



**Treball de Fi de Grau**

Grau en Comunicació Audiovisual

Itinerari en Història, Teoria i Anàlisi de l'Obra Audiovisual

**ESQUERDES DEL MIRALL**

**Reflexos estètics i temàtics de l'obra  
d'Andrei Tarkovski en el cinema contemporani**

Ferran Blanco Mestre

**Tutoria:** Mercè Ibarz Ibarz

Barcelona

Juny del 2019

## **Índex de continguts**

1. A mode d'introducció.....	1
2. Els fonaments de l'“esculpir en el temps”.....	5
3. Reelaboracions de l'“esculpir en el temps”.....	14
4. La casa en la narració.....	25
5. La representació de la mare.....	34
6. A mode de conclusió.....	43
7. Bibliografia.....	46
Annex.....	50

## 1. A mode d'introducció

Les imatges del cinema contemporani tendeixen a remetre a un passat figuratiu i d'exploracions temàtiques del qual encara es conserva el nom: la modernitat; anàlogament, aquest passat, connecta amb la seva memòria, que és el cinema clàssic, amb els manierismes que van marcar el seu ocàs i amb els anys d'interrogació estètica que el van seguir.

Des d'aquesta perspectiva i, ara per ara, obviant les vanguardies i la multiplicitat de moviments experimentals que van examinar el mitjà filmic i van qüestionar-ne l'ontologia, la història del cinema tal i com s'acostuma a presentar a través dels seus principals relats està marcada per dues escissions: per una banda, la que separa el cinema clàssic de la modernitat i que es gesta al llarg de la dècada dels cinquanta, havent començat a cristal·litzar en els moviments cinematogràfics que s'inicien després de la Segona Guerra Mundial; per l'altra, la que construeix un mur entre la modernitat i el període que neix i es desenvolupa des dels anys vuitanta i que encara perdura, amb la impossibilitat de donar continuïtat a la ruptura prèvia.

En aquest sentit, les cinematografies actuals han esdevingut forçosament autoconscients de la seva condició i dels discursos d'aquests dos passats. Així, com argumenta en les seves reflexions sobre la història del cinema i els seus relats el crític Carlos Losilla, actualment el mitjà viu immers en la malenconia d'una malenconia<sup>1</sup>.

Després de la primera gran ruptura, que volia alliberar el cinema de les

---

<sup>1</sup> Veure les obres *La invención de Hollywood o cómo olvidarse de una vez por todas del cine clásico* i especialment *La invención de la modernidad o cómo acabar de una vez por todas con la historia del cine*, en les que l'autor reexamina críticament com s'han concebut els relats de la història del cinema que encara es conserven.

constriccions formals i narratives del classicisme de Hollywood, les reflexions envers la “política dels autors” del cercle de la Nouvelle Vague van donar pas a un nou marc interpretatiu que incidia en el caràcter subjectiu i artístic de les obres, així com en la necessitat de reexaminar els directors clàssics i singularitzar-los. I tot i plantejar innovacions i posar en dubte els relats existents, els nous cinemes mai van oblidar el seu passat, al qual retien homenatge<sup>2</sup> mentre certificaven la incapacitat de seguir produint textos amb aquelles característiques concretes.

Els nous discursos però, comencen a qüestionar-se al llarg dels anys seixanta, i en textos com *La mort de l'auteur* (1967) de Roland Barthes o *Qu'est-ce qu'un auteur* (1969) de Michel Foucault hi ha la llavor dels canvis que sacsejarien tant la crítica com la producció dels textos actuals, fonamentant les reflexions sobre l'art postmodern.

D'ençà, els plantejaments discursius contemporanis acostumen a partir de qüestionaments estètics i narratius ja explorats pel mitjà, que revisiten inevitablement culminant-ne l'alliberació formal com a punt de partida per estudiar les noves realitats. I és precisament en el discurs sobre aquestes realitats que prenen importància les perspectives postmodernes; “La posmodernidad existe de forma discursiva, es decir, dentro del discurso que producimos *sobre* ello y *utilizando* este término” (McHale, 1992: 1 a Markus, 2011: 18).

A través de la lògica del coneixement dels textos passats i en la impossibilitat de defugir-los ja sigui conscient o inconscientment, s'obren noves vies d'anàlisi intertextual que permeten i obliguen a descobrir les

---

2 Un exemple paradigmàtic n'és la pel·lícula de Jean-Luc Godard *Le Mépris* (El desprecio, 1963) en la que fa aparèixer Fritz Lang, durant el rodatge de la qual va gestar-se l'entrevista que faria un any més tard i que inclouria a la sèrie “Cinéastes de notre temps”, en el capítol titulat *Le dinosaure et le bébé, dialogue en huit parties entre Fritz Lang et Jean-Luc Godard* (1967).

connexions entre el que s'ha fet i el que es fa i a intentar reflexionar sobre els punts d'encontre entre les imatges passades i les presents.

La voluntat d'aquest escrit és precisament vincular-se amb aquesta línia d'investigació i aprofitar les eines que brinda el present. Es busca permetre una conversa audiovisual entre tres pel·lícules allunyades espacio-temporalment: *Mat i Syn* (Mare i fill, 1997) d'Aleksandr Sokurov, *The Tree of Life* (L'arbre de la vida, 2011) de Terrence Malick i *Estiu 1993* (2017) de Carla Simón. Aquesta conversa però, estarà sempre mediada per l'obra filmica i escrita d'Andrei Tarkovski, i especialment pel seu film *Zerkalo* (L'espill, 1975). Així, es proposa un estudi des de la teoria i pràctica tarkovskiana, que fonamentarà el discurs i en delimitarà els eixos d'anàlisi, permetent que les tres pel·lícules triades s'hi “emmirallin” per contemplar-ne els reflexos més o menys deformats i defensar-ne les connexions, estudiant alhora des d'elles, Tarkovski.

Respecte a l'estructura concreta de l'assaig, primerament s'estudiarà la teoria filmica de Tarkovski exposada en el seu llibre *Esculpir en el tiempo: reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine* per extreure'n els elements principals i les conclusions adients, revisitant-lo des d'altres autors. A continuació, i partint d'aquests elements, s'analitzaran les similituds estètiques de les tres pel·lícules triades amb i des dels plantejaments de Tarkovski.

Finalitzada aquesta comparativa títol a títol, en els dos últims apartats de l'assaig s'estudiarà com les tres pel·lícules es relacionen entre elles i amb *Zerkalo* a través del tractament temàtic específic de dos elements: la casa en relació a l'imaginari material de la terra i el record; i la representació de la mare, absent i present, i les imatges de l'aigua.

Amb el retorn constant a Tarkovski, a part de perseguir associacions visuals complexes, s'establirà una dinàmica comparativa que contempla la possibilitat de centrar el discurs al voltant d'aspectes concrets de cada obra, sense haver d'incidir en els mateixos anàlisis separadament. D'aquesta manera, en els darrers apartats de l'assaig s'abordaran moments i imatges d'aquells fragments que resultin significatius per a l'eix d'anàlisi i el discurs es desplaçarà lliurement entre les quatre obres.

En el cas de *Mat i Syn*, s'ha considerat que Sokurov és l'hereu espiritual d'una certa tradició autoral treballada profusament per Tarkovski i que el connecta amb altres cineastes de l'òrbita soviètica. A més de dedicar-li el seu primer llargmetratge<sup>3</sup> i fer el documental *Moskovskaya elegiya* (Elegia de Moscú, 1987) sobre la vida i obra de l'autor, hi ha punts de trobada entre ambdós que sorgeixen d'un estudi de les respectives obres.

Malick, especialment a *The Tree of Life*, torna a edificar una filosofia que evoca una idea de transcendentalitat pròxima a la de Tarkovski. La seva exploració formal centrada en el fragment i el joc entre estats anímics-temporals junt amb la necessitat de partir de la naturalesa per arribar a la idea de Déu des d'una visió panteista més que des del cristianisme (protestant, catòlic o ortodox), també hi remet.

Per últim, si bé el cas de Carla Simón i la seva òpera prima *Estiu 1993* pot presentar alguna dissonància respecte a la constel·lació de la proposta, les connexions més particulars amb l'obra tarkovskiana tenen a veure amb la concepció de les imatges i les aspiracions del discurs. Aquí es posa en evidència el caràcter autobiogràfic de les dues obres. Tal i com va fer Tarkovski amb la *datxa*<sup>4</sup> de *Zerkalo*, Simón va partir de fotografies de la seva infància per reconstruir literalment seqüències determinades

---

3 *Odinokiy golos cheloveka* (La veu solitària de l'home, 1987).

4 Casa de camp russa, generalment a les perifèries de la ciutat.

d'*Estiu 1993*; també va treballar en base als records més vívids que posseïa i va donar forma al seu discurs presentant diferents escenes més o menys inconnexes per parlar d'allò que sentia però que no sabia.

A través d'aquesta elecció s'intentarà incorporar una visió panoràmica en la investigació al incloure obres de diferents nacionalitats i temporalment separades tot i la seva contemporaneïtat. Alhora, indirectament es buscarà posar èmfasi en les possibilitats analítiques que ofereix als estudis comparatius el fet de partir de motius visuals compartits, sense oblidar els elements temàtics que, a través del diàleg interfilmic, evidencien relacions que permeten seguir aprofundint en obres ja estudiades.

## **2. Els fonaments de l'“esculpir en el temps”**

*Le temps fera vivre le temps et la vie servira la vie.*

Albert Camus<sup>5</sup>

Per tal d'analitzar les obres proposades i relacionar-les amb l'obra de Tarkovski en la seva vessant teòrica i pràctica, és necessari recórrer als documents que l'autor va produir en què reflexionava sobre diversos aspectes del cinema partint sempre de les seves experiències filmiques. *Esculpir en el tiempo: reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine* és el títol del llibre que n'aglutina les meditacions i en el que exposa una nova teoria filmica; una visió subjectiva que proposava donar resposta a les preguntes més bàsiques referides a l'ontologia del mitjà. És important posar èmfasi en la voluntat de l'autor de qüestionar els marcs teòrics existents i reelaborar la doctrina cinematogràfica reivindicant l'individu, l'artista, fet que alhora el connecta amb les teories que critica i que començaven a qüestionar-se quan ell va iniciar la seva carrera:

---

5 Camus, A. (1942). *Le Mythe de Sisyphe*. Paris: Gallimard, p. 95.

Cuanto más consciente iba siendo de los principios de mi quehacer, tanto más decididamente me iba separando de las teorías filmicas que conocía; y tanto más iba creciendo mi necesidad de exponer mi visión de las leyes artísticas fundamentales a las que me siento vinculado para toda mi vida. (Tarkovski, 2002: 24)

Aquesta inquietud el porta a escriure sobre els diferents aspectes de la imatge cinematogràfica i la seva concepció. Analitza l'ús dels sons i la música, l'estructura del guió i els conflictes que sorgeixen del contacte del cinema amb les altres disciplines artístiques; la relació de l'artista i el públic... però allò en el que es centra singularment i que és d'especial interès per a aquesta investigació és la relació que estableix entre el ritme, el muntatge i el temps, junt amb la necessitat de partir de la realitat per transmetre una vivència temporal pura a la qual vol atorgar un caràcter trascendental i espiritual. Són aquests elements els que fonamenten les idees de l'“esculpir en el temps”. Tarkovski reflexiona:

¿De qué forma fija el cine el tiempo? La definiría como una forma fáctica. El hecho puede ser un acontecimiento, un movimiento humano o cualquier objeto, que además puede ser presentado sin movimiento ni cambio. (...) La fuerza del cinematógrafo consiste precisamente en dejar el tiempo en su real e indisoluble relación con la materia de esa realidad que nos rodea cada día, o incluso cada hora. (83-84)

Així, segons l'autor, la determinació de la durada del pla, les condicions del muntatge i el diàleg entre les imatges depenen essencialment de les relacions materials de la realitat física. El tall el determina el moviment interior del pla i les correspondències que s'hi produeixen i que deriven del fluxe del temps expressat en la matèria. Més endavant, aprofundeix en aquestes idees i introdueix la seva particular concepció del ritme cinematogràfic incidint en els aspectes psicofísics que se'n deriven:



El ritmo, en el cine, se transmite a través de la vida del objeto, visible, fijada en el plano. Así, del movimiento de los juncos se puede reconocer el carácter de la corriente del río, de la presión del agua. Del mismo modo, el proceso vital que la toma reproduce en su movimiento informa del movimiento del tiempo. (Tarkovski: 147)

Conclou que el cinema facilita una experiència temporal única i eminentment sensitiva. El mitjà permet “sentir” el temps representant-lo a través d'escenes de la realitat material. No obstant, defuig el naturalisme: “Como forma del conocimiento que es, todo arte tiende a lo realista, pero lo realista no se debe identificar con la descripción del ambiente y con el naturalismo” (183); i és que no proposa fer cinema observacional ni re-presentar literalment la realitat que el circunda, sinó senzillament servir-se d'aquesta com a origen de la imatge cinematogràfica.

Aquestes conclusions provenen d'un examen crític dels orígens del cinema i de les qualitats inherents que el defineixen. Tarkovski es sent fascinat per la capacitat d'encapsular el temps i poder revisitar-lo, capturant-lo en la seva duració real.

