



Aniki-Bobo

M. de Oliveira / P. Garrel

Filmar la infància

En un exercici de reinterpretació de la història del cinema, la nostra proposta consisteix a indagar la pervivència del cinema mut dins del cinema sonor: aquesta capacitat de fer nítides les coses sense anomenar-les és la que demostra Manoel de Oliveira, amb *Aniki-Bobó*, un meravellós conte fluvial on els amors d'infància es viuen amb emocions greus i sense falses candideses. Al seu torn, Philippe Garrel ha recuperat el batec simbòlic del cinema mut creant una obra d'extrema sinceritat sentimental: "*Le Révélateur*" és un film oníric que gira al voltant de l'escena primitiva: com neix un film, com es fa un nen."

1a Part

Aniki-Bobó, 1942, 70'
La catàstrofe evitada

Pel·lícula coneguda encara que poc vista, *Aniki-Bobó* (1942) fou destacada per Sadoul, el qual la veié com la invenció del neorealisme que Oliveira feu pel seu compte i amb independència del cinema italià. Ara bé: en l'actualitat tenim més aviat la tendència a pensar que si existeix una fidelitat del cineasta amb si mateix, no cal buscar-la en el gust pel realisme, sigui o no "neo", ni tampoc en l'elecció d'un cert tipus de personatges o d'ambients, sinó en l'*estructura obsessiva* que presideix tots els seus films i que es tradueix en el que jo denominaria el tema de *la catàstrofe evitada*. Pel que fa a la resta, el fet que la naturalesa d'aquesta catàstrofe sigui d'ordre sexual ho afirma amb major cruïsa el cinema més recent d'Oliveira, sense que per això resulti més convincent.

Aniki-Bobó posa en escena, en els carrers d'una ciutat que s'assembla a Oporto, una colla de nens el crit de guerra dels quals és precisament "Aniki-Bobó!". Hi ha un petit cap de colla (Eduardinho) que ja és un petit homenet i un altre nen (Carlitos), ros i sensible: l'heroi. Tots dos rivalitzen en mèrits davant de Terezinha, l'única nena del grup. El primer amb un estel, el segon robant de l'aparador d'una merceria ("La botiga de les temptacions") una nina que regala a Terezinha (i que abans havien contemplat llarga estona junts, en una escena preciosa que representa una veritable "fase de la vitrina"). Més tard, en el curs d'una baralla, Carlitos es precipita per empènyer el seu rival al buit, just en l'instant en què aquest perd l'equilibri tot sol i rodola pendent avall (aquesta realització obsessiva del desig sense passar a l'acte també la trobem, per exemple, a *Ensayo de un crimen* de Buñuel). El nen cau (mort? ferit? inconscient? No ho sabrem fins molt més tard) a pocs centímetres d'una via de tren en el moment que passa un comboi. Al final de la pel·lícula, quan tot ha tornat a l'ordre, Carlitos i Terezinha s'allunyen, i Oliveira enquadra la nina que tots dos sostenen com si fos el seu fill. El que impressiona en aquest film de 1942 és la netedat de la seva presa de posicions. Entre les quals, observo almenys les següents: 1) Els pares estan deliberadament absents. Trobem els adults, un per un, com a éssers singulars. 2) Els nens viuen drames d'adults i juguen com a tal. Hi ha (com en McCarey) una constant denegació de l'obra en la pel·lícula: *sé bé* (que són nens) però *tanmateix* (i si estan sexuals?). La catàstrofe evitada

és l'amenaça fàl·lica representada per Eduardinho (el tren que passa pel seu costat). La victòria de Carlitos ho és tot excepte un retorn a l'ordre que estableixen els pares (o bé la seva anticipació): és ja un simulacre, un situar-se més enllà de la neciesa. Existien, doncs, moltes possibilitats que la ideologia aleshores dominant a Portugal (el nou Estat de Salazar, com tot feixisme, necessitava nens assenyats i famílies unides) percebé fins a quin punt la pel·lícula la ridiculitzava. Llegim, a *Cidade de Tomar*, el gener de 1943, crítiques d'aquest tipus: "Aquest film és un insult infame a la innocència infantil i a la falta de previsió dels pares. És una veritable monstruositat".

