

## Comptar amb els dits: espai i moviment en el cinema de Pere Portabella

Enric Bou  
Universitat “Ca’ Foscari” de Venezia

*In girum imus nocte et consumimur igni*<sup>1</sup>  
Gui Debord

*Un relato contiene implícito un discurso,  
pero es posible hacer un relato sin discurso.  
Pero es posible hacer un discurso sin relato,  
así como no es posible hacer un poema sin ideología,  
pero sí hacer política con un discurso sin poesía.*  
Pere Portabella

### 1. Introducció

Els films de Pere Portabella es caracteritzen perquè són incòpsables. En una primera lectura deixen l'espectador garratibat. Cal fer marxa enrere i replantejar-nos les velles actituds desenvolupades com a espectador de films comercials, passatemp descerebrants a l'estil dels *blockbusters* de Hollywood. El director ens convida a abandonar els vells prejudicis i iniciar una tasca mental, de profund contingut intel·lectual. És un notable exercici de reeducació, personal i col·lectiva. Com van indicar alguns dels crítics que van veure les primeres pel·lícules, Portabella trenca amb unes convencions aristotèliques de narració, i sense argument adopta la decisió de “ir directament a la temàtica.” (Torres-Molina Foix, 30). Els podem relacionar amb els plantejaments de Guy Debord al seu film *In girum imus nocte et consumimur igni* (1978) o a les propostes del “Nouveau Roman”, Resnais, Godard i la *Nouvelle Vague*.

En la seva obra podem distingir dos tipus de film: els primers escrits en col·laboració amb Joan Brossa que són molt més poètics i amb una aparença de narració; i els documentals i polítics que són la crònica d'un temps i d'un país convulsos. El film del qual m'ocupo en aquestes pàgines, *Die Stille vor Bach* (El silenci abans de Bach) és a mig camí entre un i altre tipus de film. En el film, com és habitual en la filmografia d'aquest director, hi ha una atenció particular a l'espai –arquitectura– i la problemàtica del moviment, passeig i viatge. És un documental ficcionalitzat sobre la importància de la música de Bach en el conjunt de la cultura europea, amb apunts i reflexions sobre la necessària identitat europea. Precisament l'últim film que acaba d'estrenar va al moll de l'os d'aquesta problemàtica, *Informe general II. El nou rapte d'Europa* (2015). En aquest cas tracta la dimensió política, econòmica, social i ecològica de la crisi des de la perspectiva de les xarxes i de la cultura, reprenent elements del film que va filmar sobre la transició de la dictadura a la democràcia, *Informe general sobre algunas cuestiones de interés para una proyección pública* (1976), film que va presentar a Documenta XI l'any 2002.

Quan Pere Portabella va rebre el doctorat Honoris Causa de la UAB va ser presentat com la prova que l'augment de la cultura audiovisual no significa correlativament un declivi de l'ètica. Si la sospita és que la força suggestiva de les imatges, la invasió subtil (o no) ha imposat una crisi dels principis morals fonamentats en la racionalitat, un artista com Pere Portabella significa la negació d'aquesta possibilitat. Portabella va iniciar la seva activitat en el món del cinema, a finals dels anys cinquanta del segle XX,

---

<sup>1</sup> Voltem en la nit i som consumits pel foc.

concentrant-se en la producció de films. En una Espanya autàrquica i en plena dictadura la fundació de Films 59 va ser un intent de fer arribar al públic espanyol alguns productes de qualitat. Portabella havia conegut els membres del grup avantguardista Dau al Set, i després d'haver conegut els pintors del grup El Paso, entre ells, Antonio Saura, que li va presentar al seu germà Carlos, fotògraf i futur cineasta, es van començar a endinsar en el món del cinema. La primera pel·lícula que va produir Films 59 va ser *Los golfos* de Carlos Saura, una de les primeres de l'anomenat *nuevo cine español*. Altres títols notables produïts per Films 59 van ser *El cochecito* de Marco Ferreri, una mostra excel·lent de l'humor crític que permetia l'època a base d'elements esperpèntics en un àmbit de misèria típicament espanyola. L'altre film important produït per Films 59 va ser *Viridiana* de Luis Buñuel, que va suposar el retorn, no sense problemes, del director aragonès al cinema espanyol des de l'exili mexicà (Conley). A banda de les genialitats del film, expressió de talent surrealista, el film va posar en evidència els límits, baixsostristes i cíncics, de la voluntat aperturista del règim. El film va guanyar la Palma d'Or al Festival de Cannes i, per pressions del diari *L'Osservatore Romano*, va ser immediatament prohibida per la censura. Films 59 va ser molt més que una productora i va intervenir en la politització del cinema que deixava fer i exhibir la dictadura.

El cinema de Portabella es caracteritza pel compromís: polític i estètic. Tots els seus films arranquen d'una interrogació que s'inicia en una pregunta i arriba fins una denúncia. D'acord amb una tendència important del cinema contemporani, els seus films són assajos cinematogràfics. Insistiré en aquesta qüestió més avall. Va debutar com a director amb la pel·lícula *No compteu amb els dits* (1967). Des dels inicis de la seva carrera va tenir problemes amb la censura, com a productor i com a cineasta. El títol del seu segon film, *Nocturn 29* (1968), és una manera de burlar la censura. El títol al·ludia als anys que havien transcorregut des de l'inici de la dictadura. En aquests films inicià una col·laboració que mai no ha ininterromput amb el músic Carles Santos. Les pel·lícules que va rodar a inicis dels anys setanta el converteixen en una figura clau del cinema independent, alternatiu i clandestí, a Catalunya. Destaquen films com *Vampir-Cuadecuc* (1970), *Umbracle* (1971-1972) o una sèrie de curtsmetratges dedicats a Joan Miró. També va participar en el Grup de Treball.

Un gir significatiu i una contribució important al cinema polític i compromès van ser els films *El sopar* (1974)<sup>2</sup>, *Informe general* (1976). En el primer reunia un grup de presoners polítics de la dictadura. En el segon, de manera il·legal, amb actors que eren els polítics emergents del 1976, va documentar la transformació parcial d'Espanya. I els límits amb els quals s'iniciava el règim democràtic. Poc després d'enllestir-lo Portabella va iniciar un període d'activitat política com a senador. A finals dels anys vuitanta va tornar al cinema dirigint pel·lícules com *Pont de Varsòvia* (1989), i també com productor, produint *Tren d'ombres*, de José Luis Guerín (1997), un dels directors més innovadors del panorama espanyol.