S'ha comentat fins la sacietat com les fulles mogudes pel vent que poden veure's en segon pla a *Le repas de bébé* (L'esmorzar del bebè, 1895) dels germans Lumière van captivar Georges Méliès. En aquest cas però, l'anècdota serveix de pont per connectar l'obra de Tarkovski amb la de Siegfried Kracauer, concretament amb l'exploració que duu a terme en el seu llibre *Teoría del cine: la redención de la realidad física*. S'ha incidit poc en les relacions entre els dos autors tot i presentar hipòtesis similars; ambdós reivindiquen la necessitat del cinema de crear un llenguatge únic i allunyar-se d'altres arts de les quals pot ser deudor com ara la literatura,

el teatre, la pintura o la fotografia. A propòsit d'això, Kracauer comenta com “Puede presumirse que los logros obtenidos con un medio de expresión concreto son tanto más satisfactorios estéticamente si se edifican a partir de las propiedades específicas de dicho medio” (1989: 32); Tarkovski presenta reflexions similars: “La transposición de las características específicas de otras artes a la pantalla roba al cine de su especificidad cinematográfica y hace difícil encontrar soluciones que se apoyen en las poderosas cualidades del cine como arte autónomo” (42). I precisament com a especificitat pròpia del mitjà, insisteixen en l'afinitat envers el transcórrer de la vida i els esdeveniments naturals, en una atracció inherent de la càmera cap a la materialitat i els elements: “Al emplear esta libertad para sacar a la palestra lo inanimado y convertirlo en el conductor de la acción, el cine no hace sino destacar su peculiar inclinación a explorar toda la existencia física, sea humana o no” (Kracauer: 71).

L'escriptor alemany escriu sobre aquells components naturals incontrolables que mitjançant el cinema es fan presents; successos que en el dia a dia s'ignoren o romanen ocults degut a les maneres de mirar.

Vale decir, el material auténtico [del film] no es meramente la vida, en su dimensión de significados articulables, sino la vida que corre por debajo de ellos, una trama de impresiones y expresiones capaz de llegar a las profundidades de la existencia física. (Kracauer: 98)

Des d'aquest punt de vista, el cinema no fixa la realitat d'acord amb les percepcions d'aquesta, sinó que, actuant com a mediador, fa palesos detalls que es deriven dels seus condicionaments particulars com a mitjà. Això enllaça amb un dels principis bàsics de Tarkovski, el qual afirma que “En el cine, (...) hay una sola cosa importante: la verdad de unos estados momentáneos” (177). I és en aquesta acció que prenen

protagonisme els elements naturals i les seves imatges. Ja sigui l'aigua, l'aire, el foc, la terra o les conjuncions d'aquests; els animals, els moviments imprevisibles... la presència d'aquestes imatges en l'obra tarkovskiana facilita que apareguin dubtes respecte al possible simbolisme de les imatges elementals. Tot i això, quan se li preguntava per la càrrega significativa que podien tenir aquestes representacions, ell es sorprenia:

Muy a menudo, incluso con apasionamiento, se me pregunta por el significado de la lluvia. Por qué aparece en todas mis películas. Y por qué aparece siempre el viento, el fuego y el agua. Preguntas de este tipo me confunden. (...) La lluvia, el fuego, el agua, la nieve, la escarcha y los campos son elementos del ambiente material en el que vivimos, son -si se quiere- una verdad de la vida. (Tarkovski: 236)

Per fonamentar el discurs sobre el qual reflexiona en la teoria i en la pràctica, Tarkovski utilitza aquests elements degut a la seva essència material i els emprà per requeriments estètics en la seva condició fàctica. Conseqüentment, els nega una possible càrrega simbòlica.

Tarkovsky believed that film's ultimate goal can not be the interplay of concepts because the film-image, specifically the *time-image*, is tied to the concreteness of time and the temporality of matter, reaching out along mysterious paths to regions beyond infinity. For this reason, the poetics of cinema, a mixture of base, everyday material substances, is very much resistant to symbolism (in the Tarkovskian sense). (Menard, 2003)

Així, retornant a la comparativa Tarkovski – Kracauer, es pot afirmar, no sense matissos, que ambdós autors parteixen del real-visible per fixar les bases de les respectives tesis i examinar críticament els fonaments del mitjà cinematogràfic. No obstant, hi ha elements que singularitzen la teoria tarkovskiana i la separen dels acostaments de Kracauer que cal

clarificar perquè, posteriorment, seran útils en la comparació amb les tres obres contemporànies ja introduïdes.

S'ha insinuat en l'inici d'aquest apartat que el cineasta soviètic fa un ús particular de la realitat física per vehicular el seu dispositiu filmic i concebre les imatges com a portadores d'una certa càrrega espiritual, esdevenint guies cap a l'“absolut”<sup>6</sup>. El propi Tarkovski ho sintetitza en una frase: “(...) lo espiritual, por lo material; lo infinito por lo finito” (61). Contínuament expressa la voluntat de produir imatges “universals” que permetin l'espectador relacionar-se amb el mitjà de manera subjectiva mentre el remetin a un ideari comú eminentment sensible; sensitiu i no racional. Afirmar que “Lo que realmente me preocupa es el mundo interior de las personas” (227). Fa cinema per a sentir més que per a pensar reflexivament, i considera que a través de les emocions transmeses per les imatges es pot assolir l'ideal artístic, però sense haver de recórrer a una reflexió lògica i conscient sinó treballant des d'una lògica que prioritza el sentir; “Tarkovski invente un montage qui échappe à l'intellect pour se réfugier dans la douceur et la douleur des sens” (De Baecque, 1989: 78). A nivell metodològic, això es tradueix en el treball a partir del fragment, junt amb les especificitats en relació al ritme, al muntatge i a l'ús de la matèria que s'han comentat. Cada pla actua com a unitat i ha d'enllaçar-se de forma orgànica amb el que el precedeix i el que el seguirà; conseqüentment, cal singularitzar cada component i treballar-lo des d'una lògica efímera sense oblidar mai el conjunt. A més a més, en motiu de la seva preocupació envers el temps i la mostració d'aquest en la seva duració fenomènica, dóna primacia al pla seqüència, amb duracions que poden arribar a 6 minuts o més.<sup>7</sup>

---

6 L'ús que fa Tarkovski del terme, sovint nominalitzant-lo enlloc d'utilitzar-lo com a adjectiu, connecta amb la concepció hegeliana d'aquest i li atorga un caràcter metafísic.

7 Com és el cas del penúltim pla d'*Offret* (Sacrifici, 1986).

Gilles Deleuze, en els seus estudis sobre cinema<sup>8</sup>, caracteritza la modernitat cinematogràfica pel trencament amb la lògica sensoriomotora de les imatges del classicisme, que funcionen amb les regles de la imatge-moviment. La causalitat fèrrea i l'organització interna del pla que preconitzava les figures humanes i el seu moviment, elaboraven un discurs sobre el temps de manera secundària. Només a través d'aquests elements es podia fer evident el temps, que no era representat com a imatge pura: “El tiempo es necesariamente una representación indirecta, porque emana del montaje que liga una imagen-movimiento a otra” (Deleuze, 1987: 56). Però després de la Segona Guerra Mundial, a poc a poc, aquestes connexions deixen de produir-se, i és en aquest context que neixen els nous cinemes europeus;

(...) las percepciones y acciones ya no se encadenan, y los espacios ya no se coordinan ni se llenan. Los personajes, apresados en situaciones ópticas y sonoras puras, se ven condenados a la errancia o al vagabundeo. Son puros videntes que ya no existen más que en el intervalo de movimiento y que tampoco tienen el consuelo de lo sublime, que les permitiría volver a unirse a la materia o conquistar el espíritu. (Deleuze: 63)

Aquestes línies descriuen les noves connexions que exploren els cineastes, però les paraules de Carlos Losilla sintetitzant les característiques de la modernitat poden ajudar a delimitar encara més el que Tarkovski explora profundament a *Zerkalo*:

El tiempo y el espacio se convierten en materias dúctiles y transpirables, tan volátiles como la centralidad del plano, a su vez cuestionada por la nueva condición deambulatoria del actor, que pierde así la iconicidad totémica que le otorgaba el ordenado universo clásico. El azar de lo real interviene en los recovecos de la ficción con el fin de ponerla en duda, de borrar las fronteras que la separan de lo documental. (2012: 19)

---

8 Veure *La imagen-movimiento* i *La imagen-tiempo*.

Ambdós autors destaquen la pregnància material d'aquests discursos. En el cas de Deleuze, com s'ha vist, constantment usa els termes “situació òptica pura” i “situació sonora pura” per referir-se a aquells fragments d'ontologia essencialment visual i auditiva desvinculats de qualsevol plantejament narratiu que evidencien el canvi de paradigma amb el cinema clàssic i el trencament amb la lògica de la imatge-moviment, donant pas a la imatge-temps. No és sorprenent que, a propòsit d'això, també citi Tarkovski per dialogar-ne amb els escrits i la pràctica cinematogràfica:

Tarkovski dice que lo esencial es la manera como el tiempo fluye en el plano, su tensión o su enrarecimiento, «la presión del tiempo en el plano». Tarkovski parece enrolarse así en la alternativa clásica, plano o montaje, y optar vigorosamente por el plano («la figura cinematográfica no existe más que en el interior del plano»). Pero se trata tan sólo de una apariencia, pues la fuerza o presión de tiempo se sale de los límites del plano y el montaje mismo opera y vive en el tiempo. (Deleuze: 65)

Més endavant, torna a referir-lo, aquesta vegada en el context de definir la “imatge cristall”, que uneix conceptualment la imatge-temps amb la memòria a través de la reproducció d'un passat que només existeix com a imatge virtual<sup>9</sup> i que, mitjançant el cinema, es presentitza, fent cristal·litzar els dos fluxes temporals. Sobre *Zerkalo*, diu el següent:

(...) *Zerkalo* constituye un cristal giratorio, de dos caras si se lo refiere al personaje adulto invisible (su madre, su mujer), de cuatro caras si se lo refiere a las dos parejas visibles (su madre y el niño que él ha sido, su mujer y el niño que él tiene). Y el cristal gira sobre sí mismo como una cabeza indagadora interrogando a un medio opaco: ¿Qué es Rusia, qué es Rusia...? El germen parece coagularse en esas imágenes aguadas, lavadas, pesadamente

9 Deleuze utilitza el concepte imatge-virtual per fer referència als records, els quals pertanyen a un passat que només existeix com a memòria en la imaginació individual.

translúcidas, con sus caras ora azuladas, ora morenas, mientras el medio verde bajo la lluvia parece no poder superar el estado de un cristal líquido guardando su secreto. (...) Serge Daney observaba que después de Dovjenko, ciertos cineastas soviéticos (o de la Europa del Este como Zanussi) conservaron la afición por las materias pesadas, naturalezas muertas densas que la imagen-movimiento del cine occidental, por el contrario, eliminaba." La imagen-cristal encierra esa búsqueda mutua, ciega y titubeante de la materia y el espíritu: más allá de la imagen-movimiento, «que nos hace aún piadosos». (106)

És interessant corroborar que de l'obra filmica de Tarkovski se'n destaquen el treball temporal que connecta amb la memòria i especialment "l'afició per les materies pesades" que identifica Daney, fet que explicita la relació de Tarkovski amb el conjunt de moviments cinematogràfics que van sorgir als països de l'est d'Europa dins l'òrbita soviètica a partir de mitjans dels anys cinquanta, després de la mort de Stalin.<sup>10</sup> Precisament quan escriuen sobre aquests moviments, Fran Benavente i Santiago Fillol comenten el següent sobre Tarkovski: "La insistència temporal sobre las materias -casi siempre primordiales, originales-, sobre los cuerpos, le permite "esculpir en el tiempo" y abrir camino, así a través de las materias, hacia la metafísica" (2006: 123)

Aquesta obertura cap a la metafísica en l'obra del cineasta i especialment en *Zerkalo*, s'aconsegueix alhora mitjançant un discurs temporal en el que es produeixen contínues confusions ontològiques. Els salts entre les tres línies temporals que cusen la pel·lícula ocorren sense previ avís i els mateixos actors interpreten múltiples personatges en cadascuna d'elles. Gràcies a aquestes particularitats narratives i als elements ja discutits en relació a la presència de l'existència física, l'autor aconsegueix transmetre una sensació de simultaneïtat d'estats espacio-temporals que fixen les escenes inconnexes de la pel·lícula, aprofundint en el discurs metafísic.

<sup>10</sup> Per incidir en les divergències a nivell nacional i autoral d'aquestes cinematografies, consultar *Vientos del este. Los nuevos cines en los países socialistas europeos, 1955-1975* editat per Carlos Losilla i José Enrique Monterde.

Seguint aquest paradigma basat en el treball unitari que persegueix una coherència total en el muntatge final i un cop determinats els elements característics de l'obra tarkovskiana, es poden estudiar les obres contemporànies elegides i prèviament introduïdes (*The Tree of Life*, *Mat i Syn* i *Estiu 1993*), veient com s'hi relacionen i elaboren un discurs únic que connecta amb aquest anàlisi.

