

2012-2013

XCÈNTRIC

El cinema del CCCB



Domingo 18 de noviembre, 18.30 h

PAISAJE MUSICAL

El cineasta brasileño Julio Bressane compone mediante un montaje intuitivo y musical una historia personal, a partir de fotografías y escenas rodadas en una casa y una calle de Río de Janeiro —Rua Aperana, que significa «camino equivocado»—, en la que ha pasado su vida y rodado numerosas escenas. Bressane establece un imaginativo y rítmico juego visual y sonoro relacionando fotografías de su infancia y del álbum familiar, entre 1909 y 1955, películas íntimas y caseras rodadas en su juventud con una cámara de 16 mm y sus films rodados en el mismo lugar, entre 1957 y 2009. El resultado es la transformación sensible y emotiva de un espacio íntimo en un «paisaje de ficción».

Rua Aperana 52, Júlio Bressane, 2012, 80 min, betacam digital (V.O. Portugués. Subt. Francés y Catalán)

Entrevista con Julio Bressane

Lo pensé como un geofilm, una topografía, la geografía de un lugar. Un lugar no muy grande pero muy rico como paisaje. Es un paisaje que tiene en sí mismo el poder de los cuatro elementos: agua, aire, fuego y tierra. Y es el paisaje de un gran pasado, una gran huella prehistórica. En mi opinión, este será para siempre el gran tesoro cultural de América: el mundo antes del siglo XVI. Este lugar de reducido tamaño, esta pequeña geografía, pertenece a ese mundo, contiene toda aquella riqueza, pero este tesoro está ya olvidado y oculto incluso para nuestra existencia.

Todo comienza con el nombre de la calle. Rua Aperana era un sendero estrecho a los pies de esta montaña, llamada Dois Irmãos. Aquí se abría un pasaje que conducía a lo alto de la meseta, donde había bosques, fuentes de agua, árboles frutales, animales. Para los indios nativos, este viaje era una ruta habitual. En la lengua tupí, aperana significa 'camino equivocado', que para la mentalidad indígena significa una ubicación temporal provisional. Provisional porque estaba sometido a la marea. [...]

Esto tuvo lugar en el mundo antiguo de Brasil. A principios del siglo XX, este lugar fue civilizado por completo: se construyó un barrio con sus calles y se trazaron canales para guiar las aguas del río hasta el mar. Rua Aperana se ha convertido en una calle estable y la marea está ahora bajo control gracias a las paredes y edificios. Pero al principio no había nada, como se puede ver en la película en la foto de las dos mujeres perdidas en una colina de arena, en un mundo de arena.

Una playa desierta. Esta es una fotografía tomada al comienzo de la década de 1910. Mediada esa década (entre 1912 y 1914) comenzaron la primera construcción, y la primera casa fue la del número 52. El camino que después ha mantenido el nombre indio.

Todo es autobiografía, una mitología que conocemos bien. Pero esta película no tiene nada autobiográfico en lo que respecta a la construcción de la forma. Las fotografías son las de mis padres, de mi hijo, pero es algo que puede ser sensible solo para aquellos que me conocen. Otros no pueden saber si soy yo u otro niño. Por supuesto que hay sentimientos, sensaciones, pasiones: todas estas cosas están presentes en esas imágenes. Pero, en lo que respecta al montaje, he trabajado sobre la idea de la construcción del paisaje: eso es lo importante en estas fotos. En las fotos siempre se ve, al fondo o en la distancia, o a veces en el mismo centro de la imagen, la construcción de la carretera, la construcción de este mundo a los pies de la montaña. La película se desarrolla entre 1909 y 2009; el tiempo de la película es un siglo. Se trata del registro de un tiempo muy heterogéneo en un mismo paisaje. En palabras del padre António Vieira: las piedras hablan y responden. Y esto es lo que sucede en la película: este paisaje habla y responde a algo —oscuro, podríamos decir—, pero que está ahí y que a veces parece manifestarse.

Para mí, esta película tiene una gran importancia sobre todo por una idea de montaje: el montaje como forma de pensamiento. Hay muchas formas de pensamiento y esta es una forma intuitiva y al mismo tiempo provocada. El montaje es intuitivo porque se hace en un estado de emoción en el que no se posee el control total, y está diseñado de tal modo que para comprenderlo uno está obligado a ejercitar su conciencia. Traté de crear este estado sensible, este estado de ánimo: el montaje a través de un paisaje, el montaje que crea, inventa un paisaje.

