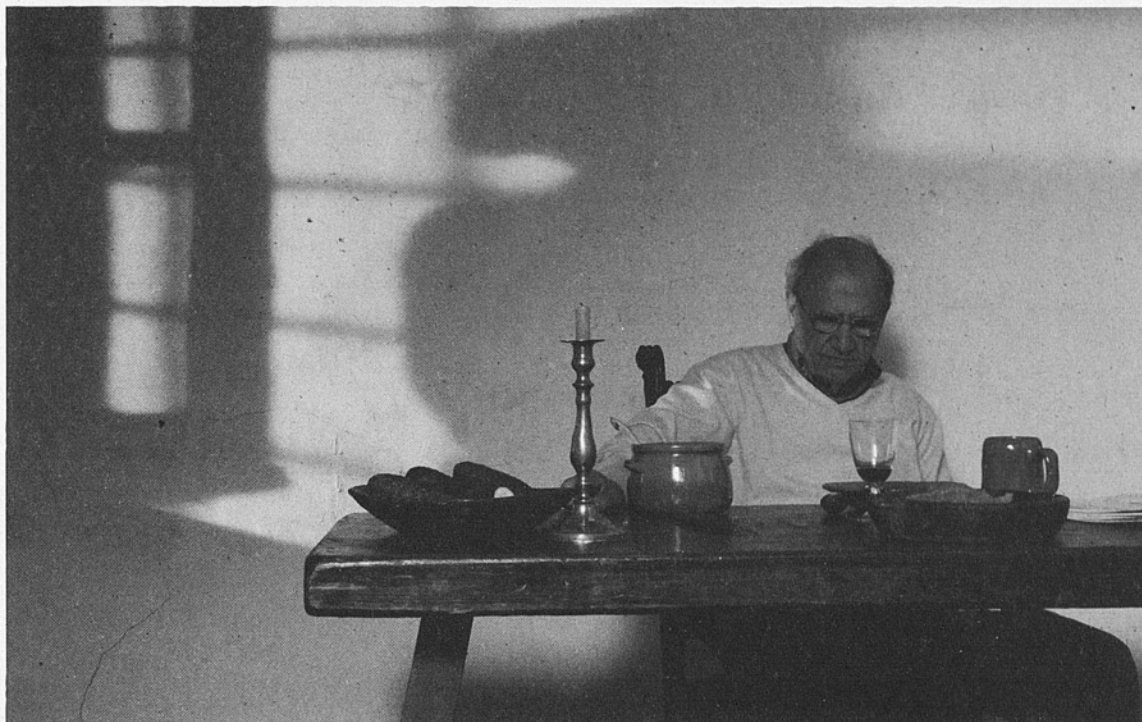


Diàlegs de Walden: sequències i sons en Portabella (II)



Pere
Portabella

"Si un compositor pugués dir el que ha de dir en paraules, no es prendria la molèstia de dir-ho amb la música."

