

XCENTRIC

Domingo
24 de abril, 20h
Teatre CCCB

The Thoughts That Once We Had

De manera parecida a *Histoire(s) du cinéma* de Godard, *The Thoughts That Once We Had* recoge múltiples fragmentos de películas del siglo pasado, no identificadas pero a menudo reconocibles, con la peculiaridad de estructurarse a través de asociaciones, citas y conceptos extraídos de los escritos cinematográficos del filósofo Gilles Deleuze *La Imagen-Movimiento* y *La Imagen-Tiempo*. Las secuencias apropiadas no buscan explicar las ideas de Deleuze, sino darles cuerpo sin obviar su ambigüedad y sus matices. Su sucesión sumerge al espectador (no necesariamente conocedor de las teorías deleuzianas) en una profunda experiencia rítmica y meditativa.

The Thoughts That Once We Had, Thom Andersen, 2014, DCP, 108 min, VOSE.

Proyección en colaboración con el Festival Internacional de Cinema d'Autor de Barcelona.

DA FESTIVAL
INTERNACIONAL
DE CINEMA D'AUTOR
DE BARCELONA
21 ABRIL - 1 MAIG | 2016

Nunca ha hecho lo mismo dos veces en sus películas. *Red Hollywood* (1996) va en contra de la ortodoxia autoral para destacar la aportación del guionista. *Los Angeles Plays Itself* (2003) conduce la atención activa del espectador lejos de lo que el director le está pidiendo que mire. Y con *The Thoughts That Once We Had* (2015), parece que finalmente dirige su mirada a la puesta en escena, que por fin tiene en cuenta su valor.

He estado impartiendo una clase de vez en cuando, una especie de "Deleuze para cineastas", durante varios años. Usando el texto para ayudar a las personas a generar imágenes, a generar yuxtaposiciones entre dos imágenes o entre una imagen y un sonido. Grabé la clase en la primavera de 2014, con la idea de que la clase misma podía convertirse en un largometraje. Una idea un poco estúpida. Podría haber sido un curso *online*, pero yo quería que tuviese la importancia de una gran producción, una película de cien horas, algo por el estilo. Pero no tengo paciencia para hacer eso, así que supongo que esto era una especie de alternativa a eso, algo más simple. Algo así fue lo que pasó, y empecé el verano pasado. Existía también el impulso de recoger grandes momentos de la historia del cine, de manera sencilla. Creo que lo que transformó el proyecto fue encontrar el título. O la idea de poner esas dos escenas que aparecen casi al final de la película, de gente leyendo libros. Se me ocurrió que había algo cinematográfico en la lectura de libros. Cuando tuve el final casi resuelto, se me ocurrió que aquello podría ser una película, en lugar de una...bagatela. Algo que solo podría divertir a tus amigos.

Hay una enorme cantidad de ejemplos concretos de películas en el texto de Deleuze. ¿Hasta qué grado guiaron la estructura del filme?

Tenía la idea de comenzar con imágenes-afección, a pesar de que resultó ser una de las últimas partes que se construyó en realidad, debido a que requirió investigación. No era sólo una cuestión de escoger escenas de películas que había visto en el pasado y que me encantaban o me gustaban, si no tratar de imaginar una historia de la imagen-afección, y también una historia de la progresión del primer plano en Griffith. Cuando Griffith afirmó que él había inventado el primer plano, lo que en realidad quería decir era el plano medio o el plano medio cerrado, desde aquí [señala el esternón] hasta aquí [señala justo por encima de la parte superior de la cabeza]. Eso es lo que en aquellos días se entendía por primer plano, en contraposición a lo que hoy pensamos que es un primer plano. Los primeros planos, en su obra, aparecen en realidad bastante tarde. El ejemplo, de la película de Mary Pickford *Friends* (1912), lo tomé del artículo de Paul Schrader en *Film Comment*, donde lo proponía como el primer primer plano. Es un plano medio, aunque es una imagen-afección, ya que en ese plano el fondo se desvanece, aparece como algo separado. Eso es algo que ocurre a menudo en algunas de las películas posteriores de Griffith. Pero creo que en la obra de Griffith el primer plano no alcanza su plenitud hasta *Intolerance* (1916), en realidad.

El primer plano de la película es *The Musketeers of Pig Alley* (1912)...

Sí. Creo que, en términos de lo que podríamos llamar la gramática del cine, esa fue la mayor innovación de Griffith, que tenía personajes...en vez del punto de vista del proscenio de las primeras películas, cuando los personajes entraban en el encuadre o salían de él, como si vinieran de los laterales del teatro. A menudo Griffith hace que los

personajes entren y salgan de la parte delantera del encuadre. Eso es componer en profundidad. Creo que esa fue la mayor innovación de sus películas para la Biograph, la manera en que las personas entran y salen en el encuadre.

Usted ha dicho que su intención no era necesariamente ilustrar las ideas de Deleuze. Si no es para ilustrar, ¿Cuál es la relación entre el texto y la imagen?