En els últims anys li han estat dedicades exposicions i cicles retrospectius en alguns museus importants. L'any 2000 el MACBA de Barcelona va organitzar l'exposició *Històries sense argument. El cine de Pere Portabella*, que l'any 2003 es va exposar al Centre Georges Pompidou de París. El 2002 va ser convidat a la documenta 11 de Kassel. L'any 2007, el MOMA de Nova York va projectar una retrospectiva de la seva filmografia i el 2012 una web de cinema com MUBI li va dedicar una retrospectiva.

<sup>2</sup> D'aquest film, al mes de març del 2015, va ser prohibida l'exhibició a Granada, en l'àmbit d'un cicle de cinema polític.

## 2. Espai en blanc

L'ull de Portabella se sent atret per l'espai. De fet, el seu cinema pot ser qualificat de cinema arquitectònic, per la gran atenció als detalls de l'espai, amb un interès notable per les habitacions grans buides. Els espais blancs són molt importants en la filmografia de Portabella. L'inici de *Der Stille vor Bach* (El silenci abans de Bach) crida molt l'atenció<sup>3</sup>, la seqüència inicial és paradigmàtica: és una imatge que sembla sorgir del no-res i cobra vida en una magnífica al·lució a la gènesi de l'acte creador. La pianola toca tota sola i es belluga també tota sola instal·lada damunt una mena de carretó automatitzat, es belluga per l'espai desert de la Fundació Miró.

Però l'espai en els films d'aquest director no és només un espai en blanc, també pot ser un espai prenyat de significats. En films com *No compteu amb els dits* (1967) o *Nocturn 29* les accions es desenvolupen en espais sumptuosos que tenen com a objectiu denunciar determinades formes de vida d'una burgesia hereva i presonera d'un règim dictatorial. Els primers films estan fortament impregnats del món del co-guionista, Joan Brossa<sup>4</sup>. La primera seqüència, l'intent de dutxar-se per part de l'actor Màrius Cabré, és còmicament denunciadora de gestos de la vida quotidiana i la rebel·lió dels objectes del nostre entorn. Un film com *Umbracle* (1972), en el qual analitza les condicions polítiques de la dictadura paral·lelament amb una reflexió rigorosa sobre el llenguatge cinematogràfic, posa l'èmfasi en el museu de ciències naturals que en aquell moment estava instal·lat a l'antic restaurant del Parc, un dels edificis emblemàtics de l'Exposició del 1888, construït per Domènech i Muntaner, que es troba al Parc de la Ciutadella, i és un dels pocs que no van ser enderrocats. Aquell edifici esdevé un lloc sinistre: els animals dissecats són vestigis del passat. Amb un actor que molts podem reconèixer fàcilment i que no és altre que Christopher Lee, un dels més coneguts actors que han encarnat el personatge de Dràcula. Joan de Déu Domènech ha explicat així aquesta coincidència:

Tot va venir en ocasió que Christopher Lee era aquí per rodar una de tantes pelis de vampirs i rosses, ara dirigida per Jess Frank, és a dir, Jesús Franco. I diuen que Joan Brossa va tenir la idea. Filmar l'actor fent el personatge, filmar la persona que és l'actor. Brossa explica que "al gran actor li va interessar el projecte, consistent en el fet que a través de la història de la mateixa pel·lícula anés encadenant una sèrie de situacions en les quals la gent el confongués amb Christopher Lee, malgrat que representava que no l'era, amb la qual cosa s'explotava tot el seu carisma", deia l'avantguardista municipal.

Brossa i Portabella van partir peres i, mira, ara tenim dues pel·lícules. A Cuadecuc, en blanc i negre, Portabella filma escenes, decorats i part del mateix rodatge de la pel·lícula de Jess Frank. Una plaça. Plou. Algú que corre fugint de la pluja. El carruatge que va al castell, passant per un bosc, i els arbres i les ombres dels arbres, tot molt accelerat, en un blanc i negre marejador, hipnòtic, també. I cap veu, només algun soroll, i sons, i la música de Carles Santos, en aquells anys en què no sabia com sortir-se'n de les vuit notes, a més de bemolls i sostinguts, coixinets que en diuen ara a la telefonia i a la informàtica. (I, si us

<sup>3</sup> *Die Stille vor Bach* va ser seleccionada per participar a la 64 Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia a la secció Orizzonti. Va rebre el Premio especial del Jurado en el 45º Festival Internacional de Cine de Gijón, y a la tardor del 2007 es va estrenar en el MoMA de New York com a part de la retrospectiva de la seva obra. El mateix any 2007 va rebre el premi Mikeldi d'Honor en el 49º Festival Internacional de Cine Documental y Cortometraje de Bilbao, i el premi Ciutat de Barcelona 2007 d'Audiovisuals.

<sup>4</sup> No és casual l'aparició de cartes espanyoles, com en els poemes visuals de Joan Brossa, o la presència de diàlegs absurds semblants als que llegim en el teatre de Brossa.

plau, que algú amb bemolls, expliqui perquè del dibuix del sostingut —és a dir, el que indica un semitó més alt que la seva nota—se'n diu coixinet). I molt al final, veiem Christopher Lee, cansat però somrient. Ha acabat la feina. Es treu les lentilles, el bigoti, els ullals, es desmaquilla. I ara som al Tinell; ens llegeix les darreres pàgines de la novel·la de Bram Stoker (Domènech).

Les accions de l'actor són també d'un significat sorprenent: camina de manera misteriosa per l'interior del museu i desperta les sospites d'un vigilant, l'equivalent del control policíac. Després surt a l'exterior i passeja per la ciutat. Com és el cas d'altres films de Portabella, *Umbracle* és un collage d'imatges i sons, que trenca amb les pautes narratives tradicionals, alhora que qüestiona, pertorba i desorienta l'espectador. Amb una estructura discontinua i fragmentària, *Umbracle* manté certa coherència interna gràcies a la presència de dos elements unificadors, que li donen un lleu fil argumental: Christopher Lee, com a encarnació de Dràcula (un Dràcula que Portabella converteix en turista) i la ciutat de Barcelona, la protagonista de la pel·lícula. Dràcula (amb ulleres de sol) apareix com un senyor normal, un elegant turista estranger, d'aquesta Barcelona del darrer franquisme<sup>5</sup>. La qualitat de la fotografia en blanc i negre, en un blanc i negre granulós afegeix elements de misteri als moviments i els concedeix un novell d'irrealitat, o la qualitat del somni.