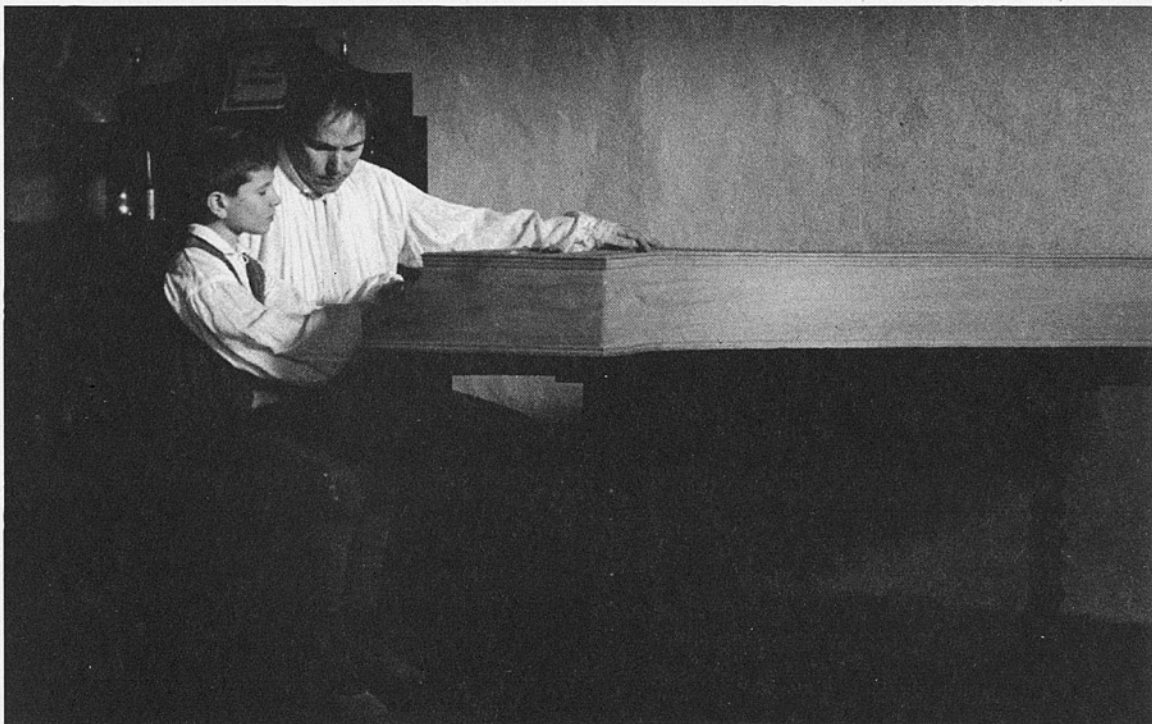
Gustav Mahler

A.W. En general, ¿què vos agradaria dir per presentar *El silenci abans de Bach*?

P.P. *El silenci abans de Bach* és un film que he fet després de setze anys pràcticament sense dirigir, perquè he estat implicat en la política. Mai no he estat militant però, entre altres coses, presideixo una fundació que treballa sobre temes estructurals a nivell planetari, en el tema de l'aigua, per exemple. Amb això vull recalcar que aquest film m'ha agafat en un moment en què tenia moltes ganes de tornar a fer cinema. Ara ja no ho deixaré. El temps que em queda el dedicaré a no aturar-me de fer cinema. El més significatiu que et puc dir en aquest sentit és que el film significa la meva irrupció de bell nou i ha estat una gran experiència. M'hi he sentit molt còmode i, a més, ha tingut una gran acollida pública. Durant dos mesos he gaudit veient les sales plenes. En el festival de Venècia, al MOMA de Nova York, a Chicago, he estat davant públics que pareix que ja no tenen la mania de demanar, com fa quinze o vint anys, ¿per què no s'entén?, ¿per què no hi ha narració? Tal com l'he presentat, el relat ha funcionat i ha estat ben rebut en les sales cinematogràfiques.

A.W. A *El silenci abans de Bach* s'introdueix el tema de l'holocaust i hi entra en joc la idea de la incapacitat del cinema en relació amb els horrors bèl·lics del segle XX, aquesta idea tan bella i terrible que el cinema no ha estat capaç de filmar "la nit dels camps".

P.P. Quan s'introdueix aquesta idea es fa fonamentalment en la llibreria, i la forma en què es fa és parlant a partir de relats literaris que hi estan relacionats, com els de Primo Levi o Simon Lacs. El que es transmet a l'espectador amb aquest recurs és el matis d'un aparent joc de distància, en el sentit que la ficció o el relat sobre aquests temes no solament no distancien, sinó que signifiquen l'única manera possible per poder apropar la mirada de l'esser humà al que va passar en esdeveniments límit com aquells. Una aproximació que no sigui capaç de construir un relat, que no permeti la mirada per la via d'una dramatització del fet és pràcticament impossible. Els relats construïts a partir del que va passar ens fan un impacte molt més accentuat que no el testimoni directe d'algú que hi va ser present. Una víctima de l'holocaust pot haver romàs cinquanta anys en silenci, amb la incapacitat total d'intentar transmetre l'horror que ha viscut. I per això en el film utilitzo aquests intermedis que són literaris. Es parla de dues persones que han viscut aquesta experiència, però que l'han contada a través d'un relat literari. Quan s'introdueix finalment la citació de la frase final de Simon Lacs, "la música fa mal", hi ha un moment de pausa i després, un silenci renouer, amb la caiguda del piano. És