Estimat Serge Daney,

Fa força temps que penso sovint en escriure't, ja que, ara que has deixat d'estar entre nosaltres, desconec si t'arribaran allà dalt al cel, els ecos del que s'esdevé aquí sota. Abans de tot, t'informo sobre el fet que les diferents tècniques han avançat a la velocitat de la llum, però amb efectes nefastos. Si bé és cert que, d'una banda, aquestes tècniques ens sedueixen tot oferint-nos un major confort, també és cert que cada dia saturen més la nostra vida social i envaeixen la nostra vida privada, augmentant tot tipus de problemes que extrauen qualsevol virtut de la nostra plàcida vida, la filla de la naturalesa a la qual estem lligats de forma umbilical. Alteren la nostra manera de viure, i fins i tot modifiquen la natura en si mateixa, garantia de la nostra supervivència, mitjançant artificis que ens llencen sempre nous desafiaments, amb imprudència o inconsciència, que comporten riscos que són incapaços de cobrir i dels que ja som víctimes en gran mesura. (...)

La ciència pura, que descobreix els fenòmens i les lleis de la natura, la trobo respectable i és per això que admiro els homes que dediquen la seva vida a la ciència i l'empren per a conèixer el món. Però davant de l'altre, la ciència aplicada en la qual s'inscriu el cinema, tinc potser una resposta plausible? En rigor, és clar que tinc una opinió que crec vàlida, però alhora he de reconèixer que estic tant implicat en l'interior del problema que aquest mateix fet qüestiona l'argumentació que segueix. De fet, crec profundament en aquella cosa que anomenem cinema i que, en tant que imatge projectada en una pantalla, és immaterial i que, com el fantasma de tota realitat, sigui real o imaginària, és una imatge que no pertany a la realitat concreta de la ciència aplicada. El que roman d'aquesta ciència és la pantalla en si mateixa, la pel·lícula en si mateixa, els aparells en si mateixos,

en fi, les coses materials, però no el substrat *immaterial* que s'abstrau de les coses i no en forma part.

I és a partir d'aquesta idea que t'escric i penso una altra vegada, emocionat, en els bons temps, quan eres amb nosaltres i confirmaves que el cinema és cinema quan recull tot el que és a aquesta banda i tot el que és més enllà. Ciència "esborrada" per tot allò que traspassa la matèria, és a dir, a causa de l'esperit. Vet aquí el que ens dóna la força i la raó per a prosseguir vivint i així perllongar el nostre itinerari a través de l'obscuritat del túnel de l'esdevenidor, encoratjats per la llunyana llum que, molt al fons, ens fa un signe al que anomenem esperança, una esperança diferent: la de l'esperit que contemplem des de l'altre costat. Encoratjat per totes aquestes il·lusions que il·luminen la nostra realitat, t'escric aquesta carta perquè sento la necessitat de dir-te que ets sempre entre nosaltres, juntament amb totes les coses passades que han estat captades per aquell esperit que compartim mitjançant el cinema. I que tu, com ell, ets avui tan present com ahir, de la mateixa manera, quan el cinema va néixer, ja va existir, i des d'aleshores ja per sempre, no com a aparell sinó com a cinema.

Per aquest motiu diem que el cinema fuig del temps, perquè és fruit de l'esperit que anima totes les arts. També tu, Serge Daney, eres aleshores aquell esperit crític que fa una dissecció i anàlisi de tots els films que resideixen al teu costat en projeccions fantasmagòriques on la realitat i la ficció es confonen i equiparen. (...)