Tomé algunas de sus ideas, las que me resultaban interesantes, y éstas no eran necesariamente sus grandes ideas. Hay una página sobre Harry Langdon, Laurel y Hardy y los hermanos Marx. Casi algo de usar y tirar. Cuando era un muchacho vi esa película de Harry Langdon en el Silent Movie Theatre de Los Ángeles. Se llama *The Chaser* (1928), y es una de las películas que él mismo dirigió. Es una película generalmente menospreciada. Cuando la vi me gustó mucho, tal vez simplemente por tener la oportunidad de verla. Así que eso es parte de mi historia personal como espectador, ir mucho a ese cine. Lo interesante de esto es que los propietarios de ese cine tenían su propia colección de películas, por lo que no sólo mostraban las películas mudas clásicas que es posible que hayas visto aquí en el MoMA o en cualquier otro cine, si no esas películas poco conocidas, extrañas, como *The Chaser*. Disfrutaba lo que me proponían, me causaba una gran impresión cuando era joven. La escena de Laurel y Hardy que incluí la descubrí hace poco a través de un amigo. Así que supongo que en este caso los pasajes de Deleuze fueron una especie de pretexto para introducir esas escenas. Los hermanos Marx eran en realidad más difíciles porque no hay muchas escenas en sus películas en las que los tres estén juntos tanto tiempo como lo están en la escena en particular que he usado. Así que fue un buen descubrimiento.

También me atrajo la idea de la imagen equívoca, en la que una pequeña diferencia en la imagen conduce a dos situaciones casi opuestas. El atractivo de eso para mí es que fue tan perfectamente demostrado en la escena de la coctelera *The Idle Class* (1921), de Chaplin. En este caso, no se trata sólo de algo que ocurre en las películas, también es algo que ocurre en la vida real. Eso es de lo que trata la película de Errol Morris *The Thin Blue Line* (1988), que también utilizamos, y es una buena película porque encuentra una forma cinematográfica que se ajusta a su tema. También he estado fascinado siempre por Hank Ballard, quien escribió "The Twist", por lo que utilicé material de archivo de *Twist* (1992), de Ron Mann.

Dice que no estaba necesariamente atraído por las grandes ideas de Deleuze, sino por el material esbozado.

Parece que el gesto incipiente le interesa más que el producto final, el boceto más que la obra maestra pulida.

Sí. Y, en cuanto a Deleuze, prefiero el primer libro, *La Imagen-Movimiento*, al segundo libro, *La Imagen-Tiempo*. Encuentro la idea de la imagen-tiempo poco convincente, y para nada la manera más útil de considerar la ruptura entre el cine moderno y el cine pre-moderno.

Hay ideas más pequeñas en el segundo libro que encuentro bastante atractivas. Por ejemplo, en *Los Angeles Plays Itself*, tomo prestada su idea del Neorrealismo, o al menos parte de ella. Y creo que las películas de las que hablo allí, las películas finales de la pieza, son mejores ejemplos de su concepto del Neorrealismo que las películas sobre las que Deleuze escribe, por ejemplo *Roma, città aperta* (1945), o los primeros clásicos del Neorrealismo italiano. Su definición de Neorrealismo no encaja en realidad con esas películas neorrealistas, y la clásica escena de *Umberto D.* (1952) que propone como ejemplo siguiendo Bazin, es en realidad una escena un poco excepcional, excepcional dentro de esa película y dentro de las primeras películas neorrealistas en general. Supongo que el término Neorrealismo comienza a cobrar sentido en él con *Alemania, año cero* (1948) y *Stromboli* (1950).

Creo que utiliza la expresión "obra maestra" dos veces en *Los Angeles Plays Itself*, en referencia a las películas *Gone with the Wind* (1939) y *L. A. Plays Itself* (1972), que no son, por así decirlo, parte del canon comúnmente aceptado. Me parece que una gran parte de su proyecto consiste en proponer un canon alternativo. Ha añadido a Spencer Williams a esta lista. ¿Existen otras figuras sobre las que le gustaría centrar la atención?

Algunas personas me acusan de usar la expresión "obra maestra" de forma un poco libre. Estoy seguro de que hay muchos...Me gusta mucho Oscar Micheaux, por supuesto. Ojala hubiese estado cerca cuando el MoMA proyectó su programa sobre las primeras películas sonoras japonesas. Siempre he estado muy interesado en [Heinosuke] Gosho y en [Hiroshi] Shimizu. Hace mucho tiempo, en Los Ángeles, cuando era joven, siempre había una retrospectiva sobre Ozu, supongo que antes de que la mayoría de la gente descubriera a Ozu. Pudimos ver un montón de películas japonesas que gente de otros lugares no pudieron ver, *Pale Flower* (1964) y cosas por el estilo.

Interview: Thom Andersen, Nick Pinkerton, Film Comment, Junio 2015

Próxima proyección: **Exquisitos, Recientes y esenciales**

***The Exquisite Corpus*, Peter Tscherkassky; *Brouillard Passage #15*, Alexandre Larose; *Sin Dios ni Santa María*, Samuel M. Delgado y Helena Girón; *The Occidental Hotel*, Lewis Klahr.**

Jueves 28 de abril, Auditori CCCB, 20.00h.