Piano to the water



un d'aquests instants que manifesten el poder del llenguatge cinematogràfic. Hi ha imatges que he construït perquè em vénen amb força, com des de fora, i que em colpegen. O detalls d'un altre estil, com a *Umbracle*, el joc amb el so de les passes: l'individu arriba i, després, les passes darrere. Aquest tipus de coses només les pot fer en cinema. Com més ets capaç de realitzar aquest treball sobre la imatge, més dóna aquesta de si. En canvi, avui en dia, la verbositat dels diàlegs condueix el cinema que es realitza a extrems catastròfics.

A.W. Pens que el poder d'aquests tipus de troballes formals que heu posat com a exemple, prové de la capacitat que té el cinema, propera a la de la música, d'instal·lar-se, i instal·lar-nos, en una altra dimensió.

P.P. Sí. Per posar un altre exemple diferent, en els grans monòlegs de Shakesperare no hi ha res que s'assembli a la parauleria. Es tracta d'una re-

presentació que té un important nivell d'abstracció, i, a través seu, s'aconsegueix una entitat a part. I en el cinema s'ha de tenir present que es té un altre context distint; el cinema posseeix altres mitjans, és polifònic. La pintura ja va abandonar la representació, però en el cinema pareix seguir existint la idea que cal explicar-se. Però hi ha autors de gran talent, com Dreyer, Angelopoulos, etc., que sí que han sabut administrar els silencis, i fan un ús molt intel·ligent dels diàlegs, perquè els seus espais són molt més musicals, són espais oberts. Els espais i els temps compten. I a vegades també, la intemporalitat; de cop i volta hi ha instants fantàstics, en què no saps on et trobes, amb una gran abstracció, menys reconeixibles. És precisament per això que tals instants són assumibles amb major força, amb un major impacte. Per la via d'una extrema síntesi.

A.W. En la nostra civilització actual la font d'influències possibles és gairebé infinita, fins al punt que una obra pot resultar en excés contaminada i perdre la seva mínima condició essencial, d'una certa puresa pròpia, primigènia. M'agradaria saber quina impressió vos provoca el frenesí actual, signe d'aquests temps, que es manifesta de manera tan aparent en les formes d'expressió artística.

P.P. Ara arribam a un estadi en què la globalització ha fet un enorme esforç per laminar totes les crestes crítiques que varen florir en determinats mitjans d'expressió artística que varen sortir de la correcció. Les etiquetes que s'estableixen per a la correcció són en realitat una forma d'instal·lar una barrera sanitària de manera que ningú no pugui circular fora dels límits de l'autopista, en aquest cas, de la globalització en termes culturals. Això està generant una pressió tremenda, però també un *overbooking* de certes propostes. Per això, ja



hi ha alternatives que apareixen per altres costats, per mitjans i raons diferents, fins ara noves. Ara existeix un oceà de possibilitats a través de tots els nous mitjans tecnològics i informàtics. Hi ha present el valor d'aquesta simultaneïtat en el temps que pot fer qualsevol gest que facis aquí en qualsevol altre lloc. Es generen uns nous codis. També hi ha una nova familiaritat i una nova manera de veure, una necessitat de rebre i d'escoltar d'una altra manera les coses. Crec que seran les grans productores mateixes les que obriran una bretxa en un segment del mercat, per intentar incorporar a qui sigui capaç d'establir nous corrents de narratives que permetin un major consum. Això ho dic de manera cínica, perquè es tracta de l'autèntica dinàmica d'operació amb què procedeix el sistema: el que és evitable, s'elimina, el que és inevitable, s'assumeix.

A.W. Pareix que s'ha de passar contínuament per Godard, pel concepte del cinema de la resistència. I molts autors de les darreres dècades del segle XX connecten amb les reformulacions dels anys seixanta i adopten una espècie de reciclatge i fusió de grans autors com Bresson, Rossellini o Antonioni, ¿què opinau d'aquesta idea del reciclatge de formes anteriors?