### 3. Reelaboracions de l'“esculpir en el temps”

*Discontinuity that is revealed at the heart of continuity,  
difference at the heart of similarity.*

Linda Hutcheon<sup>11</sup>

*The Tree of Life* obre amb una citació bíblica, *Job 38: 4, 7*<sup>12</sup>, mitjançant la qual Malick introdueix la seva particular al·legoria de la creació de la vida i insinua com vehicularà el seu discurs filmic. Les primeres imatges són plans preciosistes d'una nena mirant a l'exterior a través d'una finestra, el cel blau, un camp ple de gira-sols, la mateixa nena envoltada de vaques enmig d'un prat on destaquen nombrosos arbres... i plans de la família que protagonitzarà el film. Simultàniament, hi ha una *voice over* (mecanisme narratiu recurrent i variat que operarà durant gran part del llargmetratge) que acompanya aquests fragments amb les següents paraules: “The nuns taught us there are two ways through life, the way of Nature and the way of Grace. You have to choose which one you'll follow”. Malick assenta les bases d'allò en el que li interessa aprofundir, per després centrar-se en moments concrets de la vida d'una família de classe mitjana al sud dels Estats Units durant els anys 50. Aquesta trama

---

11 Hutcheon, L. (1996). *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. Cambridge: Routledge, p. 11.

12 “Where were you when I laid the foundations of the earth?...When the morning stars sang together, and all the sons of God shouted for joy?”



però, es va intercal·lant al llarg de la pel·lícula amb d'altres fragments de la situació vital del fill gran en el present i, alhora, amb escenes que pretenen contenir la història de l'univers i de la vida a la terra des dels seus orígens. Aquesta disgressió cosmogònica es produeix al minut 24:45 i es perllonga fins el 41. Malick endinsa la narració en aquest interludi després de presentar les reaccions de la família al morir un dels fills amb només 19 anys. La càmera es centra en el dol de la mare i en el seu rostre, i és quan ella decideix aïllar-se anant a caminar sola pel bosc i tanca els ulls que es dona pas a l'origen del cosmos. Nebuloses, una galàxia i astres. De sobte, el foc, la lava i la terra; a poc a poc les imatges recreades digitalment esdevenen gravacions reals que volen representar l'estabilització ambiental del planeta prèvia a l'aparició de la vida. Dels penya-segats fonent-se en les entranyes de la terra, es passa al fang diluït. Ara surt el sol a l'horitzó terraquí i, després d'un fos a negre, l'aigua. Dins l'oceà, brota la vida; els primers organismes unicel·lulars i les algues; petits peixos i meduses, taurons... i un animal reptilià gestant-se dins l'ou. S'arriba al mesozoic. Ara el director situa la narració enmig d'una frondosa selva amb arbres immensos que s'eleven cap al cel i eviten que la llum solar penetri la superfície, en la qual destaca un dinosaure, al qual la càmera seguirà. Són imatges (re)creades minuciosament que presenten un paisatge extingit que remet a una certa virginitat de la naturalesa que ara és intangible. Ontològicament doncs, aquestes imatges són problemàtiques. La seva presència en el film fa qüestionar-se si es tracta d'un element purament estètic carent de significat. I és que, amb l'aparició de la imatge digital, el paisatge i les seves representacions poden desconnectar-se de la fisicitat que guiava la contemplació d'aquests espectacles naturals, i això és el que pot identificar-se en molts films de l'actualitat.

La gran paradoja del cine espectáculo contemporáneo, apoyado en los trabajos de creación mediante cuerpos artificiales, paisajes cibernéticos, luces sintéticas

y efectos apabullantes, reside en que a pesar del éxito comercial sus propuestas en muchos casos ponen en evidencia un claro fracaso estético. (Quintana, 2011: 115)

Malick busca justificar l'elecció formal del fragment concret a través de la necessitat de l'escena de mostrar els dinosaures en relació directa amb la seva realitat material. Sempre que pot parteix d'imatges no digitalitzades i centrades en la natura, però en la voluntat de recrear aquestes situacions amb les quals vol fer palesa la lògica vital existent en un passat arcaic, recorre a les tècniques que la tecnologia li brinda per tal de reconstruir una realitat i una metafísica contemporània. I fins i tot en aquests casos, intenta donar un valor significatiu al dispositiu sense trivialitzar el paisatge cinematogràfic. D'acord amb els objectius del discurs filmic que presenta la pel·lícula i que anticipa en l'inici, Malick requereix l'ús d'aquestes imatges per la seva càrrega sensitiva.

La càmera malickiana mira constantment al cel, cap a on és guiada resseguint els troncs i branques dels arbres, i els seus personatges purguen el que senten en la naturalesa. A través de la fotografia i la característica llum que havia començat a explorar en els seus incís els anys 70 amb *Badlands* (Males terres, 1973) i *Days of Heaven* (Dies del cel, 1978), atorga una certa naturalitat a paratges eminentment artificials com són els suburbis residencials estatunidencs. "(...) that hour during sunrise and sunset where shadows fall large, lighting is balanced and warm, and everything seems to glow like a Rembrandt painting" (Keeley, 2017: 13).

En la narració de la vida de la família hi ha escenes com la de la mare en el gronxador que penja d'una branca robusta de l'arbre que creix en el jardí, mentre els rajos del sol ponent-se brillen al entrar en contacte amb la lent de la càmera; o com un nen s'embruta de fang plantant un arbre

que després rega amb l'ajuda del seu pare (imatges que rimen amb l'inici i el final d'*Offret* (Sacrifici, 1986), el testament filmic de Tarkovski). Quan la narració es desplaça als interiors sempre es prioritza la llum natural i el joc d'ombres que permet el moviment de les figures que hi són presents. Hi ha moltes finestres, cristalls i elements que reflexen i fan jugar la llum. La càmera mai s'atura, i els talls entre plans sovintegen; en una mateixa escena, poden semblar fins i tot injustificats quan impliquen petites el·lipsis que, d'altra banda, fan evident la materialitat del temps. Malick fragmenta encara més la narració i el seu procedir retorna a les “veritats dels estats momentanis” que comentava Tarkovski.

Malick's style could generously be described as “spontaneous,” and less generously as “unfocused.” He would often rewrite portions of the script the night before shooting and divert the camera's attention away from expensive and thoroughly choreographed action sequences to focus on a parrot nearby. (Keeley: 14)

Aquest tipus d'exploracions formals que el director realitza a *The Tree of Life* entronquen amb una tradició autòctona de la literatura estatunidenca moderna que troba els seus orígens en l'obra poètica de Walt Whitman. En alguns dels versos de *Song of Myself*, l'autor cita motius eminentment visuals que construeixen una sèrie d'imatges precises i fugaces:

And that a kelson of the creation is love;  
And limitless are leaves stiff or drooping in the fields,  
And brown ants in the little wells beneath them,  
And mossy scabs of the wormfence, and heaped stones, and elder and mullen  
[and pokeweed].<sup>13</sup> (Whitman, 2016: 24)

Malick hereta aquesta tècnica i la trasllada al mitjà amb què treballa; enlloc de versos, hi ha plans que es conceben a través de la captació de la

---

13 La separació entre versos és la de la versió original de 1855.

realitat física. Els fragments s'encadenen per generar un estat emocional concret que derivi de la dialèctica que ofereixen, i a través d'ells s'intenta presentar una reflexió sobre aspectes abstractes. De la mateixa manera, Whitman treballa des de l'observació i s'allunya de constriccions formals; utilitza un lèxic senzill per crear imatges poètiques que subreptíciament elaborin un discurs per adreçar qüestions trascendentals i acostar-se al sublim.

És en aquesta voluntat expressada en les decisions estètiques exposades, que l'obra de Malick i la de Tarkovski es troben. Si bé és cert que pel que respecta a la direcció i a la concepció dels plans les diferències entre ambdós realitzadors és notable, comparteixen una lògica poètica i una metafísica que fonamenta els seus estils i que, en el cas de Malick, culmina amb *The Tree of Life*.

Marina Pellanda però, en un article amb aspiracions similars a les d'aquesta investigació, afirma que en aquest film les influències tarkovskianes són només miratges, i que a part de cites visuals vacues i manierismes, no hi ha similituds.<sup>14</sup> L'autora considera que de l'obra de Malick la pel·lícula hereva del cinema de Tarkovski és *The Thin Red Line* (La delgada línea roja, 1998). No es pot negar que la influència estètica ja és present en el llargmetratge, i també comença a manifestar-se un treball amb els elements similar al que caracteritza l'obra del cineasta soviètic i en el que el realitzador estatunidenc no havia aprofundit en els seus anteriors projectes. Tot i això, Pellanda oblida completament els motius temàtics que connecten *The Tree of Life* amb *Zerkalo* i l'objectiu final que ambdós directors expressen, que és aquesta espiritualitat discursiva que neix de les imatges dels imaginaris materials i que defuig els simbolismes per treballar la seva relació amb el real-visible.

---

<sup>14</sup> Veure l'article *Tarkovsky's legacy: Tarkovskian inspirations in contemporary cinema* de l'autora.

En l'article, Pellanda també cita pel·lícules de Lars Von Trier, Marco Bellocchio i Aleksandr Sokurov. D'aquest darrer, ara sí, també en destaca *Mat i Syn* (entre d'altres). Sobre la pel·lícula comenta el següent:

The main characters in this 1997 film are a mother and the son who is taking care of her: they move through a desert landscape, trapped in its chromatic density and in the spaces of their physical carnality, their soul and their spirituality. In *Mat i syn* the director shows the bodies of the characters as they merge into the grass, the trees, the sand of the trails, the wheat, the skies, and attempt to live with and within the extension of the universal, narrating death as an event that carries man away from the space of the world. (Pellanda, 2016)

En la conjunció amb la matèria doncs, s'expressa la temporalitat; si s'observen, per exemple, els núvols moguts pel vent, pla transitiu recurrent a *Mat i Syn*, s'hi troba l'empremta del pas del temps, relacionant el temps meteorològic amb el temps en la seva experiència durativa; “És a dir, en el gest de representar els fenòmens atmosfèrics celests s'introdueix el paisatge en una progressió indefinida d'esdeveniments, regits pel temps de la natura” (Salvadó, 2013: 72). Mitjançant aquests procediments, la càmera es fixa en el transcórrer de la naturalesa material i, alhora, també ho fan els personatges.

Al film, el fill entra en contacte amb la terra i la materialitat i aprofundeix en aquesta unió a mesura que la mare transita cap a la mort. El fill abraça la terra i els arbres que, com en tota la filmografia tarkovskiana, i com també passava en Malick, esdevenen un motiu visual recurrent que guia el film i la càmera del sòl al cel. Aquesta obstinació en el tacte que mostra el personatge és també present en els protagonistes dels films de Tarkovski i en els d'altres realitzadors com Werner Herzog; és una característica dispositiva que comparteixen. Aquests autors fan

(...) un cine la preocupaci3n fundamental del qual no es reflejar idees abstractes, sino escudriñar la realitat en su sentidu m3s f3sic per arribar a lo transcendent. En esta b3squeda se treballar3 molt amb la noci3n de la textura, del tacte. Tocar la mat3ria suposa una acci3n en present pero tamb3n un contacte amb este origen o eternitat de lo que parlava. Els passos no ser3n nunca sols passos, sino pisades profundes. (Poch, 2017)

Les “petjades profundes” de les que parla Poch generen una correspond3ncia sensitiva que incideix en una altra materialitat: la dels sons. Es sent el cruixir de la terra sota els peus del fill que duu la mare a coll; el vent i el tren a la llunyania, com en l'escena que segueix al pr3leg de *Zerkalo*; els trons, els ocells piulant... detalls que inunden ac3sticament l'escena i construeixen un ambient sonor que s'assenta en la fisicitat d'un paisatge buc3lic.

A *Zerkalo*, a *Stalker* (1979) o a *Offret*, i fins i tot ja a *Andrei Rubliov* (1966), Tarkovski s'acosta a la realitat f3sica i als elements en tots els seus aspectes i no nom3s els visuals. D'aqu3 deriven en 3ltima inst3ncia els seus dubtes respecte l'3s de la m3sica extradieg3tica, que sembla compartir tamb3 Sokurov. En el cas de Tarkovski, intenta utilitzar-la el menys possible i, quan ho fa, busca a trav3s d'ella l'assoliment d'un paroxisme emotiu. Sempre retorna a peces concretes de Bach, la qual cosa no sorpr3n donades les semblances conceptuals de l'obra dels dos artistes en els seus respectius camps de treball. A m3s a m3s, quan en el seu cinema treballa melodies originals, parteix del minimalisme mel3dic. Sokurov hereta aquestes particularitats i l'inter3s per la m3sica cl3ssica, tot i que en *Mat i Syn* aquests elements no prenen tanta import3ncia.