*Informe general sobre algunas cuestiones de interés para una proyección pública* (1976) és una reflexió sobre les possibilitats polítiques després de la mort de Franco. És un retrat col·lectiu, expressa els dubtes i reticències, somnis, de diverses forces polítiques i grups socials per l'endemà de la dictadura. De fet Portabella vol *informar* al públic sobre les diverses possibilitats existents per arribar a un estat democràtic. És un film que no és un documental sinó un “document de ficció.” El resultat és un *patchwork*, summa de materials molt diversos. Caracteritzat per un muntatge original de materials filmats, en especial són rellevants les entrevistes als futurs líders polítics, o els diàlegs que els fa mantenir, les imatges de manifestacions antifranquistes (entre altres les de l'Assemblea de Catalunya del 1976 sota el lema “Llibertat, Amnistia, Estatut d'Autonomia”), fragments de films espanyols representatius de la dictadura, en especial de *Raza*, un film escrit pel mateix dictador. Tres moments, relacionats amb l'espai, són imponents en el film: el passeig inicial pel Valle de los caídos, la presentació de l'interior del Palacio del Pardo, amb una especial atenció als uniformes del dictador i a la sala de projecció<sup>6</sup> i la visita al Parlament de Catalunya, empolsinat i abandonat. Els dos primers són símbols sinistres de la representació del poder del règim que en aquell moment semblava, il·lusió vana, que estava trontollant. El tercer és una peça capturada,

<sup>5</sup> Agraeixo a Sara Antoniazzi que m'ha fet notar aquest detall. Conferència a la Universitat “Ca' Foscari” de Venècia, en la jornada “Poètiques de ruptura: cinema i literatura”, 24 de novembre del 2014.

<sup>6</sup> “La gran afició de Francisco Franco por el Séptimo Arte le llevó a ver más de 2.000 películas en su residencia de El Pardo, según ha constatado el editor de FILMHISTORIA Online, Josep Maria Caparrós Lera, fundador y director de nuestro Centro, en una investigación que está realizando: dos largometrajes comerciales por semana, junto a los números del Noticiero NO-DO en los cuales aparecía. Actualmente, se pueden contabilizar en 1.376 las veces que Franco fue protagonista en el mismo; lo que representa un 34,2% del total, abundando las inauguraciones de las obras públicas o la asistencia a otro acto oficial civil o militar. Por lo que se refiere las proyecciones privadas en El Pardo, Franco estaba acompañado de su mujer y de un pequeño grupo de personas selectas. Para ello se habilitó el teatro de los Reyes del palacio para las proyecciones, que se hacían siempre por la tarde. La mayor parte de lo que vio fue de género comercial, con mucha comedia, western y filmes de aventuras. Una primera aproximación permite establecer algunos porcentajes: unas tres cuartas partes (1.500) son producciones extranjeras, predominando el cine estadounidense. También se exhibieron, entre 1946 y 1975, nueve películas sin censurar y dos que no se comercializaron: Cristóbal Colón (David McDonald 1949) y Viridiana (Luis Buñuel, 1961)” (Marí i Company).

un espai que ha estat presoner durant quaranta anys de dictadura, del qual els joves no en sabem res, demostració palpable del temps detingut que ara els joves polítics intenten de revifar. En el film és fonamental la doble noció d'espai i passeig, deambular per posseir un lloc i el seu valor simbòlic. És notable que un dels crítics més aguts que han escrit sobre aquest director destaca la importància de l'espai, ja que Portabella

traced the public emergence in Spain of a will to democracy and the persistence at its core of the black hole of the former dictatorship and its monarchist future. This was achieved by breaking with the dictatorship of the reality effect, which tends to contaminate documentary production by using a rhetorical structure punctuated by returns to a series of emblematic spaces associated with the Francoism's real or imaginary demise. [...] the film is not presented as an art object in its own right but as a pretext for subsequent debate (Zunzunegui, 174).

Un altre film, el curtmetratge *La mudanza* (2007), va ser filmat a la Huerta de San Vicente, la casa d'estiu de la família García Lorca, un espai de record del poeta dins un parc de la ciutat de Granada. El film va ser part de la intervenció del curador Hans Ulrich Obrist en aquell espai a Granada. La pel·lícula documenta fidelment el procés de desallotjament de mobles i objectes, perquè el visitant pugui passejar sense obstacles pels espais carregats de sentits i ressonàncies, entre el buit i el silenci del lloc, retinguts per la memòria de l'experiència. El visitador-espectador passeja primer per l'espai tal com es pot visitar normalment, ple de mobles i *memorabilia* que es relacionen amb el poeta assassinat. A continuació assistim, amb una precisió i una lentitud metòdiques, a l'empaquetament de tots els mobles. Finalment, la càmera ens fa veure l'espai blanc desert. El film és una manera de potenciar i fer més evident i propera l'absència significativa, tant emocional com històrica del poeta Federico García Lorca<sup>7</sup>.

La relació amb l'espai cal també relacionar-la amb el que va dir al març del 2009, al discurs d'investidura com Doctor Honoris Causa per la Universitat Autònoma de Barcelona. En aquella ocasió Portabella va insistir en els aspectes intermedials dels seus films. Respecte a l'inici de la creació apuntava: "Per pensar una pel·lícula sempre necessito col·locar-me davant d'un foli en blanc. És el camí més curt per arribar, en les millors condicions, a la pantalla blanca i buida. En certa manera, és com treballar directament sobre la pantalla." És important la substitució de la pantalla pel full de paper. Portabella els considera intercanviables. Això és molt útil per entendre la seva concepció del llenguatge cinematogràfic: escriptura > reflexió > caminar errívol > estructura de *patchwork*. Portabella, confessa, treballa a fons la planificació del film. Treballa amb un *storybook* perfectament definit abans d'iniciar el rodatge, sense deixar res a l'atzar.

La següent afirmació és clau perquè dona la mesura de la importància del sentit de l'espai en l'organització, la concepció inicial, d'un film per aquest cineasta. La citació és un mica llarga però s'ho val:

---

<sup>7</sup> Andrés Soria Olmedo ha explicat alguns dels problemes entorn del respecte a la memòria de Federico García Lorca, enterbolits per intents espuris de trobar les restes: "¿Qué hacer? Gibson ha propuesto que el Estado siga buscando, Santos Juliá darnos cuenta de que 'en este como en tantos otros lugares en los que se han cometido crímenes de lesa humanidad, la memoria del lugar se identifica plenamente con el lugar de la memoria y en él se sostiene' ('Federico' 55), y que -como se proclamaba en Fuente Vaqueros hace 34 años- 'Federico García Lorca está vivo, hasta la consumación de la lengua' (Soria Olmedo, 60). Manuel Fernández Montesinos recordaba (J. Sáiz 'Lo que hay') que 'lo que hay que hacer con Lorca es leerlo y saber por qué está en una fosa común'" (en premsa).