P.P. Crec que la radicalitat és ara una necessitat. Aquesta fase de reciclatge que han aportat grans autors ja en causa baixes. Hi ha un entotsolament. Intenten l'autorecreació a l'entorn del bon gust. Estan sublimant per intentar naturalitzar qualque cosa, no des d'un de vista ideològic, sinó per generar un producte capaç de ser venut amb audiències, no de masses, però assignades a determinades franges que ja estan estudiades. S'ha d'anar molt alerta de no recloure's en un únic

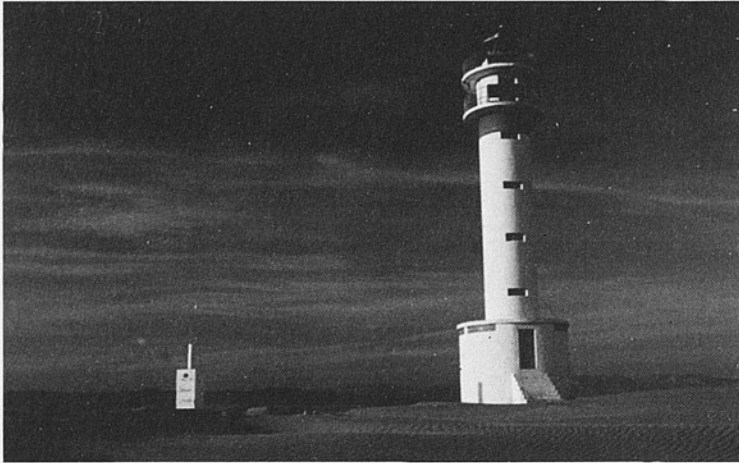


Umbracle

univers i arribar a una espècie d'alienació. Fa falta, estructuralment, anar més enllà.

A.W. Crec que una idea que travessa el film, e el vessant de reflexió sobre el cinema, és plantejar quina és la possible relació del cinema amb la música. Per a mi adquireix una expressió straubiana i bella en la seqüència final. En culminar mitjançant un simple tràveling sobre una partitura pareix afirmar "no podem posar en escena la música, però podem transcendir aquesta impossibilitat."

P.P. És una espècie de concreció, que no té res a veure amb l'hiperrealisme, d'acostar-se a la matèria. Recorda que el meu film ha estat per a mi molt important perquè ha estat una espècie d'immersió. A *Vampir* vaig fer una immersió en el cinema de gènere, amb una apel·lació tremendament popular com és la novel·la de Bram Stoker. *El silenci abans de Bach* ha estat una altra immersió, una immersió en la qual el silenci ha estat enfrontat cara a cara



Pont de
Varsovia

amb la música, sense xarxes ni intermediaris. L'he anat rodant i l'he anat veient. Hi ha hagut una sensació de simbiosi, sense acabar de penetrar però assolint una gran proximitat. Tot el film té un joc que té el suport en la idea, tan simple que pareix bàsica, de contextualitzar Bach en el segle XXI, però amb els renous coneguts, i no els més sofisticats i elaborats mitjançant l'electrònica.

A.W. ¿Per què pensau que és factible partir de preceptes d'altres formes artístiques per acabar preservant una certa essencialitat cinematogràfica?

P.P. Una de les claus de sobre la qual he muntat la meua narrativa es basa sobretot en esquemes que es varen plantejar a principis del segle XX; dependre's, *a priori*, de tot el fetixisme, sacralització o transcendència del que significa l'objecte d'art com a tal i, després, perseguir la descodificació de l'origen de tot plegat. Es tracta d'un intent de crear noves relacions amb l'objecte i, per tant, de nous codis amb una narrativa molt allunyada del que significaven les formes precedents. Aquesta és la ruptura que s'inicia amb les primeres avantguardes. Més tard varen venir altres moviments conceptuals, en algun dels quals hi vaig participar de manera activa. Així, entre 1970 i 1976 vaig rodar tres films molt seguits, *Vampir-Cuadecuc*, *Umbracle* i *Informe General*. En aquest moment, la idea de conceptualitat consistia a recuperar l'esquema que he descrit, però amb connotacions diferents a Europa. Estàvem sota una dictadura, per això el moviment va tenir un nivell de politització molt més acusat. Per posar-ne un exemple molt concret; hi ha un conceptualisme radical, que procedeix de Duchamp i enllaça amb tota l'experiència del moviment surrealista i del dadaisme, al qual podríem anomenar conceptualisme poètic, amb què hi tenc més relacions. Però aquí hi ha dues branques: l'antiart, la negació total de l'objecte de l'art com a tal i, per altra banda, la idea apoderant-se de l'objecte d'art, és a dir, el domini del concepte. Després hi ha el conceptualisme més polititzat, en el qual hi vaig participar també, atès que mai no he separat l'activitat política del que és el treball com a cineasta.