Sokurov aborda aquesta pel·l3cula des de la l3gica del pla seq3ncia i de forma similar a la de Tarkovski. Com a element estil3stic, 3s fonamental

per al seu discurs. *Mat i Syn* dura 73 minuts i consta de 58 plans, algun dels quals dura més de 5 minuts. Tots segueixen un moviment fluït i control·lat i els talls entre ells estan determinats pel desenvolupament de la narració i són previsibles (en contraposició al que s'ha dit sobre la pel·lícula de Malick). L'any 2002 culminaria la investigació formal al voltant del pla seqüència amb *Ruski covtxeg* (L'arca russa), en què assoliria el repte de realitzar una pel·lícula en un sol pla de 96 minuts. Mitjançant un viatge en el temps des del passat fins l'actualitat centrat espacialment al museu de l'Ermitage a Sant Petersburg, Sokurov s'interroga sobre la història de la seva terra, debatent-se entre “la tentació de ser soviètic” i “la voluntat de ser rus”, escissió psicològica que Antoine de Baecque va observar en Tarkovski.<sup>15</sup>

Aquest imaginari comú dels dos realitzadors és en gran part deudor del context sociocultural que comparteixen, i de les pel·lícules que s'analitzen en aquest escrit, ja sigui en els seus aspectes estètics o temàtics, *Mat i Syn* és la que presenta una influència més clara de l'obra tarkovskiana. I és que hi ha detalls determinats de la tradició històrica russa que tenen a veure amb la relació amb els espais rurals, les *datxes*, l'ortodòxia cristiana i l'espiritualitat i la condició geogràfica del país (a mig camí entre Europa i Àsia), que permetrien traçar una genealogia que faria encara més evident el lligam entre els dos cineastes i d'altres autors de diferents disciplines artístiques.<sup>16</sup>

*Estiu 1993* presenta menys paral·lelismes amb l'obra de Tarkovski, i si *Mat i Syn* és la més propera de les que s'aborden aquí, l'òpera prima de Carla Simón és la més autònoma. El fet que sigui el primer llargmetratge de la directora i una peça profundament autobiogràfica són elements que

---

<sup>15</sup> Veure com ho detalla l'autor a *Andrei Tarkovski*, entre les pàgines 9 i 15.

<sup>16</sup> Degut als objectius i l'extensió d'aquest treball, aquests aspectes no s'estudiaran, si bé han de considerar-se en els anàlisis comparatius profunds entre les obres dels dos cineastes.

cal tenir en compte per entendre les singularitats de la pel·lícula en la comparació.

A nivell metodològic, l'autora va plantejar-se recuperar la memòria per poder treballar les escenes del film, i va servir-se essencialment d'una sèrie de fotografies que els seus pares adoptius (els seus tiets) havien guardat de quan era petita. En aquest procés de recordar a partir d'imatges per traslladar-ho al mitjà filmic, va estudiar tot un conjunt de directors i cinematografies que havien treballat en base al record i la reconstrucció d'un passat perdut, així com la representació de la infància des d'un to realista i no romantitzat.<sup>17</sup> Entre aquests, es troba Tarkovski, i en concret el film *Zerkalo*. Tot i això, la que havia de ser la seva influència estètica principal era Víctor Erice, si bé el fet de centrar el seu discurs en les fotografies, junt amb les condicions de producció i les complicacions originades pel treball amb infants, van fer canviar les intencions visuals.

Simón donava prioritat a crear un discurs mitjançant el qual es pogués viure aquell passat a través de l'experiència de la protagonista. En cap moment plantejava revisitar nostàlgicament i des del present la seva memòria, ja que això implicava un distanciament de la història explicada que ella volia defugir. A nivell estètic o de posada en escena, ella defensa que la millor manera d'acostar-se a aquesta proposta era mitjançant l'ús del pla seqüència:

Vam decidir provar i arriscar-nos de fer plans molt llargs, que és el que ens donaria aquesta sensació d'estar allà, en el moment i en el present, sempre amb la nena al centre, sempre agafant-nos en el punt de vista d'ella, però fer plans llargs. (...) no hi ha una altra cosa que t'ho mostri igual que un pla seqüència.  
(Simón, 2019)

---

<sup>17</sup> Al llarg del text, quan s'al·ludeix o es citen afirmacions de la cineasta, es fa a partir de l'entrevista de l'annex.



Com Tarkovski, incideix en la necessitat de viure el temps en la seva duració per poder apropar-se a aquesta experiència real de la condició humana, “estant allà, en el moment”, i és així com justifica l'ús del pla seqüència que, com s'ha vist, és un dels elements principals dels dispositius de Tarkovski i Sokurov. Si a *Estiu 1993* no hi va poder haver més plans seqüència va ser principalment per motius extradiegètics. Les necessitats del guió havien d'adaptar-se a la manera de treballar de les nenes, i sovint això derivava en complicacions. És per aquest motiu que visualment la pel·lícula no és com se l'havia imaginada la directora i encara li costa reconciliar-se estèticament amb el producte final.

En el discurs cinematogràfic que elabora, evita les artificialitats i desenvolupa una posada en escena relativament senzilla en la que els moviments de la protagonista són el centre de l'acció. “La càmera és súper bidimensional a *Estiu*. (...) la posàvem en un raconet per no molestar-les, per no tenir una càmera súper inclusiva” (Simón, 2019). Alhora, va reflexionar sobre el vídeo domèstic i les possibilitats que oferia una gravació similar per tal d'evocar imatges fonamentades en la realitat de l'experiència pròpia.

Després de molts assajos previs al rodatge, les nenes eren suficientment conscients de les escenes i, sinó, en la mateixa gravació, la directora els recordava què havien de dir si la concreció de les paraules era important. No hi va haver gaire improvisació. A propòsit d'això, Simón sí que veu una relació amb Tarkovski, i és la voluntat de control absolut del que passa a l'escena. També admet però, que “deixar-se anar” va afectar molt positivament a la pel·lícula.

El film és un conjunt de diverses escenes algunes de les quals presenten una relació de causalitat molt clara entre elles, mentre que, en el

muntatge, d'altres esdevenen fragments que reflexionen sobre les emocions de la Frida mitjançant la seva relació amb l'entorn en moments concrets. Així, la pel·lícula proposa una radiografia d'aquest primer estiu que la nena viu allunyada de Barcelona i de la seva mare. Les escenes són instants que a poc a poc aprofundeixen en l'evolució emocional de la protagonista i del llargmetratge. Com que moltes d'aquestes tenen la seva correspondència en les imatges fotogràfiques, aquest tipus de paradigma fragmentari esdevé més interessant.

No obstant, la col·lecció de situacions que conformen el discurs filmic d'*Estiu 1993* no està tan basada en la facticitat de la vida de la realitzadora sinó que, servint-se d'aquesta, busca generar una atmòsfera d'emocions. Simón recordava imatges concretes, insuficients per elaborar escenes conclusives, però adients per establir les bases del seu treball. No era necessària l'estricta fidelitat a les accions i vivències de la seva infància per al discurs filmic, sinó que allò al que donava primacia era la possibilitat de connectar sensitivament amb aquelles experiències passades. En paraules de Tarkovski: “La probabilidad y la veracidad interna, para mí, residen no solo en la fidelidad a los hechos, sino también en la representación fiel de las sensaciones” (43).

La materialitat i el món rural tornen a ser centrals, com en els altres exemples estudiats. La directora volia ser fidel a les localitzacions de la seva infància, i va elegir un poblet de la Garrotxa i una masia situada enmig del bosc per rodar la pel·lícula. Els arbres en els quals les nenes sempre es penjen i juguen, la terra i l'aigua i el contacte constant de les protagonistes amb tota la naturalesa que els envolta tant visual, tàctil i auditivament, són elements que acompanyen i activen les transformacions que viuen i que, com es veurà més endavant en el cas de l'aigua, havien d'adquirir una funció més destacada en la narració.

#### 4. La casa en la narració

*Fue sueño ayer; mañana será tierra.*

Francisco de Quevedo<sup>18</sup>

Un dels motius que van dur a Andrei Tarkovski a concebre i finalment realitzar *Zerkalo* va ser una imatge onírica de la *datxa* en què va viure amb la seva mare i germana quan era un nen. De manera recurrent, aquest record vívid arrelat en un espai que l'autor associava a la infantesa es feia present en els seus somnis. Al voltant d'aquesta imatge, a poc a poc va anar treballant la lògica de la pel·lícula i va elaborar el discurs que la conforma, fins al punt que una de les línies temporals es situa íntegrament en aquesta casa i els seus voltants. Per aprofundir en el record doncs, Tarkovski no s'aferra al temps, sinó a l'espai. I és que, en paraules de Gaston Bachelard: “Para el conocimiento de la intimidad es más urgente que la determinación de las fechas la localización de nuestra intimidad en los espacios” (2000: 32). En aquest sentit, en els films en què certs elements de la seva vida traspuen més clarament, la casa, associada molt fortament a l'imaginari de la terra, és el que inicia i posa fi a la narració. A *Solaris* (1972), per exemple, és el lloc on el protagonista passa l'últim dia abans d'emprendre un viatge espacial sense retorn, i la imatge de la casa es materializa junt amb la del seu pare en l'oceà del planeta pensant mentre ell s'agenolla davant del record.<sup>19</sup>

Després del seu exili, aquests discursos prenen més força. A *Nostalghia*

---

18 De Quevedo, F. (2005). *Significase la propria brevedad de la vida, sin pensar, y con padecer; salteada de la muerte*. A M. Estrada (Ed.), *Antología poética: Francisco de Quevedo*. Madrid: Diario El País, S.A., p. 18.

19 En la pel·lícula, com en la novel·la homònima de Stanislaw Lem (1961), el protagonista emprèn un viatge científic per estudiar el planeta Solaris, en la superfície del qual hi ha un oceà “conscient” que explora el pensament humà i en materialitza els records, ja sigui fent reviure els morts o reconstruint els espais.

(1983) els crèdits inicials apareixen sobre les imatges en blanc i negre d'un turó emboirat on es distingeixen tres figures femenines, un gos i un cavall blanc; imatges de la memòria del protagonista. Al llarg de la pel·lícula es fa més palès el record de la terra natal i el sentiment que en ell provoca; quan mor, roman ajagut a terra al turó acompanyat pel mateix gos de l'inici, mentre al fons s'observa la seva llar. Finalment, a *Offret*, l'eix espacial sobre el qual es desenvolupa l'acció és la casa on viuen el protagonista i la seva família. Al final, aquest acaba convencent-se que l'única manera de salvar el planeta d'un apocalipsi nuclear és renunciant a totes les seves possessions i, en un paroxisme de follia, crema la casa, que s'ensorra davant la mirada dels seus estimats i veïns.

Tot i que l'omnipresència d'aquestes imatges incita a reflexionar sobre la càrrega significativa que els espais, i en concret la casa de la infància o la llar, tenen per a l'imaginari filmic, a cap d'aquests exemples de l'obra del cineasta soviètic és tan necessària pel discurs com en el cas de *Zerkalo*.

A *Mat i Syn*, com a *Offret*, tota l'acció pivota al voltant de la casa que, com a *Zerkalo*, es troba al mig del bosc. La dèbil condició de la mare que li impossibilita moure's sola permet i justifica la unitat espacial. La pel·lícula obre amb un pla tancat d'ella estirada al llit descansant mentre el fill la mira. La poca llum que hi ha, entra per la finestra, però l'espai es construeix des de la foscor. Més endavant, ni les flames de la llar de foc ni l'obertura dels porticons acabaran amb la lugubritat que definirà l'interior de la casa al llarg de la pel·lícula. La casa es fa present a través de les seves imatges exteriors. La primera vegada mitjançant un pla zenital, que en destaca la mida i l'aïllament en el medi; després, la càmera la mostra quan el fill surt per l'enorme porta amb la mare recolzada, la qual ajuda a ajaure's en un banc que hi ha al davant. Damunt d'ells, el tronc robust i desviat d'un arbre sembla protegir-los, incidint en la

dialèctica d'un espai que atrau i rebutja als personatges que l'habiten. La mateixa dialèctica és la que fa evolucionar la Frida a *Estiu 1993*.

Després de la mort de la seva mare, la Frida abandona Barcelona i se'n va a viure amb els seus tiets i la seva cosina a un poblet de la Garrotxa, en una masia al bosc. Així, la nena explora l'espai desconegut amb la càrrega emocional que li suposa la pèrdua materna. Abraçada a la seva nina, mira amb extranyesa els tomàquets i alls que pengen del sostre mentre les mosques la molesten. La primera nit és incapaç d'adormir-se, i durant els següents dies intenta reconciliar-se amb el seu entorn, però li és complicat. Mira amb recel les gallines, els espais rurals als quals no està acostumada i tot el que l'envolta. Una nit, quan plou, la llum se'n va, i en una cantonada de la casa, passa por. Només comença a intuir una certa adaptació amb la complicitat del seu tiet i, especialment, quan penetra el bosc i hi troba una figura de Santa Rita sobre una font. Les connexions que la nena estableix entre la figura i la seva mare s'exploraran en el següent apartat, però cal incidir en que a través de l'acte de perdre's entre els arbres obre la possibilitat de començar a enfrontar el dol.

A *The Tree of Life*, també es fa explícita la intenció de purgar la mort d'un ésser estimat a través de la naturalesa. Tant el pare com la mare s'endinsen en el bosc envaïts per la frustració i, la mare, mitjançant el seu dol, activa la disgressió de la gènesi univeral que s'ha detallat amb anterioritat. En Malick, els personatges semblen viure en una mena d'harmonia amb les forces de la natura, i ells mateixos expressen la necessitat d'aquesta connexió.