Les idees d'origen s'han de traduir en imatges, han de ser visualitzades. En veure-les pots discernir entre les que et convenen i les que no. Et fan sentir el silenci i els sons, inseparables de les imatges a mesura que s'instal·len a l'espai buit de la pantalla. Dir el que es veu amb més nitidesa entre tot el que estem veient. És com entrar i sortir dels llocs a mesura que ens hi anem trobant. Tot el que passa s'ha d'anar materialitzant durant el procés previ al rodatge: el procés de les idees. L'espai que ocupen en el paisatge imaginari que les envolta està íntimament relacionat. La seva pròpia dialèctica indica el que podem fer o deixar de fer i limita les possibilitats de decisió, impedeix la dispersió i canalitza la imaginació, cosa que potencia la capacitat creativa. Si no, seria com treballar en el no res. A l'hora del rodatge, amb el text-agenda estructurat, cada pla resol l'anterior i en prepara el següent i sents que són aquests i no cap altre els que s'han de rodar. En cada pla s'ha de reconèixer el ritme i el to de tota la pel·lícula i no hi cap la possibilitat de rodar plans alternatius o de recurs. La història pensada ja ha estat visualitzada abans de començar el rodatge. L'espai de l'imaginable és respecte a la il·luminació allò que l'òptica és respecte a la mirada. I així, l'estructura narrativa troba la seva lògica al qüestionar el llenguatge per adequar-lo a les nostres pròpies exigències (Portabella 2009, 15).

Destacable és la tensió entre les imatges imaginades que són idees que esdevenen formalitzades. Aquí podem reconèixer també l'origen d'un dels trets distintius del cinema de Portabella, el desenvolupament d'una estètica propera a allò que Gilles Deleuze va qualificar d'imatge-temps. Com deia Deleuze a propòsit del cinema d'Ozu, "C'est le temps en personne, 'un peu de temps à l'état pur': une image-temps directe, qui donne à ce qui change la forme immuable dans laquelle se produit le changement" (Deleuze, 27).

L'aparent senzillesa de la fase de muntatge està també directament relacionada amb aquest sentit de l'espai inicial i el rigor de la planificació prèvia:

Sense aquest procés previ al rodatge, és inútil esperar d'extreure-les d'un escenari natural o d'un plató. Espais o escenaris sempre expectants i pendents de la capacitat d'abstracció de la mirada de l'intrús. En arribar a la sala de muntatge, la continuïtat, el ritme i el to ja hi són, només cal estar molt atent i ser curós a l'hora d'optimitzar els materials de rodatge, per ajustar els plans en el lloc i el temps que ja tenen assignat. És així de senzill (Portabella 2009, 15).

En el film *Die Stille vor Bach*, l'ambientació és en terres d'Alemanya, a diferència dels altres films, en els qual gairebé sempre era la ciutat de Barcelona el rerefons. Barcelona hi apareix de manera molt anònima. Els llocs que podem reconèixer són el riu Elba, i dues ciutats, Dresden i Leipzig. Aquesta tria està lligada al tema del film, i també li dona una dimensió europea que discutiré més endavant.

### 3. Espai en moviment

L'ésser humà es relaciona amb l'espai que l'envolta projectant en la ment una intel·lectualització d'allò que veu i allò que viu. La realitat física, les dimensions que li trameten els sentits, la vista primordialment, esdevé projecció mental. I a l'hora d'enfrontar-se amb l'espai ho fa des de dues perspectives complementàries: una narrativa, l'altra esquemàtica. Quan hem d'explicar a algú com anar d'un punt a un altre, ho fem amb un llistat d'instruccions (vés dret, gira a mà esquerra, etc.) o amb un croquis dels moviments a seguir damunt un mapa. No són sinó metàfores que ens ajuden a llegir el món. Un mot tècnic com "odologia", que deriva d'"hodos", que en

grec significa carretera, camí, viatge, és molt útil per referir-se a la nostra relació amb l'entorn físic. El mot prové d'un psicòleg experimental, Kurt Lewin, el qual l'havia utilitzat per caracteritzar l'"espai viscut", és a dir l'espai en el qual un individu viu, o l'espai tal com és percebut per l'usuari. Aquest espai s'oposa a l'espai geomètric dels mapes i els plànols, a l'espai euclideà mesurable racional i homogeni. L'odologia prefereix el caminar més que no pas el camí, el sentit de la geografia més que no pas el càlcul mètric. L'ésser humà lluita entre dos desigs: instal·lar-nos en alguna banda, pertànyer a un lloc; i trobar en un altre lloc un nou camp d'acció (Careri, X-XI).

Aquestes dues actituds es poden relacionar amb els dos enfocaments diferents per visitar una ciutat que va proposar Miguel de Tamen a "A Walk about Lisbon." Una possibilitat és "sentir l'atmosfera", la qual implica només caminar i mirar. L'altra és l'obligació estètica del turista que es passeja amb una llista de coses a visitar i que li serveix de mesura de l'èxit del viatge. La inefable i infal·libre guia *Michelin* proposa un sistema d'estrelles, que ha esdevingut un codi moral per als turistes, amb una descripció de les obligacions del que cal fer a cada lloc (Tamen, 35). En molts escriptors reconeixem una lluita interna entre caminar sense rumb i l'estabilitat. Tants escriptors, com ara Ramón Gómez de la Serna o Joan Maragall, van ser conscients del seu espai vital al llarg de la seva vida: arrelats en un lloc, a Madrid, Buenos Aires o Barcelona, però sempre cercant nous horitzons. Al ritme de les passions personals i les crisis polítiques, es van adaptar al seu entorn i van anar modificant la manera en la qual experimentaven l'espai.

Els films de Portabella estan fonamentats en el moviment: caminar en l'espai. Aquest caminar s'atansa a l'estil peripatètic, condiciona l'estructura amb la qual els organitza, que persegueix, amb una narrativitat alternativa. Molts crítics han destacat aquest aspecte:

In his films, Portabella has broken into pieces the rules of narrative continuity of the model of institutional representation. The model of intention of Portabella has almost always been to investigate the relations of the change of shots: what happens between a shot and the following one; and, by extension, the phenomena that take place between the passage from a sequence to another one. On this invisible space the radical invention of Portabella unfolds. Thus, he has annulled the hierarchical structuring of sequences in favor of a more kaleidoscopic structure, where every sequence is independent on its own. He has taken away the meaning of the distinction between preparatory sequences and culminating sequences, sweeping away any hints of transitional sequences. The dramatic progression has been replaced by a structure in which the aesthetic criteria weigh more than the narrative ones (Torrell, 14).