I responent a la pregunta, quant a les formes d'utilització d'un mitjà específic, en aquest cas el cinema, és bàsic desposseir-lo de la condició de ser un art subsidiari de, per exemple, la literatura del segle XIX. El que jo he fet és partir específicament del cinema com a llenguatge, contaminat per múltiples disciplines artístiques, però donant més importància al llenguatge per ell mateix que no al seu ús per subordinar-lo a l'objectiu de contar una història o un esdeveniment. El cinema té, com tots els llenguatges, aspectes molt diferenciats de les altres formes artístiques, com la literatura, que és la que més mal ha fet, al cinema. En el cas del cinema és fonamental el caràcter polifònic de les imatges i tenir dues bandes, la de la imatge i la del so, dues autopistes que corren paral·leles, sense que l'una sigui subsidiària de l'altra. Tenint en compte que en la banda del so hi entra tot, des del silenci fins als diàlegs o la música, i que, per un altre costat, aquesta banda sonora també genera imatges. A partir dels suggeriments que parteixen dels sons, a l'espectador se li oculten sobre la sèrie d'imatges projectades una altra sèrie d'«imatges» que flueixen i li obrin el ventall potencial de visualització. Un potencial que pot ser intensificat si a partir d'una forma de concepció, que es podria dir propera a la música, s'obté una determinada conjunció i fluïdesa de tots aquests elements funcionant amb un tot unitari. Per exemple, el la seqüència dels cellos en el metro. La suite està rodada en un sol pla, desplaçant-nos cap enrere i tornant a agafar la direcció final del moviment de la seqüència anterior, la del vaixell sobre el riu Dresden. A l'espectador se l'atreu en aquesta seqüència mitjançant la modulació d'alternances de moviment que s'ha treballat prèviament. És a dir, tot l'anterior construeix la dinàmica precisa perquè l'espectador tengui una especial receptivitat en aquest instant, propiciada per unes guies que se li han donat en la banda d'imatge i en la de so. I per això s'ha partit fonamentalment dels codis essencials del llenguatge, explotats sense subordinar-los a una narració lineal o basada en l'articulació de causa-efecte.

A.W. Una vegada més crec que apareix la idea de llibertat creativa absoluta en la vostra obra...

P.P. La clau per incorporar-la a un mitjà d'expressió que ha de ser creatiu, com el cinematogràfic, és la capacitat d'usar aquesta llibertat assumint riscos. Per altra banda, a mi m'han assenyalat en moltes ocasions la seguretat que mostro en els rodatges. Rodo exclusivament el que veig abans, apurant enquadrements i moviments fins al final. Mai no rodo cap pla de recurs. Mai no em plantejo, per exemple, si un pla pareix que sigui massa llarg, tractar després de fer-ne dos de curts, per justificar-me. El moviment que veig i anticip és la meua mirada. Pensa també en autors com Dreyer o Tarkosvsky; el muntatge no és per res només el moment en què ja arribes a la sala de muntatge: quan rodes ja muntat. A *El silenci abans de Bach* aquesta idea de rodar cada bloc amb una sola seqüència era un fet que tenia molt clar des del principi. Cada pla ha de

tenir el pes de tot el film. De manera que no hi ha seqüències de transició, una de menor importància que altra, preparatòria o de trànsit. Totes les seqüències hi són perquè hi han de ser, i de la manera en què es van engranant. Front a aquesta visió tan reduccionista i estesa que existeix sobre el que és el cinema, la llibertat creativa és la que et permet vèncer aquesta barrera, de manera que no hi hagi cap obstacle i puguis trencar els codis. I aquesta és una qüestió que ningú no s'ha vist obligat a demanar-me ni pel que fa a *Umbracle* ni pel que fa a *El silenci abans de Bach*.