Malickian cinema is less concerned with the development of characters and their pursuit of a concrete goal than in expressing a soul's inner longing for connection with nature, human beings, divine love, the essence of being, transcendence, and the sublime. (Keeley: 19)

Hi ha una situació similar a *Mat i Syn*, en la qual el fill intenta acceptar la imminent mort de la mare recorrent els camins que circunden l'espai del film i unint-se amb la terra, de manera fins i tot literal, estirant-se enmig del bosc entre les fulles seques i ocultant-se en contacte directe amb el sòl. O bé sentint el vent en un turó on només el disturba el so del tren que passa en segon pla. I fins i tot quan està amb la mare, a qui carrega i passeja pels camins que després recorre sol, la presència de la natura, especialment a través dels arbres, és significativa. En un dels camins pels que es desvien, paren un moment per descansar i, la mare, al recolzar-se en un tronc, sembla revifar-se. També ho fa la Frida, que puja per les branques i les ressegueix com la càmera malickiana que connecta l'imaginari terrestre amb el celest. En el darrer pla d'*Offret*, l'última pel·lícula que va rodar Tarkovski, la càmera fa un moviment anàleg, des de les arrels d'un arbre fins les branques més altes i cap al cel, tancant així amb la trajectòria circular que obria amb el mateix motiu visual el seu primer llargmetratge, *Ivanovo detstvo* (La infància d'Ivan, 1962). Entre dos arbres, el cel i la terra, queda comprès l'univers de Tarkovski. Però l'arbre no n'és el centre; “La choza es el centro de un universo. Se toma posesión del universo tomando posesión de la casa” (Bachelard, 2006: 137). En aquest sentit, cal veure com els personatges es relacionen amb la casa per establir la diègesi.

La vivenda unifamiliar dels suburbis residencials on habita la família que protagonitza *The Tree of Life* és tan ambivalent com la natura, i adquireix un caràcter o un altre depenent de l'emoció de cada escena. Quan el fill gran, protagonista indiscutible del film, fa enfadar la mare, ella l'espera de peu creuada de braços davant la casa. El fill arriba capcot i evita mirar-la. Un cop dins la casa, el joc d'ombres aprofundeix en la separació entre els dos personatges; la mirada del fill busca la mare, que és una

figura fugissera que camina pels passadissos de la casa. Ell l'observa mentre s'oculta entre les parets i darrere vidres. És així com la mare, momentàniament, esdevé una presència difusa, llunyana però atraient, i fins i tot temuda. Conseqüentment, la construcció de l'espai afecta de manera directa en la representació dels personatges i a la inversa.

La figura autoritària del pare també condiciona la relació espacial i aprofundeix en la dialèctica dels fills amb la terra. A l'inici, com s'ha comentat, pare i fill planten un arbre i s'embruten les mans aixafant el fang i regant-lo perquè creixi. D'aquesta manera s'introdueix visualment l'al·legoria que es treballa al llarg del film;

(...) un gran árbol, cuyo tronco es cavernoso y está cubierto de musgo, nos da la sensación del infinito en el tiempo, como el del infinito en altura. Nos presenta un monumento de los siglos que no vivimos. Si además se agrega a ello el infinito en extensión, como cuando divisamos a través de sus oscuros ramajes vastas lejanías, nuestro respeto aumenta. (Bachelard, 2006: 135)

Aquesta situació remet a quelcom positiu i de valor metafísic; no obstant, més endavant un dels càstigs que acostuma a imposar el pare és arrancar les males herbes. De sobte, la connexió amb la matèria presenta una càrrega negativa. El jardí passa a ser un espai vast que s'incorpora a un imaginari del cansament i no del repòs. Però la casa, a través de l'absència del pare, es reincorpora a aquest darrer. A propòsit d'això, es comprova com de diferents són la mare i el pare per a la narració. Quan ell marxa uns dies de viatge, els fills s'alliberen del control al que els sotmet, i la casa desprèn vivacitat. No hi ha crits ni amenaces, i el joc de llums que permeten les finestres i els objectes de la casa, junt amb la música, trenquen amb el to que l'espai havia adoptat anteriorment i es restitueix la imatge de felicitat que retorna a la infància. Aquestes imatges primeres acostumen a ser de joia, i adquireixen un valor oníric.

El mundo real se desdibuja de golpe cuando uno va a vivir en la casa del recuerdo. ¿Qué pueden valer esas casas de la calle cuando se evoca la casa natal, la casa de intimidad absoluta, la casa en la que se ha adquirido el sentido de la intimidad? Esa casa está lejos, está perdida, no la habitamos más, estamos, ¡ay!, seguros de no volver a habitarla nunca más. Es entonces más que un recuerdo. Es una casa de sueños, nuestra casa onírica. (Bachelard, 2006: 113)

Com comenta Bachelard, aquesta casa està perduda, oculta en les profunditats de la memòria, i a través dels imaginaris materials es fa reviure com una imatge poètica. Però aquest procés és complicat, i per tal de posseir la casa i l'univers diegètic i fer les paus amb el record, els personatges (i els autors) s'hi han d'enfrontar.

Tarkovski va acabar representant en una escena a *Zerkalo* la imatge que el perseguia. Al voltant del minut 78 es mostra en blanc i negre el nen de la línia temporal del passat més llunyà caminant sol pels voltants de la *datxa*. Mitjançant un *zoom in* es mostra com una fantasmagoria, acompanyada d'un so particularment inquietant; la construcció es confon entre els arbres del bosc. Acte seguit, es veu el nen davant d'una porta que s'obre, el llinard de la qual sembla no poder creuar. Del grinyol de la porta es passa a un pla fugaç d'un gall trencant una de les finestres de la casa des de dins per sortir-ne, i es fa evident el vent movent la vegetació. Ara només se sent el seu udol. Torna a aparèixer el nen corrent a càmera lenta pels voltants de la casa fins que, de nou, s'atura davant d'una porta. Aquesta vegada, és ell qui prova d'obrir-la, però no pot. Quan s'adona de la impossibilitat de moure-la, desisteix i abandona el pla. Llavors, la porta s'obre com si tingués vida pròpia, i darrere seu apareix la mare triant patates amb el gos. La dona mira fora de camp en direcció al nen que l'ha abandonada, però no actua, i automàticament es proudeix un salt



a la línia temporal del passat més pròxim, no casualment, amb la imatge d'una altra *datxa*.

En aquesta escena doncs, s'ha vist com el nen és incapaç d'entrar a la casa. Quan la porta està oberta hi ha alguna cosa que li impedeix fer-ho; quan la porta està tancada, no pot obrir-se, i només quan deixa d'intentar forçar-la, s'obre. Comentant aquest fragment, Jesús González Requena afirma el següent:

(...) no hay refugio posible, la puerta está cerrada. ¿Por qué está cerrada? ¿Porque está inundada y paralizada por las lágrimas de la madre? ¿Son esas lágrimas el motivo del agua que invade los universos tarkovskianos y que ahora rezuma en la parte inferior de la puerta? Una puerta que, sin embargo, se abre, pero sólo en la medida en que el niño renuncia a entrar en ella. Ahí está la madre, que no le llama. La melancolía lo impregna todo. Y se percibe bien que la melancolía de Tarkovski hacia el hogar originario es un derivado de la melancolía de esa madre que, inmersa en sí misma, bloquea el acceso. (2008)

En aquestes paraules l'autor posa de manifest els punts de contacte entre la casa i la figura de la mare, elements en què es centren aquest apartat i el següent. És interessant veure com dialoguen ja que, tot i que en les pel·lícules estudiades tant la casa i la terra com la mare i l'aigua es singularitzen i prenen importància separadament en el transcurs de la narració, l'ambigüitat dels imaginaris materials fa que sovint col·laborin en la sublimació de les emocions i en la representació de les imatges, especialment les més íntimes.

Retornant al motiu de la porta, *The Tree of Life* ofereix més fragments que permeten seguir reflexionant sobre la significació dels espais i les accions a través de les quals s'hi relacionen els personatges. Un altre dels càstigs que el pare imposa al fill quan aquest s'enfada i tanca la porta de cop, és fer-li tancar suaument repetides vegades. El nen calla i creu,

mirant dins i fora de la casa. Fins que no acaba, el pare no el deixa entrar. El protagonista vacil·la, i mitjançant l'autoritat paterna la casa adquireix noves connotacions que determinen la predisposició del fill a explorar els carrers i els paratges dels suburbis que habita, fugint momentàniament de la seva llar.

A *Estiu 1993*, la Frida sent una i altra vegada la tentació d'abandonar la masia per tornar-se'n a Barcelona, als espais i a tot allò que associa a la seva mare. Quan fa només uns dies que viu amb els seus tiets a la Garrotxa, i d'imprevist, els avis venen a veure-la. A nivell filmic, Simón decideix abordar-ho mostrant un pla general del bosc tal i com es veuria des de la casa, introduint la veu dels avis cridant “Frida!” repetidament. Al cap d'uns segons, pujant pel camí de terra que surt de les entranyes del bosc apareixen les dues figures, i la Frida corre a abraçar-los. Al bosc hi és la figura de Santa Rita, i és d'on surten els avis quan visiten la nena. Conseqüentment, és l'espai que condensa l'absència de la mare i el que insta la Frida a anclar-se en el passat, connectant-hi espacialment. Això queda reflectit més endavant, quan no només els avis, sinó també les germanes de la seva mare, venen a dinar. En un moment d'intimitat amb una d'elles, la Frida, mentint, li diu que els tiets s'aprofiten d'ella i l'obliguen a treballar i a fer feines domèstiques com ara fregar els plats o “netejar la casa”. Quan es preparen per marxar, la nena també puja al cotxe i diu que vol tornar a Barcelona amb ells. El seu tiet dubta, però la seva nova mare té clar que han d'evitar-ho. Ell la treu del cotxe mentre la Frida es resisteix. Al deixar-la anar, la nena persegueix el vehicle en marxa fins que s'adona que no pararà. Aquella mateixa nit, prepara una motxilla on fica les seves nines i surt de la casa sense avisar ningú. Els seus tiets s'adonen que no hi és i comencen a buscar-la desesperats, però quan surten fora ella ja està tornant; “Millor marxo demà que ara està massa fosc”, diu. Però ja no marxarà, i aquest intent fallit de fuga suposa

un punt d'inflexió per a la pel·lícula. És necessari que la Frida intenti marxar per poder acceptar els nous espais que, a poc a poc, també l'accepten a ella; i en última instància, per acceptar la mort de la seva mare. En aquest sentit, és un procés que ha de viure sola i que es gesta al llarg del film amb les nombroses exploracions materials que li permeten descobrir el que sent.

El protagonista de *Mat i Syn* vaga indefinidament pels camins de terra, obligat a allunyar-se de la tomba materna en que s'està convertint la casa, i en aquest procés comprèn l'inevitabilitat dels fets que han de succeir-se i torna a la *datxa* per acompanyar la seva mare en els seus últims moments. Ell i la Frida, ambdós moguts per les emocions, les evocacions dels espais i la dialèctica de la casa, requereixen aquestes relacions per curar-se i deixar enrere el dol.

Un cop va acabar de muntar *Zerkalo*, com els personatges estudiats, Tarkovski va experimentar una catarsi. Va elaborar minuciosament les diverses escenes que conformen la pel·lícula fonamentant-les en la realitat física i la fidelitat als espais de la seva memòria; va reconstruir la *datxa* en què va viure quan era un infant partint de fotografies i dels seus records (com Simón faria amb les diverses escenes de la seva òpera prima), obsessionant-se fins i tot amb la mida del sègol que va fer-hi plantar. A través d'aquestes decisions basades en el treball directament material, Tarkovski va poder transcendir l'experiència pròpia i va aconseguir fer les paus amb el passat:

Las imágenes de mi niñez, que me persiguieron durante años, robándome la tranquilidad, se desvanecieron de repente. Dejé de ver en mis sueños la casa en la que habíamos vivido hacía tanto tiempo y que durante muchos años había aparecido en mis sueños... [...] estoy comentando lo que me pasó cuando terminé *El espejo*. (Tarkovski: 154)

## 5. La representació de la mare

*Helpless among the living and the dead,  
like a cold water among broken reeds.*

Edward Thomas<sup>20</sup>

Des d'un punt de vista narratiu, la figura de la mare és l'eix vertebrador de l'estructura de totes les pel·lícules proposades o, com a mínim, n'és un dels principals. En l'obra tarkovskiana, sovint, el pare també esdevé un element problemàtic la representació del qual el lliga als imaginaris materials.<sup>21</sup> No obstant, en *Zerkalo*, l'obra més autobiogràfica de l'autor, és la mare qui condiciona l'evolució emocional dels personatges i de la pel·lícula en sí.