El tipus de narració triat, que és calidoscòpica i erràtica (errabunda) coincideix amb un plantejament que podríem assimilar al dels filòsofs peripatètics. En efecte, el cinema de Portabella té un altre component característic: és peripatètic, és a dir que utilitza sovint per produir significat la itinerància, el vagar, el pensament en moviment a través de la digressió. Com en l'obra de Montaigne, Diderot, o Proust, la digressió no seria un signe de bogeria, de titubeig, de dubte innecessari o de discurs fallit. Amb la digressió es desestabilitza la narració i el procés discursiu per imposar una dinàmica diferent. Aquesta forma de desviament és segons Sabry, una posada en escena, una paròdia, una ruta alternativa per arribar a la mateixa destinació:

Ce qui est improvisation prolix, heureux hasards, fil perdu, dans l'expérience banale de la digressivité se retourne chez l'auteur digressionniste en effets de

hasard et de disparate, en simulacres de dérive ou de caprice, en jeux d'une écriture suffisamment maîtresse d'elle-même pour se montrer par instants en train de perdre la maîtrise de ce qu'elle écrit (Sabry, 23).

Es pot relacionar amb el que l'enunciació i la pràctica de la lectura, el que Montaigne anomenava “visió obliqua”, que no és sinó expressió d’una poètica de la diferència i de la ruptura, d’una gran varietat i llibertat. La digressió s'associa amb la llibertat creativa pura. Il·lustrant la complexitat, la polifonia de text i la mobilitat, la digressió exerceix el paper d'unificador i motor. Es pot relacionar també amb la distinció que va fer Edouard Glissant entre universalité et diversalité (Glissant)<sup>8</sup>.

*Die Stille vor Bach* és una pel·lícula de Portabella i, d’acord amb les que ha fet en el passat, és cinema despullat d’anècdota. Com explica Expósito:

Ni es desvetlla cap intimitat, ni hi esclata cap escàndol, ni s'explica pràcticament res que no se sàpiga; Bach, de fet, apareix, pròpiament parlant, en escasses escenes: és exactament l'oposat d'un *biopic*. És també l'oposat del format telesèrie inflat a 35 mm (en les pel·lícules comercials actuals, els personatges parlen pels descosits perquè la indústria de producció de pel·lícules ja no creu en la imatge ni en el cinema) (Expósito, s.p.).

La narració es construeix a partir d’una gran varietat d’estímuls. Històries parcials i fragmentàries, més o menys lligades entre sí, que basteix entorn de la figura de Bach. La manera com aquest director s’ha atansat a la creació artística ha estat des d’una perspectiva que podem qualificar de multimèdia. En els inicis va tenir una fructífera col·laboració amb els pintors Joan Miró i Antoni Tàpies i amb l’escriptor Joan Brossa que es va interrompre després dels primers films. Sempre l’ha mantingut amb el músic Carles Santos, un artista cabdal en el panorama de la música d’avantguarda a Catalunya. Les interrelacions artístiques són un element fonamental en el treball de Portabella. Un film notable, pel caràcter documental, polític, però també literari, és el documental *Poetes Catalans* (1970), un film rodat de manera clandestina durant la celebració del primer Festival Popular de Poesia Catalana, al Teatre Price de Barcelona el 25 de maig del 1970 en solidaritat amb els presos polítics. El film és notable no només per la intervenció dels poetes Agustí Bartra, Joan Oliver (Pere Quart), Salvador Espriu, Joan Brossa, Francesc Vallverdú i Gabriel Ferrater, sinó per la manera com és filmat, amb una clara atenció als efectes de buit, de contrast entre blanc i negre, la relació entre la veu del poeta i el públic que l’embolcalla. En aquesta ocasió Carles Santos va ser el responsable de l’enregistrament del so directe.

En el cas de *Die Stille vor Bach* el cineasta proposa una mirada sobre les profundes relacions que existeixen entre imatge i música. En el film la música no serveix d’il·lustració secundària, sinó que és un component central, al mateix nivell que la imatge. *Die Stille vor Bach* és una aproximació a la música i a les disciplines i oficis que l’envolten a través de l’obra de Johann Sebastian Bach. Portabella troba en la figura de Bach i l’atenció al seu ofici un referent per la pròpia activitat com artista. La música de Bach, que és profundament intel·lectual, pot ser simplement escoltada però exigeix un esforç suplementari, de pensar-la. Jaume Radigales ha associat l’interès per Portabella en la música a partir d’una reflexió del cineasta sobre el seu art:

<sup>8</sup> Vegeu també la figura retòrica de la “parembola”, que consisteix en l’excés de parèntesis: “Consiste nell’inserire fra altre una frase (parentetica) che sia indipendente e completa in se stessa”; <[http://retorica\\_it.enacademic.com/1009/parembola](http://retorica_it.enacademic.com/1009/parembola)>



For me, music is never secondary to image. In my way of making film, there is also an innate perception of rhythm [...]. Generally, I have more musical sensitivity. My cinematographic handwriting is musical, I am very aware of the sense of rhythm in my cinematographic stories (citat a Radigales, 213).

Una de les sorpreses possibles associades a aquest film és la importància que té el sentiment religiós en Bach. És una música impregnada de sentiments religiosos, de la mateixa manera que al cinema de Portabella està impregnat d'un sentit de la política. Potser és això allò que atansa l'un a l'altre: l'impulsa el sentit de la política. Un altre punt d'unió és la humilitat de l'artesà-artista, perfeccionista. Els films de Portabella han comptat amb alguns tècnics de gran qualitat. Els seus primers films van tenir com a director de fotografia a Luis Cuadrado, el mateix que va treballar amb Carlos Saura i Víctor Erice. En els primers films era molt característica una fotografia en blanc i negre, de tons forçats, amb una textura granulosa molt marcada. En aquest cas ens sorprèn amb la qualitat del film (35mm), d'un color brillant, una llum viva i cristal·lina. Fèlix Fanés la va qualificar d'"imatge nítida, brunyida i preciosista" (83). És la fotografia allò que aconseguix de fer-nos endinsar en el món ficcional de Bach, en recreacions d'escenes de la seva vida, o en el guia que es vesteix com ell i dirigeix un grup de turistes per Leipzig.

El guió del film es construeix a partir de la banda sonora, que serveix per configurar-ne l'estructura musical fonamental. La banda sonora es nodreix d'obres de J.S. Bach, de dues sonates de Fèlix Mendelssohn i d'un estudi de Györg Ligeti, que proporcionen el marc dins del qual transcorren les diverses accions de la pel·lícula. El resultat (un dels resultats) és una excursió musical pels segles XVIII, XIX i XXI sota la inspiració de Johann Sebastian Bach<sup>9</sup>. Com ha indicat Fèlix Fanés, la banda sonora, moltes de les quals són enregistraments en so directe, és un aspecte important de la pel·lícula: "la presència quasi constant de la música sumada a la qualitat de l'emissió revesteix el film amb una inesperada sensibilitat auditiva" (84). Relaciona aquest plaer amb un canvi en la relació entre director i públic, que es desvia dels principis del "contra-cinema" dels anys setanta.