A.W. Amb el vostre estil de realització no es pot separar el sentit o el discurs de la posada en escena.

P.P. Absolutament. En realitat, tot *El silenci abans de Bach* és una única seqüència. És una única mirada. Totes les seqüències van guiades per un mateix ritme que vaig marcant. No es tracta de la continuïtat d'un esdeveniment que segueixes. Rodo sempre amb la preocupació que cada pla ha de dur el pes del film. No faig plans de recurs. No m'aturo a col·locar dos personatges. O, quan ho faig, per exemple en la llibreria, no ho faig perquè parlïn de qüestions personals, sino perquè ho facin a partir dels llibres. Fixa't que hi ha poquíssims diàlegs. Quan els incloc és com un interval fugaç, sense trencar mai el ritme del relat.

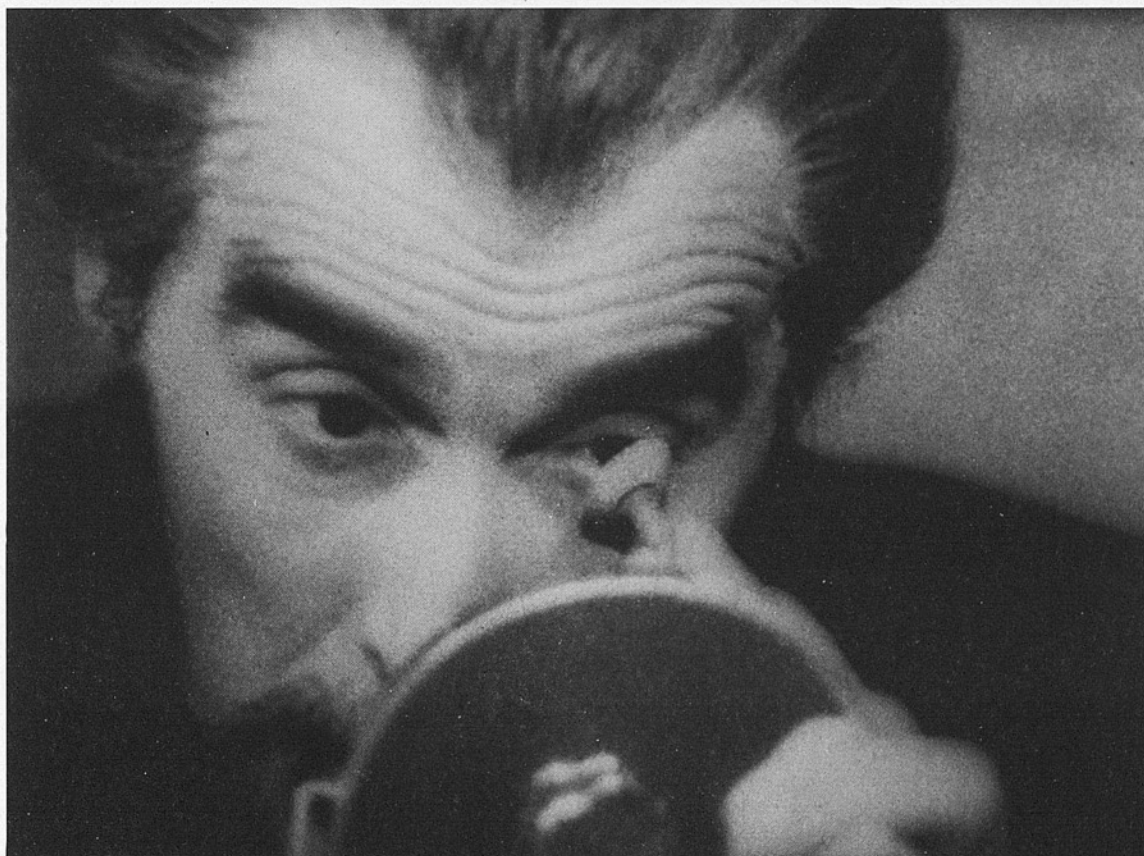
A.W. Penso que aquesta consideració del film com una sola seqüència procedeix del fet que aquí la unitat pareix donada per les seqüències

en comptes del pla. Pensant en el vostre film recordava una citació de Scelsi que em semblava translladable al vostre cinema: "La música no pot existir sense so, però el so pot existir sense la música." D'aquí passava a la idea del so com a element fonamental, com a principi fundador, que, en el cas del vostre cinema, estaria ocupat per la seqüència. Aquestes tenen la seva pròpia entitat, separades unes de les altres.