Després del pròleg, la primera seqüència de *Zerkalo* obre amb una de les mares de la narració asseguda d'esquenes a càmera sobre una tanca enmig del camp, mirant l'horitzó durant la posta de sol i fumant. A la llunyania, una figura masculina amb una maleta s'acosta cap a ella. Just després, es mostra el contraplà, el punt de vista del visitant; darrere la dona, entre els arbres, s'entreveu la *datxa* envoltada d'arbres. L'home resulta ser un metge extraviat i, després d'una conversa peculiar, segueix el seu rumb allunyant-se mentre el vent aprofundeix en l'aïllament de la seva figura enmig del prat. La mare baixa de la tanca i, abstreta, es dirigeix a poc a poc cap la casa, que s'erigeix com una fantasmagoria.

En aquestes imatges prenen importància les paraules anteriors de Jesús González posant de manifest la relació entre la mare i la casa. És l'espai

---

20 Thomas, E. (1979). *Rain*. A G. Thomas (Ed.), The collected poems of Edward Thomas. Londres: Faber and Faber, p. 135.

21 Com seria el cas de *Solaris* o *Offret*.

principal des del qual es treballa la figura materna en totes les pel·lícules. Alhora, la càrrega significativa de la construcció en sí es singularitza a través de la presència femenina. A *Zerkalo*, aquesta unió es viu més intensament.

En la seva essència, la representació de la mare en la pel·lícula té origen en el record del protagonista, que alhora és una projecció del director. Partint d'aquesta evidència, és fàcil establir paral·lelismes amb *Estiu 1993*. No obstant, hi ha una diferència significativa, i és el fet que, si bé a *Zerkalo* Tarkovski invoca la seva mare personificant-la en l'actriu Margarita Terekhova i fins i tot fent-la actuar en el film<sup>22</sup>, en l'òpera prima de Carla Simón la presència de la mare es vehicula a través de la seva pròpia absència. Aquesta decisió va determinar el treball narratiu i el desenvolupament del personatge de la Frida, ja que mitjançant les seves experiències, la mare morta havia de fer-se present. Això va suposar un repte per a la realitzadora que, a diferència de Tarkovski, no tenia records de la seva mare a partir dels quals elaborar les escenes:

(...) en una de les primeres versions del guió, una noia se'l va llegir i em va donar *feedback* i em va dir “Però és que no hi és la teva mare”, i jo “Com que no hi és?” , “No estàs parlant d'ella a través de la seva absència, no hi ha com una absència present”. I em vaig adonar que era veritat, que no estava molt present però perquè no me'n recordava d'ella. I llavors aquí va ser de tot el procés d'escriure el guió el més dur; adonar-me que no tenia records; perquè en general va ser un procés molt agradable tot lo d'escriure això, però aquest moment va ser molt frustrant, perquè va ser com “Jo no tinc records i no els puc generar”. (Simón, 2019)

Va ser necessari que retornés a les cartes que els seus avis guardaven de la seva mare i, només després d'elaborar un curt visitant els espais des

---

22 La mare d'Andrei Tarkovski s'interpreta a ella mateixa i apareix en diverses escenes.

dels quals la seva mare les havia escrites<sup>23</sup>, va fer-se una imatge de la seva figura i va poder seguir endavant amb el procés creatiu d'*Estiu 1993*. En aquesta voluntat de retornar als espais del record i de la mare, que comparteix amb Tarkovski i amb els personatges de les pel·lícules analitzades, s'expressa alhora una manera de treballar el text filmic.

En aquest procés, va mantenir la decisió de no fer aparèixer la mare de la Frida i de no fer ús dels *flashbacks*. Tot i això, sent conscient de la necessitat de transmetre la presència materna, va treballar-la prenent una sèrie de decisions narratives i estètiques. Una d'elles és la de fer evident la impossibilitat de contacte entre la Frida i la seva mare a través de la paraula. En una escena del film, quan la Frida intenta parlar per telèfon amb la seva mare marcant el número que sap de memòria, es produeix una conversa absolutament unidireccional i es posa de manifest la incapacitat de connexió directa entre les dues. La Frida persisteix en intentar dialogar amb la seva mare morta en diverses ocasions, però Simón, volent-se allunyar de la proposta de pel·lícules com *Cría cuervos* (1975) de Carlos Saura<sup>24</sup>, evita donar-li un cos i una veu a la mare.

A les altres obres en les que es centra aquest assaig, si bé la mare és representada i té veu, hi ha situacions comparables. A *Mat i Syn*, la mare arriba a afirmar que el seu fill és qui l'està matant, quan moments abans li mostrava la seva estima i la necessitat física de sentir-lo amb ella. A *The Tree of Life*, en l'escena comentada en la qual la mare mostra el seu enfadament, la veu del fill ressona dient “Mother, I can't talk to you”; i a *Zerkalo*, especialment en relació als espais, tal i com s'ha estudiat en l'apartat anterior, la mare es separa del fill i aquest desconeix com acostar-s'hi, tement-la però estimant-la. Així, en les escenes descrites, la

---

23 El curt en qüestió mai va arribar a estrenar-se i duu per títol *Llacunes*.

24 A la pel·lícula de Saura, la mare morta es fa present en la mateixa línia temporal en què la filla està de dol i es produeixen diverses converses entre ambdues.

mare s'humanitza i es mostra com un personatge dialèctic en el qual convergeixen els discursos de cada film, si bé simultàniament esdevé un vector de conflicte.

Un altre element que s'ha mencionat anteriorment i que ajuda a construir la mare a *Estiu 1993* té a veure amb el que hi ha al bosc. Cal aprofundir en la figura de Santa Rita que la nena hi descobreix precisament per la utilitat del motiu visual de la icona a l'hora d'abordar la representació de les diverses mares de les altres pel·lícules que s'estudien.

Quan la Frida descobreix la figura, estableix un vincle directe i material amb la seva mare. A partir de llavors, comença a fer-li visites duent-li objectes diversos que ella associa a la seva mare, confiant que Santa Rita li pugui fer arribar. A més a més, cada nit i d'acord amb el que li ha dit la seva àvia, resa un pare nostre. Des d'aquests dos elements, la figura i l'oració, la Frida aconsegueix fer present la seva mare o, com a mínim, evitar-ne la desaparició. Per tant, el discurs religiós i la iconografia cristiana prenen importància en el text filmic.

A *The Tree of Life* aquestes característiques es fan paleses en l'inici del llargmetratge i ho segueixen sent en el seu desenvolupament. Els personatges van a missa, oren abans de menjar i verbalitzen constantment la necessitat de sentir la presència de Déu. Però Malick també treballa la iconografia cristiana de manera obertament secular i a través de la figura de la mare, concretament a partir del seu rostre. Així, invertint el motiu d'*Estiu 1993*, ara és la mare qui encarna la Santa. A *The Tree of Life* però, aquesta associació s'aconsegueix centrant la narració en el cos femení i en els gestos facials de l'actriu en expressar el dol, la joia o la por, per tal de definir aquesta mare que, en paraules de Cyril Béghin és “belle comme une icône” (2011: 8).

Des d'aquesta lògica, podrien estudiar-se també certes imatges de *Mat i Syn* i de *Zerkalo*. En moments concrets, tant Tarkovski com Sokurov s'aturen en el rostre fràgil de les actrius que encarnen les mares de les seves respectives pel·lícules. La il·luminació i la postura juguen un paper clau en la creació d'unes imatges que, en ambdós casos, són obertament pictòriques. Al seu llibre, Tarkovski comenta aspectes concrets de *Zerkalo* i detalla l'ambivalència del rostre de l'actriu Margarita Terekhova, que compara amb l'obra *Retrat de Ginebra de Benci* (1474 - 1476) de Leonardo Da Vinci dient el següent: “Nos atrae y a la vez nos repele. Hay en ella algo inexplicablemente bello y algo declaramente diabólico, que nos asusta” (131). Tal i com l'autor detalla a través d'aquesta comparació, també els altres cineastes que s'estudien aprofundeixen en la dialèctica emocional que fonamenta la representació de la mare, que de vegades somriu i estima i d'altres sofreix i plora.

I si aquestes figures s'estabilitzen mitjançant una aproximació estètica que el cinema apropia de la pintura, el motiu de la llàgrima atorga al mitjà un valor propi que l'allunya d'aquest art i el permet vincular l'evolució emocional de la pel·lícula amb el temps i la fisicitat; “En comparación con la lágrima detenida de la pintura, la lágrima cinematográfica se hace sensible en su duración, en su aparecer y desaparecer” (De Lucas, 2016: 361). A propòsit d'això, es retorna a la temporalitat expressada a través de la realitat material.

Simultàniament, la llàgrima permet que la narració trascendeixi a través de l'expressió de l'emoció, iconitzant els rostres de les actrius i aprofundint així en la condició metafísica i quasi religiosa del discurs:

Ce n'est pas la connaissance qui nous rapproche des saints, mais



le réveil des larmes qui dorment au plus profond de nous, alors nous comprenons comment on peut nous avons accès à la connaissance et nous comprenons comment on peut devenir saint après avoir été un homme. (Cioran, 2010: 11)

A través del plor, ahora, s'introdueix la qüestió líquida i la presència de l'aigua en el discurs filmic. I és que la representació de la mare no pot treballar-se sense el dinamisme de l'imaginari de l'aigua ni en *Zerkalo* ni en les altres pel·lícules. En aquest sentit, si la casa i la càrrega sensitiva que li atorgava a la narració estava condicionada directament per l'imaginari de la terra, en el cas de la mare i l'aigua es poden plantejar connexions similars. Si bé la construcció de la figura materna no en depèn exclusivament, és necessari analitzar-la també des d'aquesta òptica.

L'aigua pot presentar-se de diverses formes i, d'acord amb el context narratiu de cada imatge, adquireix un valor o un altre i condiciona la narració de manera particular. Així, a través de la pluja, la neu, el mar, els llacs, els bassals, una font... o fins i tot la llet, el fang (en la simbiosi de l'aigua i la terra) i les llàgrimes, com s'ha evidenciat, es treballa l'estètica cinematogràfica des de la imaginació material de l'aigua i s'elabora un discurs concret que la integra en l'evolució emocional del film.

A *Zerkalo*, en les primeres imatges, un cop la mare entra dins la casa es mostren els seus fills. Estan asseguts i han vessat llet damunt la taula. La mare, aïllada en la penombra d'una de les cantonades de la cambra, es dirigeix a la finestra i mira cap enfora. Ella arrenca a plorar, i es mostra que comença a ploure. En una escena doncs, l'aigua apareix representada en tres ocasions. A través d'aquestes imatges, s'aprofundeix de bon principi en el vincle establert entre l'element i la mare. Primer, a través de la llet i en presència dels nens, el líquid vehicula un discurs sobre la

maternitat i aquesta “aigua primera” de la que parla Bachelard; “(...) la imagen material de la leche sostiene las imágenes, más conscientes, de las aguas” (1978: 179). La llet però, en l'escena es mostra vessada, i després de la presentació d'aquestes imatges és quan la càmera es centra en el rostre femení de l'actriu plorant.

Tot i que no pot establir-se una connexió causal entre ambdós elements, a través de les diferents imatges de l'aigua s'introdueix i es treballa la problemàtica del film envers les relacions maternofilials.

Respecte a la pluja, i més generalment l'aigua en l'obra tarkovskiana, De Baecque la supedita a la terra i en destaca la presència mitjançant dues representacions recurrents: el fang, en la seva conjunció dels dos elements, i l'aigua del cel. L'autor articula com l'aigua és un element essencial de Tarkovski, però determina que la pluja adquireix una càrrega particular: “Le bien-être réside alors, semble-t-il, dans la complémentarité des deux formes différentes de l'élément liquide. L'eau de la terre est omniprésent, figure non dissimulé de la production; l'eau du ciel est précieuse, manifestation rare d'une annonce” (De Baecque: 30). La pluja apareix en moments emocionalment determinants i obre la possibilitat de les connexions amb el record.

L'aigua i la terra fonamenten part de l'estètica de la narració no només en Tarkovski, sinó també en *The Tree of Life* i en *Estiu 1993*. En l'obra de Malick, la disgressió cosmogònica es centra en l'imaginari hídric, i és precisament a l'oceà primigeni on apareix la vida terrestre; “Ilimitadas e inmortales, las aguas son el principio y fin de todas las cosas de la tierra” (Cirlot, 1992: 54). A més a més, quan plou, l'aigua incideix de nou en la connexió entre cel i terra i fa que el discurs esdevingui permeable a la càrrega espiritual que permet transcendir als personatges.

Fins i tot en *Mat i Syn*, en la qual l'aigua no té tanta importància, les seves imatges materials esdevenen significatives estudiades en relació a la narració. En la pel·lícula de Sokurov, quan el fill explora el seu entorn relacionant-s'hi físicament per purgar la imminent mort de la seva mare, finalitza el viatge contemplant el mar des de la llunyania. Davant la imatge de la immensa massa d'aigua mòbil, el fill és capaç de plorar. L'aigua aconsegueix vehicular les emocions ocultes del personatge que experimenta una catarsi en la meditació que indueix el paisatge.