La pedra angular de la música de Bach va ser la construcció melòdica. Les melodies tendeixen a ser molt denses i pensades de forma molt acurada. La melodia, l'harmonia i el contrapunt estan estretament entrelaçats. Bach va ser sempre molt atent a les imatges en la seva música vocal, i sempre va donar molta importància al text que havia de ser directament lligat a la música. Fou també innovador pel que fa al tractament dels instruments.

Portabella, en aquesta pel·lícula, posa Bach com a exemple de la importància de l'artista en contacte amb el seu ofici i amb la societat. És una reflexió sobre la

---

<sup>9</sup> La banda sonora de la pel·lícula és un element fonamental del film. En aquest ordre inclou: Bach, Aria mit verschiedenen Veranderungen. Goldberg Variationen (BWV 988); Variatio 1 a 1 Clav. – Goldberg Variationen (BWV 988); Variatio 2 a 1 Clav. – Goldberg Variationen (BWV 988); Präludium und Fuge a-moll (BWV 543); Variatio 23 a 2 Clav. – Goldberg Variationen (BWV 988); Präludium Suite für Violoncello solo Nr. 1 in G-dur (BWV 1007); Präludium C-dur/C-major – Das Wohltemperierte Klavier 1 Teil (BWV 846); Das Wohltemperierte Klavier Fuga 24 (BWV 869). De Mendelssohn, Lieder ohne Worte op. 19 Nr. 1 E-dur; Auf flügeln des Gesanges heine Op 34, Nr. 2. De Bach, Jesu, meine Freude – Die Motetten (BWV 227); Sarabande für Violoncello solo Nr. 5 in C-moll (BWV 1011); Variation 7 a 1 ô vero 2 Clav. – Goldberg Variationen (BWV 988); Aria Schlummert ein, ihr Matten Augen. Cantata Nr.82 Ich abe Genug (BWV 82); Variation 28 a 2 Clav. 28. Goldberg Variationen (BWV 988); Fantasie und Fuge G-moll (BWV 542). De Gyögy Ligety, Coulée. Etuden num. 2 für Orgel; De Bach, Fecit Potentiam – del Magnificat (BWV 243); "Wachet auf, ruft uns die stimme". Per una lectura en clau musical consultar Radigales.

importància (la bondat, la necessitat) de l'art, perquè ens fa adonar de com del no-res surt una expressió que esdevé consubstancial a l'existència. També la contribució a la cohesió social, “entenent per aquesta una funció destinada no pas a sostenir la dictadura de la realitat, sempre imposada pels que no volen renunciar als seus privilegis, sinó a forjar una societat que es mantingui en la recerca constant d'una perfecció mai assolible però sempre desitjada” (Portabella 2009, 8). Com va destacar un crític, la representació del treball i la reflexió sobre el treball és fonamental en la pel·lícula:

És mitjançant el treball que aquesta pel·lícula escull parlar de l'art. Bach no és un geni que crea *ex nihilo* per pura i transparent inspiració divina. És un treballador inesgotable que ven la seva dedicació i el producte de la seva intel·ligència creativa a canvi de (pocs) diners. Ha de lluitar per mantenir la feina i és un compositor conscient de les condicions materials que fan possible la seva música. Tota la pel·lícula està filmada amb so directe, remarcant d'aquesta manera com la música procedeix sempre de la tècnica i de la fisicitat dels diferents instruments, i també de l'esforç i del virtuosisme de l'execució. Bach ensenya al seu fill que la música que sona dins del seu cap se socialitza precisament mitjançant la seva tècnica d'interpretació. Els personatges d'aquesta pel·lícula, per norma general, i no tan sols Bach, treballen: hi ha camioners que interpreten música, carnissers que empaqueten vísceres amb partitures de Bach i afinadors de pianos que són cecs. Es podria dir que aquesta pel·lícula també treballa, ja que rebutja limitar-se a explotar les baixes passions o les expectatives o la necessitat d'evasió dels espectadors, als quals se sol·licita també que participin del treball de la pel·lícula (Expósito, s.p.).

Entre altres històries, el film ens introdueix a un xofer de camió que toca música de cambra, Johann Sebastian Bach a l'Escola de Sant Tomàs, un vellet es disfressa de Bach i acompanya a Leipzig grups de turistes interessats en la figura del músic. Navegant en una gran barca per turistes al riu Elba, una mena de *bateau mouche*, la guia explica l'origen de les variacions Goldberg, per adormir el Comte Keyserling. És una obra amb una extraordinària riquesa de formes, on destaca l'harmonia, el ritme, l'expressió i el refinament tècnic, fonamentat en la tècnica contrapuntística. En una altra seqüència veiem com Bach lliura les “Variacions Goldberg” o dóna una lliçó al seu fill: són consells sobre com tocar el clavicèmbal: la respiració, la força de Déu, la puresa (“Observa l'harmonia, progressió, tensió...”). Ens explica anècdotes curioses sobre la difusió de l'obra de Bach, en especial la del redescobriments de la Passió segons San Mateu per Felix Mendelssohn, en el paper que embolicava un peix que compra al mercat. Algunes seqüències són corprenedores. N'hi ha dues que destaquen. La millor és sens dubte la dels violoncel·listes tocant el preludi de la Primera Suite per a violoncel solo en un vagó articulats del metro. Allò que veiem és el grup de músics tocant a l'uníson, transportats a gran velocitat per aquest túnel del metro barceloní, dibuixant el mapa de la ciutat subterrània que es correspon amb el dels sentiments que desvetlla aquesta música imponent. Una segona seqüència notable és la del piano que cau al mar, que representa els músics jueus morts durant la Segona Guerra Mundial.

Europa és el teló de fons emocional, simbòlic, històric i polític de la pel·lícula, l'escenari en el qual es presenta l'acció. El caràcter europeu de la pel·lícula. En un continent on han succeït (i encara succeeixen) esdeveniments turbulents, la música de Bach presenta una possibilitat de civilitat, una esperança, una illa. És una pel·lícula rodada en tres idiomes: espanyol, italià i alemany, que aposta per la necessitat d'acceptar el seu passat. No és debades que una part important del film ha estat ambientada a la ciutat de Dresden, símbol com pocs altres de la barbàrie europea. És

una manera de presentar de manera crítica i no autocomplaent el caràcter ambivalent i contradictori de la cultura europea. És una identitat cultural que s'ha construït a partir d'explotació i sofriments. Així Portabella ens recorda a través de la figura de Bach que civilització i barbàrie són els punts cardinals de la cultura europea.