P.P. Hi estic totalment d'acord. A més, aquesta idea està mostrada d'una manera explícita al començament del film. En la seqüència de l'afinament del piano, passam d'un piano mecànic a l'arrel mateixa d'aquesta música, el so. Quan s'acaba el procés d'afinament, sobre la imatge del gos que ens mira, escoltam les darreres notes d'afinament, però de cop i volta, hi ha una nota



Vampir



Vampir

pura, amb la qual iniciam el viatge, aferrats a l'asfalt, aferrats a la terra. No coneixia la citació que esmentes però em sembla molt encertada.

A.W. A més aquesta forma tan inusual d'enllçar seqüències, com si fossin blocs sense evident relació causa-efecte, però dins d'un fluid discórrer continu, obri un nou espai actiu a l'espectador. Se l'ubica en una posició que l'indueix al fet que sigui inevitablement ell qui completi i trobi les associacions, les connexions.

P.P. Crec que d'alguna manera hi ha hagut un canvi en la forma de percepció de l'espectador. No és possible que, de cop i volta, *El silenci abans de Bach* hagi tingut l'acollida que ha rebut i hagi estat assumida amb aquesta facilitat pel públic, quan és un Bach sotmès a una forma radical, a partir de la qual es pot dir que Bach ho resisteix tot. En aquest film és l'espectador qui entra i fa un recorregut amb el film, sent ell mateix qui s'organitza la proposta que se li planteja. El fet de tenir el film en sales durant tantes setmanes seguides amb tal afluència de públic és meravellós. D'alguna manera, em faltava tenir aquesta experiència. És un impacte més obert, important considerant els canvis que s'estan experimentant en el món audiovisual. És molt diferent de l'experiència d'una obra aconseguida, però abocada a un circuit més limitat, dirigida al cercle més elitista de tipus museu. Ara existeixen possibilitats per a cineastes amb altres sensibilitats, realitzadors a l'entorn de 30 anys i que estan començant. Hi ha un camp que pot anar en augment per a aquestes fórmules alternatives. Ja duc temps circulant per museus, universitats i cinemes lligats

amb institucions. Però ara per exemple, a Dresde, hi ha un grup de joves que ocupa locals d'institucions, amb el consentiment d'organismes públics. Organitzen projeccions i retrospectives i duen ja anys amb una labor seriosa i reconeguda. Ara m'han convidat a anar-hi per fer una retrospectiva dels meus films que arribarà a tres ciutats, Bremen, Hannover i Munic. És molt simptomàtic el fet que m'escriguessin dient que, si finalment hi anava, l'Institut Cervantes s'havia oferit ja a invertir diners en el que tenien plantejat. És a dir, en el moment actual, les institucions ja volen invertir diners en aquest tipus de propostes. Pens que també acabarà per haver-hi productors grans, que disposen de sales de projecció, que començaran a sondejar aquests canvis dins de les noves sensibilitats, buscant joves com vosaltres, de la vostra generació, amb projectes que trenquin amb els codis. D'una manera més tímida, això es manifesta també en relació amb gent com Albert Serra i altres, que no són tan radicals com jo, però que tenen una mirada distinta. I les exigiran més, que la diferència sigui més forta. Actualment, acostar-se a Bresson per exemple no és una solució per al futur. Va ser molt bo que generació dels Marc Recha altres partissin d'aquesta referència. Però continuen en braços de Bresson. I Bresson, per a aquestes noves maneres de percepció en l'espectador, ja no és el que era fa uns anys. La gent demana qualche cosa més. Els projectes audiovisuals que es passen exclusivament en museus compleixen una funció distinta. Però el que pugui venir del cinema, ha de sorgir a través d'aquestes altres apostes més radicals. Perquè s'ha obert una altra via. ■

Vampir