A *Estiu 1993*, és la Frida qui, momentàniament, contempla l'aigua. Després d'enganyar la seva germanastra i abandonar-la al bosc, la Frida ajuda a buscar-la, mentint a la seva tieta sobre la darrera vegada que l'ha vista. En aquest context, es presenta un pla de la Frida en silenci mirant un tram de riu que passa pel bosc en el qual l'aigua sembla estar estancada. Tot i que les imatges incitin a l'espectador a contemplar la possibilitat que la nena s'hagi ofegat, connecten amb una necessitat per part de la Frida d'establir un vincle amb l'aigua per mantenir el contacte amb la seva mare, ja que encara experimenta certes contradiccions al relacionar-se amb la seva nova família. En aquestes situacions, l'aigua presentitza el record i el dol.

Las aguas inmóviles evocan a los muertos porque las aguas muertas son aguas durmientes. (...) El lago de aguas durmientes es el símbolo de ese sueño total, de ese sueño del cual no queremos despertarnos, de ese sueño guardado por el amor de los vivos, acunado por las letanías del recuerdo. (Bachelard, 1978: 103 - 104)

A través de les aigües, a la Frida li és més fàcil sentir la presència de la seva mare morta. Malgrat que no hi ha gaires més exemples que permetin aprofundir en aquests vincles en la pel·lícula, Simón afirma que la relació

entre la Frida i l'aigua havia de treballar-se molt més, tal i com estava plantejat en el guió:

En tot el guió hi ha una cosa molt forta de la Frida amb l'aigua. Hi ha el riu i tal... però no es va traslladar del tot perquè a la nena li feia molta por l'aigua i no ho vam poder jugar fins al final. (...) l'aigua era com un espai per oblidar-se de les coses. (Simón, 2019)

La realitzadora tenia la voluntat de treballar emocionalment el llargmetratge establint connexions contínues entre la protagonista i l'entorn, i més concretament l'aigua, per tal de facilitar un desenvolupament orgànic de la pel·lícula.

En un altre moment, la Frida es banya al riu amb la seva germanastra i altres nens. La petita cau a l'aigua i comença a plorar, i el seu pare, el tiet de la Frida, es llança a l'aigua per socórrer-la. La Frida contempla l'escena i a través del pla se l'aïlla. Surt de l'aigua i experimenta l'absència de la seva mare de nou. A propòsit d'això, va a veure Santa Rita un cop més. Aquella nit, durant la darrera visita que li fa, s'adona de la impossibilitat que la seva mare torni, recolleix tots els objectes que havia dut a la icona i, enfadada, li llença terra. Després d'aquesta desconexió amb la figura i la seva mare, intenta escapar-se de la masia i retornar a Barcelona. Quan decideix quedar-se, i la mateixa nit, la tieta va a veure-la quan ja està al llit. Aquesta vegada però, enlloc de retreure-li el que ha fet com succeïa normalment, l'abraça i dorm amb ella. A poc a poc, la seva tieta esdevé la seva nova mare. Així s'arriba a la penúltima escena del film, en què ambdues parlen obertament de les circumstàncies de la mort de la mare de la nena mentre preparen les coses per quan iniciï el curs escolar. Precisament el matí del primer dia de classe després de l'estiu, un cop dutxada i jugant amb els seus pares i la seva germana, de sobte la Frida es posa a plorar. Els pares es mostren sorpresos i li

pregunten què ha passat. La nena s'eixuga les llàgrimes i somiquejant diu “No ho sé”. I és que no és res que hagi de saber, sinó quelcom que sent.

*Estiu 1993* obre amb l'escena d'uns infants, entre els quals es troba la Frida, jugant a l'un, dos, tres, pica paret. Quan un nen intenta que la Frida es mogui, li pregunta “I tu per què no estàs plorant?”; la interrogació sobre el plor resta sense resposta fins al final del llargmetratge, que tanca circularment amb la catarsi de la nena. És necessària tota la pel·lícula, tot un estiu, perquè la Frida aconsegueixi vèncer el dol i acceptar el seu entorn i la seva nova família.

## **6. A mode de conclusió**

Les llàgrimes fan cristal·litzar l'evolució que es gesta en les exploracions materials de les pel·lícules i els personatges i, alhora, en el cas d'*Estiu 1993* i de *Mat i Syn*, els permet accedir a la darrera etapa del dol. La Frida i el protagonista sense nom del llargmetratge de Sokurov, investiguen el seu entorn per entendre's a sí mateixos i acceptar la inevitabilitat de certes contingències vitals que comparteixen i que filmicament s'aborden de manera similar.

En *Zerkalo* i *The Tree of Life*, amb altres objectius, també es fa evident com la realitat material i les correspondències psicofísiques que genera articulen els múltiples relats i línies temporals de les obres, així com el transcendir de la narració. La tensió generada per l'aigua i la terra, que és omnipresent en tota l'obra de Tarkovski, i recurrent en Malick, permet als personatges relacionar-se amb el record.

No obstant, en última instància també ha de produir-se una catarsi, i si en *Estiu 1993* i *Mat i Syn* es materialitzava en el plor, en *Zerkalo* i *The Tree*

*of Life* s'aconsegueix unint físicament el present amb el passat. I és que en ambdues pel·lícules coincideixen personatges de diferents línies temporals, vius i morts, ja no en una mateixa escena, sinó en un mateix pla. El passat irromp en el present, que deixa de dictar el temps del discurs i, en aquesta unió temporal, la narració s'altera; “El relato se parte en pedazos y la enunciación delira sin centro alguno que la sujete; no tiene uno, sino varios centros que se arman como una constelación de imágenes” (Goyes, 2014: 228). En els dos finals es troben mares i fills, del present i dels passats, units en un temps incognoscible. En el cas de Malick, es treballa des de la lògica del purgatori, espai que desacralitza i, no casualment, situa en una platja; en el cas de Tarkovski, es presenten simultàniament els diversos personatges en el món rural de la seva infància, enfosquint la imatge a poc a poc mentre aquests es perden en les profunditats del bosc.

Totes les obres estudiades atorguen un paper fonamental al real-visible i a l'evidència de la seva condició física en relació als personatges i la narració. Constantment hi ha una estricta relació, expressada sovint mitjançant els sentits, entre el que experimenten els personatges i el món que els circunda. I tot i que l'univers diegètic també incorpora altres subjectes narratius, les relacions entre aquests estan mediades per les imatges elementals, principalment per les de l'aigua, la terra i les seves conjuncions. Així, s'han plantejat associacions entre la terra i els espais, concretament la casa, i l'aigua i la mare, per entendre millor com, a través de motius visuals i temàtics concrets, s'elabora un discurs que permet establir vincles entre diferents cinematografies que reflexionen sobre les condicions actuals des de perspectives similars.

Mitjançant aquests mecanismes de reapropiació natural, el temps es fa present de manera directa al treballar amb la voluntat d'allunyar-se de la

lògica de la imatge-moviment i l'acció clàssica. A través de la mostració de la naturalesa i el seu dinamisme en base a la duració fenomènica de certs esdeveniments, ja sigui a través del pla seqüència o des d'una lògica fragmentària, els cineastes estudiats aconseguim que els personatges encaixin en sí mateixos reestablint les connexions amb un món ambivalent que rebutjaven i que els rebutjava.

En la comunió d'aquests aspectes, es proposa de manera directa i indirecta atorgar un valor discursiu als espais naturals i recórrer a les seves representacions i les connexions que permeten entre la matèria i la pròpia condició humana per construir una nova metafísica.

En els vincles exposats al llarg de l'escrit i que comparteixen les obres estudiades, hi ha els elements que faciliten l'aparició d'una espiritualitat discursiva que connecta amb el col·lectiu i l'individu i reformula una imatge poètica pròpia per al cinema, transcendent la realitat precisament a través d'ella mateixa.

Totes les obres treballades s'acosten al cinema des d'una lògica sensitiva i emocional, facilitant la relació entre els personatges i la realitat que habiten. Aquests, dinamitzen la narració quan són empesos per la càrrega emotiva de les situacions que viuen. En aquest sentit, el discurs evoluciona materialment a partir del que senten. I és que els autors busquen “Que los sentimientos causen los acontecimientos. No a la inversa” (Bresson, 1979: 34).

Concloient, els cineastes en els quals s'ha aprofundit en aquest escrit exploren la possibilitat de reconfigurar una realitat que permeti ser apreheua i amb la qual poder establir relacions directes i, així, descobrir una connexió vàlida per reconciliar-se amb el temps present i el passat.

## 7. Bibliografía

Bachelard, G. (1978). *El agua y los sueños: ensayo sobre la imaginación de la materia*. México: Fondo de Cultura Económica.

Bachelard, G. (2000). *La poética del espacio*. Argentina: Fondo de Cultura Económica.

Bachelard, G. (2006). *La tierra y las ensoñaciones del reposo: ensayo sobre las imágenes de la intimidad*. México: Fondo de Cultura Económica.

Beghin, C. (2011). *A l'Origine*. Dins de *Cahiers du Cinéma*. Núm. 668, pp. 7 – 9.

Benavente, F. i Fillol, S. (2006). *Del cero al infinito: entre lo cotidiano y lo metafísico en el nuevo cine del Este*. A C. Losilla i J.E. Monterde (Eds.), *Vientos del este. Los nuevos cines en los países socialistas europeos, 1955-1975*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca, pp. 91 – 127.

Bresson, R. (1979). *Notas sobre el cinematógrafo*. México: Ediciones Era, S.A.

Camus, A. (1942). *Le Mythe de Sisyphe*. Paris: Gallimard.

Cioran, E.M. (2010). *Des larmes et des saints*. Paris: L'Herne.

Cirlot, J.E. (1992). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Editorial Labor, S.A.



De Baecque, A. (1989). *Andrei Tarkovski*. Paris: Cahiers du cinéma. Collection "Auteurs".

De Lucas, G. (2016). *La caída de la lágrima*. A J. Balló i A. Bergala (Eds.), *Motivos visuales del cine*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, pp. 358 – 363.

De Quevedo, F. (2005). *Significase la propia brevedad de la vida, sin pensar, y con padecer, salteada de la muerte*. A M. Estrada (Ed.), *Antología poética: Francisco de Quevedo*. Madrid: El País, S.A., p. 18.

Deleuze, G. (1987). *La imagen-tiempo: estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós Comunicación.

González, J. (2008). *La Diosa del Agua (Andrei Tarkovski)*. Seminario Psicoanálisis y Análisis Textual 2008/2009. Universidad Complutense de Madrid. Recuperat de <http://gonzalezrequena.com/textos-en-linea-0-2/textos-en-linea/la-diosa-del-agua-andrei-tarkovski/>

Goyes, J.C. (2014). *La mirada espejeante: análisis textual del film El espejo de Andrei Tarkovski*. (Tesi doctoral). Universidad Complutense de Madrid, Madrid, Espanya.

Hutcheon, L. (1996). *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. Cambridge: Routledge.

Keeley, T. (2017). *A Phenomenological Approach to the Later Films of Terrence Malick*. (Treball final de màster). University in St. Louis, Sant Louis, Washington, Estats Units d'Amèrica.

Kracauer, S. (1989). *Teoría del cine: la redención de la realidad física*. Barcelona: Paidós Estética.

Losilla, C. (2012). *La invención de la modernidad: o cómo acabar de una vez por todas con la historia del cine*. Barcelona: Cátedra.

McHale, B. (1992). *Constructing Postmodernism*. A Markus, S. (2011). *La parodia en el cine posmoderno*. Barcelona: UOCpress.

Menard, D.G. (2003). *A Deleuzian Analysis of Tarkovsky's Theory of Time-Pressure, Part 1*. Offscreen. Recuperat de <https://offscreen.com/view/tarkovsky1>

Menard, D.G. (2003). *A Deleuzian Analysis of Tarkovsky's Theory of Time-Pressure, Part 2*. Offscreen. Recuperat de <https://offscreen.com/view/tarkovsky>

Pellanda, M. (2014). *Tarkovsky's legacy: Tarkovskian inspirations in contemporary cinema*. *Andrej Tarkovskij Klassiker – класик – Classic – Classico: Beiträge zum Ersten Internationalen Tarkovskij-Symposium an der Universität Potsdam*. Simposi dut a terme a la Universität de Postdam, Postdam, Alemanya el 18, 19 i 20 de setembre del 2014, pp. 549 – 571.

Poch, C. (2017). *Edenes modernos: la naturaleza como metáfora filmica del origen perdido*. *Encontro Internacional O Cinema e as Outras Artes*. Simposi dut a terme a la Universidade da Beira Interior, Covilha, Portugal el 28 i 29 de setembre del 2017.

Quintana, À. (2011). *Después del cine: imagen y realidad en la era digital*. Barcelona: Editorial Acantilado.

Salvadó, A. (2012). *Estètica del paisatge cinematogràfic: el découpage i la imatge en moviment com a formes de representació paisatgística*. (Tesi doctoral). Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, Espanya.

Tarkovski, A. (2002). *Esculpir en el tiempo: reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*. Madrid: Ediciones Rialp, S.A.

Thomas, E. (1979). *Rain*. A G. Thomas (Ed.), The collected poems of Edward Thomas. Londres: Faber and Faber, pp. 135 – 136.

Whitman, W. (2016). *Song of Myself*. A S. Vaseghi (Ed.), Leaves of Grass. Suècia: Wisehouse Classics, pp. 21 – 64.