Portabella acaba d'estrenar al mes de desembre un nou film, *Informe general II. El nou rapte d'Europa* (2015). El 1976, quaranta anys abans, va filmar un primer *Informe General*, en el qual Pere Portabella feia parlar alguns dels protagonistes de la transició política a les acaballes de la dictadura. En aquest nou film retrata el moment actual polític espanyol i català des de la perspectiva dels nous moviments socials com els de *Podemos* o el procés independentista a Catalunya entès com una alternativa al funcionament dels partits tradicionals. Com és habitual en Portabella hi ha un element meta-cinematogràfic i es permet de reflexionar sobre la naturalesa del llenguatge cinematogràfic.

#### 4. Llenguatge cinematogràfic. El film-assaig

“A través de l'assaig filmic que es destil·la de l'ús personal, íntim, de les eines de treball, s'encamina cap a una transcendència d'aquestes eines que el condueixi a una transcendència crítica de la societat que l'envolta. Si a la justícia sempre se l'ha representada cega, Portabella és el portaveu d'una societat que vol la justícia, però també la ciència, amb els ulls ben oberts” (Portabella 2009, 9). Aquestes paraules de Josep M. Català posen l'èmfasi sobre un tercer aspecte fonamental del cinema de Pere Portabella, a més de l'atenció a l'espai i el sistema narratiu, que és la fructífera reflexió sobre el llenguatge cinematogràfic, sobre el tipus de cinema que fa. Aquesta reflexió inclou també aspectes com pot ser la problemàtica de la difusió.

L'any 2007 un dels crítics de cinema de *The New Yorker* plantejava els perills de les noves plataformes de distribució de films:

In a theatre, you submit to a screen; you want to be mastered by it, not struggle to get cozy with it. Of course, no one will ever be forced to look at movies on a pipsqueak display —at home, most grownups will look at downloaded films on a computer screen, or they'll transfer them to a big flat-screen TV. Yet the video iPod and other handheld devices are being sold as movie-exhibition spaces, and they certainly will function that way for kids. According to home-entertainment specialists I spoke to in Hollywood, many kids are “platform agnostic” —that is, they will look at movies on any screen at all, large or small (Denby, s.p.).

Pere Portabella va sentir de manera aguda aquesta problemàtica i fins l'any 2013 va impedir que els seus films fossin distribuïts en vídeo<sup>10</sup>. Portabella sempre ha defensat que el cinema es faci pensant en el mitjà de distribució. És totalment necessari que el cinema es faci per als cinemes. Això va lligat al problema del control per part de les multinacionals de la distribució i de les sales d'exhibició. Els últims descobriments i avenços permeten convertir en obsoleta la tecnologia analògica aplicada al cinema, la pel·lícula i el revelat és ara eliminat en el format digital. En paraules de Portabella:

Al moment de plantejar-se la possibilitat d'aquest trànsit (de la projecció pública al consum privat i domèstic, del temps de projecció fixa a la interrupció i repetició) fa immediatament acte de presència un problema: el de la especificitat de dos mitjans diferents, el cinema i el vídeo, que els mitjans de comunicació, principalment la televisió, contínuament en fan un ús indiscriminat, produint una

<sup>10</sup> L'edició de l'Obra completa la va publicar Intermedio en format DVD el 2013. Fins aquell moment era pràcticament impossible veure els films de Pere Portabella fora d'una sala de projecció.

gran confusió. En aquest traspàs de tècniques sempre hi ha qui proclama que, en tractar-se d'un nou mitjà, el treball serà d'una total novetat, una mica el “borrón y cuenta nueva.” No opino que això sigui així. L'únic real és l'existència d'unes possibilitats diferenciades, objectivament parlant, la utilització de les quals permet, sempre dins del mateix fil discursiu, d'operar d'una manera diferent. El resultat pot variar, però el discurs sobre el llenguatge, la matriu ideològica, la concepció i l'especificitat de la qual es parteix i es transcendeix, és la mateixa (Portabella 1980, s.p.).

Portabella és autor d'un film-assaig, un film de pensament, filosòfic, que es mou entre el documental, l'experimentalisme avantguardista i la ficció. Com va recordar Josep M. Català:

Es tracta d'un cinema de pensament que sorgeix quan la societat sembla girar-li l'esquena a aquest i que ho fa precisament des d'un àmbit com el de la cultura visual, que, des de Debord fins a Finkelkraut, ha estat acusada de ser la causa d'aquesta fallida del pensament. D'aquí l'essencial importància de l'activitat filmica de Portabella, que obre noves vies de l'audiovisual i ens en mostra l'efectivitat (Portabella 2009, 7).

És obvi que ens movem en l'àmbit del film-assaig. Com sabem un assaig no és ni una ficció ni un relat de fets, sinó una investigació personal que implica tant la passió com la intel·ligència de l'autor. Una manera de definir el film-assaig és com un punt de trobada entre el documental, el cinema experimental d'avantguarda i el cinema artístic. Com el va definir Nora Alter: el film-assaig “[is] not a genre, as it strives to be beyond formal, conceptual, and social constraint. Like 'heresy' in the Adornean literary essay, the essay film disrespects traditional boundaries, is transgressive both structurally and conceptually, it is self-reflective and self-reflexive” (171). Michael Renov, per la seva banda, ha observat que “the essay form, notable for its tendency towards complication (digression, fragmentation, repetition, and dispersion) rather than composition, has, in its four-hundred-years history, continued to resist the efforts of literary taxonomists, confounding the laws of genre and classification, challenging the very notion of text and textual economy” (70). Jean-Luc Godard, que és un dels màxims representants dels directors assagístics, va suggerir en la seva *Histoire(s) du cinéma* que el cinema és “[u]ne pensée qui forme. Une forme qui pense” (Godard); també es va definir com un assagista en aquests termes: “En tant que critique, je me considérais déjà comme cinéaste. Aujourd'hui je me considère toujours comme critique, et, en un sens, je le suis plus encore qu'avant. Au lieu de faire une critique, je fais un film, quitte à y introduire la dimension critique” (Collet, 32)<sup>11</sup>. El film-assaig és un camp obert d'experimentació, situat a la cruïlla de la ficció, la no ficció i el cinema experimental. Com va argumentar Corrigan, de tota manera “despite overlappings, this genre of filmmaking needs to be distinguished from a documentary tradition and an avant-garde/experimental one” (92). Encara que es trobi en una cruïlla, el film-assaig ocupa el seu propi lloc. L'última pel·lícula d'Orson Welles, la magnífica *F for Fake*, és un exemple extraordinari d'aquesta pràctica. Justament és la mal·leabilitat del film assaig el que permet a Jean Luc Godard a *Histoire(s) du cinema* establir associacions curioses a propòsit d'una de les millors pel·lícules d'Orson Welles, *Citizen Kane*. Segons recorda Godard, el productor de *Citizen Kane* va ser Howard Hughes, propietari de RKO, que alhora era el

<sup>11</sup> Una altra reflexió important de Godard: “39-44 martyre et résurrection du documentaire, ô quelle merveille que de pouvoir regarder ce qu'on ne voit pas, ô doux miracle de nos yeux aveugles”. (Godard)

propietari de la companyia d'aviació TWA. Aquesta constatació li fa apuntar, no sense ironia, “comme si Méliès avait dirigé Gallimard en même temps que la SNCF.”