La película es la invención de este paisaje, y para ello necesité mucho trabajo. He utilizado muchas de mis películas anteriores, fragmentos de esos films, pero todas ellas sirvieron para forjar otra película. También he tratado de intervenir y trabajar sobre el color: he utilizado el color como tiempo, como apertura del espacio en el tiempo, por ejemplo, como cuando se produce el cambio hacia el amarillo. Por supuesto, las imágenes están relacionadas con otra cosa, con otras películas, pero se utilizan como si se hubieran construido específicamente para este film. Como siempre, todas las imágenes ya se han hecho.

Así que empecé a trabajar en la película. Me costó mucho esfuerzo: gran cantidad de investigaciones, muchas conversaciones y pruebas y tentativas con Rodrigo Lima, mi montador. Estuvimos ocho meses montando. Pero ahora quiero decir algo más: esta película nació de una gran amenaza para mi vida. Me sentía condenado a una muerte prematura, tal como he visto en amigos cercanos: un gran NO, un gesto absolutamente miserable, un gesto de destrucción dirigido contra alguien, como una fuerza ciega que trata de destruirte. En nuestra vida todos nosotros pasamos por experiencias de este tipo, momentos en que estás condenado a muerte por los demás, y justo cuando estás haciendo algo por la vida.

Después de *Erva do Rato* escribí una película llamada *O Beduim*. En Brasil, las películas dependen del dinero del estado. Durante tres años la presenté a concursos oficiales. Fueron aprobados 66 films, pero mi película, que también tenía un presupuesto muy bajo, fue rechazada una y otra vez. Aquí se puede medir la censura profunda, la arrogancia profunda, e incluso la violencia con que he sido tratado por el mayor periódico brasileño, *O Globo*. En ese diario mi nombre es censurado, no se puede publicar. Sin embargo, no hago nada más que hacer películas, no hay otras razones para esa censura.

Todo esto dio lugar a una especie de sentencia de muerte. O al menos yo lo he sentido de esta manera. Me parecía estar condenado, enterrado vivo, porque todavía estoy vivo y siento que tengo la fuerza para hacer la película. No ha llegado para mí el momento de llevarme a la tumba. En mi tristeza, en la depresión de mi soledad, sentí que tenía que reaccionar o morir. Y fue en ese momento que me encontré con estas fotos de familia. Son fotografías que he guardado conmigo durante años, muy antiguas, y que no había querido ver ni acercarme a sus sensaciones. Todo esto para mí era una especie de caja negra, un conjunto de sentimientos negativos.

Durante años ni siquiera podía mirar esas fotos: no estaba preparado. Sin embargo, ¡qué bonitas son! Pero para mí eran algo que no podía soportar, algo muy traumático. Esta película no tiene nada de autobiográfico o personal, es más bien un biografema en el sentido de Roland Barthes, o biográfico más allá de su biografía. Sin embargo, con esta película tuve la oportunidad de recuperar un punto de vista emocional, una relación con estas imágenes.



[...] El acto de tocar era fundamental, porque, como he dicho antes, son fotos que no había tocado aún. Son como cicatrices. En la película quería preservar las estrías como si fueran cicatrices. A pesar de ser viejo —tengo ahora sesenta y cinco años—, en mí esas heridas aún están abiertas, sin cicatrizar. A mi modo de ver es una enfermedad que habría de transformarse, de convertirse en algo.

La película se realizó en diferentes etapas. Después del primer montaje de diez minutos, me pareció que era como un paquete que iba a abrirse y desarrollarse. Y, finalmente, aparecieron la segunda y la tercera parte. He utilizado una división en tres partes, que corresponden a tres principios teóricos de mi invención: los principios de fotograma, fotodrama y fototrama. Fototrama es la trama de la luz, y aquí encontramos los extractos de la película. Ni yo me había dado cuenta, pero en mis películas hay toda una serie de imágenes tomadas en diferentes épocas, lo que podría volver a crear este paisaje. En el mismo lugar, el mismo camino, filmado muchas veces... Una vez más la obsesión, la patología, por generar el estilo. Es esta obsesión, esta repetición la que hace hablar al paisaje. El espacio y el tiempo tenían que estar juntos.

«L'invenzione del paesaggio. Conversazione con Julio Bressane», por Roberto Turigliatto, *La Furia Umana*, n.º 11, invierno de 2012.

(Para el que desee completar la información, este número de la revista italiana está en gran parte dedicado a Julio Bressane y Rua Aperana 52, con varios artículos del propio cineasta).

PRÓXIMA SESIÓN:

Domingo 2 de diciembre, 18:30 h

El último cine experimental estadounidense

58 min, proyección en 16mm