Puc contemplar què és el cinema en el seu aspecte transcendental, a partir de certes preguntes, perquè el cinema no és la càmera, ni la pel·lícula, ni els aparells de revelatge, ni els estudis ni auditoris, encara menys els vídeos i altres invents, ni els actors, els realitzadors, els autors de sinopsis i de diàlegs, els compositors i els intèrprets musicals, o tant se val quins tècnics que amb tanta generositat sorgeixen durant el procés de creació amb l'objectiu que aquest complex procés es dugui a terme; i no ho és perquè el cinema, a imatge del nostre cos, no pot funcionar sense esperit, impulsor de tota cosa. Esperit que sobrevola i anima la intel·ligència, esperit que gira des de l'inici dels temps, ja que el cinema, que fuig del temps, coneix tots els temps des de l'exterior i l'interior del temps i de l'espai. El cinema no és altra cosa que una realitat virtual, fruit d'una projecció de l'esperit creador. (...) En una paraula, el cinema no era, i ni tan sols encara va començar. El cinema és. I és perquè era, i era perquè contenia en el seu si l'esperit de les coses, i així com sempre era, sempre serà. I tu, Serge Daney, eres perquè eres i sempre seràs amb nosaltres.

Manoel de Oliveira. *Cher Serge Daney. Trafic, nº 40.*

2a Part

Le Révéléateur, 1968, 68'

Thomas Lescure: Cap a finals del mes de maig de 1968, ets a Baviera i en quinze dies -una setmana de rodatge i una de muntatge- realitzes *Le Révéléateur*, seguida al cap de poc de temps per *La Concentration*, rodada el mes d'agost i muntada igualment en una setmana, tot i que hi havia setanta-dues hores de material filmat.

Philippe Garrel: Són dos films molt diferents: *La Concentration* persisteix a la seva manera en la crítica del Cinema-Espectacle iniciada amb *Marie pour mémoire*. (...) *Le Révéléateur*, per contra, és una pel·lícula deliberadament onírica que gira al voltant d'allò que la psicoanàlisi denomina l'escena primitiva: com neix un film, com es fa un nen, la primera vegada que un nen veu els seus pares fent l'amor. És una pel·lícula muda d'una hora, en blanc i negre, realitzada amb mitjans irrisoris, que mostra preses d'un nen petit amb els seus pares (Bernadette Lafont i Laurent Terzieff). Els tres es desplacen en un espai demarcat per les representacions del somni (una escala, una ruta, un bosc...) i com que n'havia de tenir prou amb la il·luminació d'una llanterna, el blanc i negre tan contrastat que divideix la pantalla contribueix a produir una impressió d'irrealitat.

T.L: Les primeres mirades són mudes, el cinema dels orígens era silenciós. Sovint has filmat nens molt petits.

P.G: Stanislas Robiolles a *Le Révéléateur*, Balthazar Clémenti a *La Cicatrice intérieure*, Xuan Lindenmayer a *L'Enfant secret*, el meu fill Louis a *Les Baisers de secours*. Em sembla que els nens són naturals fins als cinc anys. Podem intentar filmar-los perquè són ells, sense buscar que interpretin. Però no se'ls ha de rodar massa temps perquè es cansen molt aviat.

T.L: I has realitzat més pel·lícules mudes...

P.G: He realitzat *Athanos*, un curtmetratge amb Nico, *Les Hautes solitudes*, que és un retrat de Jean Seberg, i *Le Bleu des origines*.

T.L: Els teus films sonors tenen també abundants plans llargs que mostren personatges immòbils i gairebé silenciosos.

P.G: Algú va dir un dia que les meves pel·lícules eren en efecte més silencioses que mudes, i és cert que puc realitzar pel·lícules sense diàlegs, és a dir sense guió. Pel que fa a la immobilitat, és impossible per a un ésser viu en el cinema. La immobilitat només és possible en la fotografia, i sóc incapaç de fer una bona fotografia.

T.L: Aquesta qüestió del cinema mut em sembla important. En un text cèlebre, André Bazin afirmava que amb l'adveniment del sonor el cinema havia esdevingut "impur". El fracàs del cinema "d'art" va provar que en endavant s'havia d'entrar necessàriament en l'era del film lligat a la història, del film amb guió.

P.G: És veritat, no tenim el dret econòmic, a França, de realitzar una pel·lícula que no expliqui una història.

T.L: Bazin afegia aquesta prohibició al problema econòmic del cinema. La pintura o la poesia, remarcava, havia permès a Van Gogh o a Lautréamont viure com a creadors aïllats, mentre que les condicions de producció ho impedeixen a un cineasta.