La particularitat del film *Die Stille vor Bach* la reconeixem en la manera com Portabella explora el format del film-assaig. Multitud de detalls subratllen el caràcter meta-cinematogràfic del film: l'afinador cec, guiat per un gos que posa a punt un piano, la conversa entre els camioners, el guia que es disfressa de Bach i va a la feina en tramvia, destacant així el caràcter ficcional del film, però també que està basat en fets reals.

### **5. Conclusió. Bach després de Portabella**

He esmentat abans la fructífera col·laboració entre Pere Portabella i el músic Carles Santos. Per concloure, vull recordar uns mots que el cineasta va escriure a propòsit del músic que ens completen el sentit que la música té per aquest director i que ens il·luminen encara més sobre el sentit del film *Die Stille vor Bach*:

En la música, más que en cualquier otro medio, se hace más evidente la necesidad, junto con otras disciplinas de la función de psicoanálisis, para el análisis del fenómeno, con un mínimo de rigor metodológico. La audición musical remite la mirada del sujeto a sí mismo. Los estímulos sonoros reproducen en general, a través de un recorrido emocional, la imagen-paisaje del sujeto psíquico y sensual, cubriendo la función del espejo. En la medida en que nos sentimos gratificados por una obra determinada, recuperamos la música sin que por otro lado tengamos los elementos de conocimiento tangibles que nos permiten una lectura ideológica coherente y confortable, desde una posición de clase (Portabella 2001, 117).

El cinema de Pere Portabella treballa des d'una òptica ideològica, entesa en una doble perspectiva: com a compromís polític, indagant sobre alguns dels problemes del seu temps i investigant el mitjà expressiu amb el qual treballa, amb una aproximació crítica al llenguatge cinematogràfic. *Die Stille vor Bach* es construeix a partir de gran nombre d'associacions visuals i musicals i anecdòtiques entorn de la vida i l'obra de Bach. El contrast entre el blanc de la seqüència inicial i el de la seqüència final ens fa adonar que ni la música ni Europa roman impassible després del pas per la terra del músic alemany. Així el director ens fa canviar l'èmfasi en la preposició del títol del film: *vor* ha d'esdevenir *nach*. Abans i després. A través de la mirada i les associacions que presenta Pere Portabella, és el nostre temps de comptar amb els dits, calcular la música matemàtica i simbòlica de Bach.

**Obres citades**

- Alter, N. "The Political Im/perceptible in the Essay Film Farocki's Images of the World and the Inscription of War." *New German Critique* 68 (1996): 165-192.
- Collet, J, et al. "Entretien avec Jean-Luc Godard." *Cahiers du Cinéma* 138 (1962): 32.
- Conley, T. "Viridiana Coca-Cola." En J. R. Resina & A. Lema-Hincapié eds. *Burning Darkness: A Half Century of Spanish Cinema*. Albany NY: SUNY Press, 2008. 43-60.
- Corrigan, T. *The Essay Film: From Montaigne, After Marker*. Oxford: Oxford University Press, 2011.
- Deleuze, G. *L'image-temps*. Paris: Editions de Minuit, 1985.
- Denby, D. "Big Pictures. Digital technology and the future of movies." *The New Yorker* (08/01/2007). Disponible en Internet: <http://www.newyorker.com/magazine/2007/01/08/big-pictures-2>
- Domènech, J. de D. "Adeu a Christopher Lee." *Núvol. El digital de cultura* (17/06/2015). Disponible en Internet: <http://www.nuvol.com/opinio/adeu-a-christopher-lee>
- Expósito, M. "El silenci abans de Bach - Un film de Pere Portabella (2007)." Publicat en el web *Pere Portabella. Website Oficial*. 2009. Disponible en Internet: <http://www.pereportabella.com/cat/textos/2009/03/el-silenci-abans-de-bach-un-film-de-pere-portabella-2007-cat>
- Fanés, F. *Pere Portabella: avantguarda, cinema i política*. Barcelona: Pòrtic, 2008.
- Glissant, E. *Poétique de la Relation*. Paris: Gallimard, 1990.
- Godard, J.-L. *Histoire(s) du cinéma Episode 3A La monnaie de L'absolu*. Paris: Gaumont, 1998.
- Marí i Company, F. "Editorial. Franco y el cine." *FILMHISTORIA Online XXI.2* (2011). Disponible en Internet: <http://www.publicacions.ub.edu/bibliotecadigital/cinema/filmhistoria/2011/filmhistoria/2/edi.html>
- Portabella, P. "Discurs." *Doctor Honoris Causa Pere Portabella*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 2009. 15-29.
- . "Itinerància de l'obra." MACBA, 1980. Disponible en Internet: <http://www.macba.cat/ca/umbracle-1901>
- . *Die Stille vor Bach (El silenci abans de Bach)*. Films 59, 2007.
- . *Obra completa. DVD*. Barcelona: Intermedio, 2013.
- Radigales, J. "Music and European Identity. Notes on Pere Portabella's *The Silence Before Bach*." *MSMI* 4/2 (2010): 213-224.
- Renov, M. *The Subject of the Documentary*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004.
- Sabry, R. *Stratégies discursives: digression, transition, suspens*. Paris: Editions de l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 1992.
- Torrell, J. "The other continuity of Pere Portabella. *Die Stille vor Bach - The silence before Bach*." En *Pressbook*. Venezia: Mostra Cinema Venezia 64, 2003. 14-15.
- Torres, A. M., & V. Molina Foix. "Nocturno año 30. Introducción a Pedro Portabella." *Nuestro Cine* 91 (1969): 26-33.
- Zunzunegui, S. "Aimez vous le cinéma? La representación cinematográfica de la transición española (1976-1977) según Pere Portabella." En M. Palacio ed. *El cine y la transición política en España (1975-1982)*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007. 33-45.