P.G: No prohibeixen res. M'he produït alguns llargmetratges amb sumes irrisòries. Però és un fet que les pel·lícules "sense història" no funcionen i que un mateix es troba aïllat, apartat en el ghetto de l'"Art i Assaig". Amb tot, el cas de Godard és una excepció: només ell, entre els cineastes de la Nouvelle Vague, fa pel·lícules com Picasso feia pintura. Sempre ha mantingut una veritable dialèctica entre allò vell i allò modern. No ha deixat d'innovar (quan no ha estat en el muntatge, ho ha fet en el so) al mateix temps que s'integrava en la tradició cinematogràfica. Ha triomfat sobretot allà on tots els que es plantejaven la qüestió de la modernitat han fracassat: Godard ha inventat una narració específicament cinematogràfica. És cert que els crítics sovint diuen que no entenen res de les seves "històries", però és precisament això el que m'interessa, la seva manera de narrar-

les. Ja que acceptem la pintura abstracta, mai he entès perquè excloem la possibilitat d'un cinema abstracte. En qualsevol cas, el que em meravella pel que fa a Godard, malgrat que a vegades ha estat menyspreat, és que es projectin les seves pel·lícules als Champs Elysées.

TL: No podríem explicar el relatiu èxit comercial de Godard pel fet que els seus films, freqüentment, s'han lligat al present encara que ho hagin fet de forma crítica?

P.G: Les seves pel·lícules contenen la descripció d'una societat que els espectadors poden identificar perquè és la seva. Podríem dir el mateix de Jean Eustache que mostra a *La maman et la putain* la moral sexual dels anys 70, el que em va induir a dir a *Les Sunlights* que aquell film era *La Règle du jeu* de la nostra època. Res d'això existeix, per descomptat, en les meves pel·lícules, perquè jo sempre em limito als elements fonamentals: l'home, la dona, el nen, que potser sembla que visquin en un món abstracte. Penseu que a partir del que succeeix entre un home i una dona, o entre un pare i un fill, podem captar tot el que passa sobre la terra. (...)

T.L: Sigui com sigui, és clar que, fins i tot de forma més violenta que Godard, has efectuat un retorn cap al "Cinema pur", o fent servir el teu llenguatge, "abstracte", és a dir cap el que havien buscat, més o menys ingenuament, més o menys teòricament, els cineastes de la primera avantguarda francesa com Epstein o L'Herbier. D'altra banda, t'agrada molt *L'Argent*. **P.G:** M'agrada també les pel·lícules de Lumière, de Dreyer, de Murnau. *Amanecer*, *El último*, amb aquell començament extraordinari....

Philippe Garrel i Thomas Lescure.
Une caméra à la place du coeur.

Tanmateix és Philippe Garrel el que arriba més lluny en aquesta direcció, perquè obté una veritable litúrgia dels cossos, perquè els lliura a una cerimònia secreta on els únics personatges són Maria, Josep i el Nen, o els seus equivalents (*Le lit de la vierge*, *Marie pour mémoire*, *Le révéléateur*, *L'enfant secret*). No és un cinema religiós, però, encara que sigui un cinema de revelació. Si la cerimònia és secreta, és precisament perquè pren els tres personatges "abans" de la llegenda, abans que hagin passat a formar part de la llegenda o hagin constituït una història sagrada: la pregunta que formula Godard, "què es van dir Josep i Maria abans de tenir el nen?" no anuncia només un projecte de Godard, sinó que resumeix les conquestes de Garrel. L'expressió hieràtica teatral dels personatges, que és evident en les seves primeres pel·lícules, es redueix cada vegada més a una física dels cossos fonamentals. Allò que Garrel expressa en el cinema és el problema dels tres cossos: l'home, la dona i el nen. La història sagrada com a Gesta. El bell inici de *Le révéléateur* permet endevinar en l'obscuritat el nen enfilat damunt l'armari, després mostra la porta que s'obre perfilant la silueta del pare i revela en últim lloc, davant d'ell, la mare de genolls. Cada un abraçarà a un dels altres dos, segons tres combinacions, en un gran llit que s'assembla a un gran núvol sobre el terra.

Gilles Deleuze. *L'image-temps. Cinéma 2.*