## Annex

### Entrevista 1

*Entrevista realitzada a Carla Simón Pipó el dijous 4 d'abril del 2019 a la biblioteca de la Facultat de Comunicació de la Universitat Pompeu Fabra per Ferran Blanco Mestre.*

**Ferran:** Com t'has relacionat amb l'obra de Tarkovski, i en concret amb *El espejo*?

**Carla:** El conec poc, perquè jo sempre em moc en un terreny súper realista; m'interessa molt la vida... quan sento que veig coses queestic posada allà, d'una manera que sento queestic vivint els fets amb els personatges. M'interessa un to molt, molt realista.

En el cas d'*El espejo*, el vaig veure quan estava escrivint *Estiu*, perquè buscant envers el tema de la memòria, infàncies... hi topes, però no és una peli que hagi explorat profundament.

Sí que vaig fixar-me amb les Polaroids; hi havia algo de la nostàlgia que desprenen les fotos, la llum, l'atmòsfera, el fet que són cases enmig d'un camp; en aquest sentit, sí, evidentment m'ha influenciat, però segur que hi ha cineastes als que els ha influenciat molt més que a mi.

**F:** Com vas acostar-te filmicament a la història per treballar-la de manera pròpia?

**C:** El meu gran repte per a mi amb *Estiu* era aconseguir fer-la des del present. En quant a estètica, la meva gran influència era Víctor Erice. Tot i això, a poc a poc, amb el tema d'explorar més les fotos de la meva infància, algú em va dir: "Però a veure, si la teva influència és Víctor Erice, no vols dir que no acaba de quadrar amb fer servir com a influència les fotos de quan eres petita?"; i llavors va ser com un "És veritat".

De sobte, a poc a poc, quan més voltes hi donava, fins i tot va canviar la forma d'escriure. Tal i com jo estava escrivint el guió era molt més crear una successió d'imatges i, a poc a poc, em vaig adonar que si intentava fer això i estèticament intentava apropar-me més a Víctor Erice, seria jo ara, la Carla actual, intentant recrear els meus records, i no la nena Frida vivint aquesta experiència. Llavors, em vaig anar allunyant d'aquesta idea

i apropant-me més a les meves fotos tot buscant com podia parlar des del present de la nena i no des del jo adult, perquè quan ho fas des d'aquesta perspectiva, sempre implica molta més nostàlgia però alhora molta més distància i, per tant, en el meu parer, menys emoció. Pots arribar a crear emoció d'una altra manera, però no des de la connexió absoluta amb la història dels personatges. Volia intentar explicar una història des de la lògica, psicologia i emoció només de la nena.

Vam canviar molt la concepció visual; a poc a poc vam veure com, la manera de traslladar aquestes fotos a la pantalla, és el vídeo domèstic.

**F:** Tot i això, en la pel·lícula hi ha un certa voluntat de treballar la narració des del pla seqüència, no?

**C:** En un principi, vam decidir provar i arriscar-nos fent plans molt llargs, que és el que ens donaria aquesta sensació d'estar allà, en el moment i en el present, sempre amb la nena al centre, sempre agafant-nos en el punt de vista d'ella. I això va ser com un viatge, perquè la primera setmana vam començar i les nenes no responien; mirades a càmera, massa temps... un patir. Vam plantejar-nos treballar més en el muntatge, però en l'actuació això afectava molt, perquè era tot mentida. Llavors, l'últim dia de la primera setmana vam veure que les nenes responien i vam tornar altre cop a la idea inicial.

En aquest sentit, va ser tot un procés que del principi al final va canviar molt. Contínuament vam haver d'adaptar-nos a les situacions. I jo crec que va ser per bé, però a mi visualment m'ha costat molt reconciliar-me amb no haver pogut fer exactament el que jo tenia la cap.

**F:** En la pel·lícula, t'aproximes al passat però sense salts temporals, sinó que ets tu des del present anant al passat per reconstruir aquesta història. En canvi, tant a *El espejo* com a *El árbol de la vida* sí que hi ha aquesta variabilitat temporal. És a dir que, en aquests exemples, es revisita el passat també des de la pròpia pel·lícula, i això enllaça amb aquesta problemàtica d'estar en aquell present per no fer una reconstrucció de la infància des de l'actualitat, sinó més aviat tornar-hi i estar allà.

**C:** Quants anys tenia Tarkovski quan va fer aquesta peli?

**F:** Això era al 1975 i ell tenia 43 anys.

**C:** Clar, és que jo penso que això hi fa molt. *Estiu* és la meva primera pel·lícula i crec que t'acostes de manera diferent a aquestes històries quan has tingut fillls, que no és el meu cas. Jo ara tinc 32 anys, la vam estrenar quan en tenia 30, però la vam rodar quan en tenia 29 i la vaig començar a

escriure amb 27... és clar; per què els primers llargmetratges tenen a veure amb la infància o amb l'adolescència? Perquè ho sentim més a prop. Però quan són primeres pelis normalment és des dels personatges d'aquesta edat, no? Com més gran et fas jo crec que més allunyat estàs d'aquestes experiències temporals i és normal que reflexionis sobre el temps a través d'altres elements formals.

**F:** En el cas de Tarkovski era la seva quarta pel·lícula, i la més autobiogràfica que va fer mai.

**C:** És una pel·lícula molt madura, i estèticament molt treballada. Amb *Estiu* en canvi, segueixo tenint molts problemes per reconciliar-m'hi a nivell visual.

**F:** També per això que has dit, no? Tenies unes idees molt clares en un principi i després a l'hora de trasposar-ho tot va canviar.

**C:** Sento que hi va haver moltes coses que no van poder ser decisions. I a part de tot això, en el fet de treballar amb nens buscant aquesta naturalitat amb ells, hi ha moltes coses que esdevenen molt complicades.

En un principi, la càmera s'havia de poder moure 360 graus. Tot i això, la càmera és súper bidimensional a *Estiu*. Es mou així perquè vam decidir que la penjaríem d'una estructura per poder estar a l'altura de la nena; la posàvem en un raconet per no molestar-les, per no tenir una càmera súper inclusiva. I de fet vam fer seguiments de les nenes per darrere, que n'hi ha quatre, i de cara en vam fer un quan busca a la germana al bosc, i ja està. Moviments com d'estar més allà amb la càmera vam poder fer-los molt poques vegades. La decisió va ser fer-ho poques vegades perquè la nena se sentia una mica envaïda.

**F:** Les actrius memoritzaven els seus moviments?

**C:** A les nenes no els posàvem marques o els deiem res... els deiem només "T'has de moure per aquí"; llavors la càmera s'adaptava una mica; però la coordinació dels actors i la càmera és zero moltes vegades, i és una posada en escena bastant senzilla.

**F:** El treball amb actors infants és complicat... fins a quin punt tenien llibertat elles? Hi havia alguna cosa improvisada?

**C:** Bé, per començar, el càsting era per trobar nenes que s'assemblesin als personatges que estaven escrits. Llavors, la Laia ja tenia molt de la Frida i la Paula molt de l'Anna.

Vam fer tot aquest treball d'assajos on recreàvem moments que van passar abans de l'estiu de 1993 i d'alguna manera diríem que els actors van crear una memòria compartida entre tots. Elles mai van llegir el guió; vam estar dues setmanes assajant les escenes de la peli al poble i a les localitzacions i llavors vam anar a rodar. No s'havien après res; arribàvem a l'escena i jo els deia "Tu has de dir això, tu has de dir allò..."; i el que feia era parlar molt durant totes les preses. Jo els anava dient què fer, i elles es van acostumar a sentir-me però no mirar-me, i amb el tema del diàleg igual. Si hi havia coses molt concretes que jo volia que diguessin els hi llançava i ho repetien. I així anàvem fent.

També hi havia coses que elles recordaven, i en algunes escenes com en la que la Frida està fent de mare, per exemple, jo li havia fet de mare mentre assajàvem. Li deia "Em fa molt malt el cos, no puc jugar amb tu", i llavors quan vam arribar al rodatge, vaig dir-li: "Recordes això que vam fer tantes vegades? Doncs ara tu m'has d'imitar".

Així doncs, no hi havia gairebé res d'improvisat, si bé volíem que ho semblés.

**F:** En la manera de parlar de la nena quan imita la seva mare, hi han els manierismes de la teva?

**C:** Hi havia certes coses de diàleg que jo havia tret de les cartes de ma mare, que és el que treballo en el curt *Llacunes*. Aquestes paraules concretes volia que les digués i, sinó, jo li llançava i ella ho deia. Jo estava interactuant sempre, perquè no tallàvem. Això al final és senzill, però era com molt arriscat i era un repte; no hi ha una altra cosa que t'ho mostri igual que un pla seqüència.

**F:** A causa d'aquests elements, no devieu poder controlar absolutament tot el que passava...

**C:** Crec que el fet de perdre el control quan estàs rodant amb nens, en el meu cas al ser una primera peli, va ser molt beneficiós, i crec que jo com a directora m'agradaria sempre trobar aquelles coses que em fan perdre el control, perquè per a mi el control absolut de tots els elements no aporta res que a mi em satisfassi.

**F:** Com es gesta el procés de transformar una fotografia en una escena? Tu parteixes de la foto, però les accions que acaben conformant el pla i que parteixen d'aquesta imatge, tu com les elabores?

**C:** En realitat no va ser un procés preconcebut i clar. Quan vaig decidir que volia fer aquesta peli jo vaig anar a casa els meus pares, vaig

escanejar totes aquestes fotos, vaig parlar molt amb ells i vaig prendre la decisió que la pel·lícula representaria un estiu, el primer estiu. Llavors vaig començar a fer servir aquestes fotos pels dossiers i me les mirava molt sovint.

Jo no era conscient per exemple que havia posat una escena on estan les nenes banyant-se a la banyera per això. Però en canvi sí que era conscient que havia posat una escena en la que està la Frida rentant-se la samarreta per aquella foto; o que havia posat el tema de les camises de dormir i la baralla pel regal perquè hi ha una foto amb les camises de dormir.

El que vull dir és que hi ha records que les fotos corroboren i hi ha records que no tinc i les fotos em fan tenir o em fan imaginar. No obstant, el més fort per mi va ser quan em van dir la primera vegada que anés a fer una xerrada sobre *Estiu* i vaig recuperar aquestes fotos. No era conscient de fins a quin punt hi ha una foto que és la imatge final de la peli. Jo no n'era conscient. És difícil dir-te què ve abans perquè el procés creatiu és així d'inconnex. Jo mateixa em vaig sorprendre quan vaig tornar a mirar les fotos. També és veritat que les vam mirar sempre: quan jo escrivia, per vendre la peli... però després tot l'equip també les tenia, perquè influïen molt en qüestions de vestuari, i tota l'estona en parlàvem.

**F:** Tots els personatges de la pel·lícula són un reflex de persones reals?

**C:** Sí, el que passa és que la família de ma mare biològica - mon pare d'ara, diguéssim, és molt nombrosa i són molts més tiets; en un principi n'hi havia més i després ho vaig anar reduint. I la que fa de tieta jove és ma germana a la vida real, és a dir, és l'Anna de la peli, que és actriu. Conseqüentment, a l'hora d'assajar amb els avis i la Lola, que és l'altra tieta, quan ma germana hi era tot esdevenia més interessant perquè sabia exactament el que estàvem buscant. Es diu Berta Pipó; i el meu germà va fer la música, que és l'Ernest Pipó.

**F:** Tinc una qüestió amb els noms. A *Llacunes* he vist que la teva mare és deia Neus Pipó Simón. I tu et dius Carla Simón Pipó...

**C:** Sí... a veure, els meus pares van estar els dos molt enganxats a l'heroïna, d'aquí que agafessin el sida. La meva mare ho va deixar perquè volia quedar-se prenyada, però el meu pare no. Llavors va ser quan la meva mare va decidir que el meu pare no podia ser pare i que seria mare soltera. Bàsicament va decidir que jo no portaria el seu cognom i que si em deia Pipó Simón com ella semblaria que fóssim germanes i que per tant el giràvem, i és una cosa molt confusa, perquè els meus germans es diuen Pipó Canadenc... ningú ho entèn mai.



**F:** Tinc preguntes més concretes sobre plans. A la pel·lícula, també com a l'experiència pròpia, reconstrueixes la figura de la mare a través de la seva absència. Un element que em va semblar molt interessant va ser la verge al bosc. Què et va fer decidir-te a utilitzar aquesta icona i a situar-la concretament al bosc?

**C:** És Santa Rita, la patrona dels impossibles. El cas és que, quan era petita, recordo que tenia una foto seva penjada al capçal del llit i que cada nit li donava un petó resant el pare nostre perquè m'ho demanava la meva àvia. Recordo que cada vegada el feia més curt, fins que un dia vaig dir “S'ha acabat, no cal resar més si no vull”. El tema del pare nostre era algo que portava molt a dins perquè jo els últims mesos havia estat molt a casa de la meva àvia, i a més ma mare va morir al març, no a l'estiu; així, els últims tres mesos jo havia acabat classe i estava a casa els meus avis amb la meva tieta i ells.

Eren elements que em feien sentir una mica d'esperança amb què igual la meva mare tornaria. Però a la pel·lícula tenia clar que no volia que aparegués. Per a mi la verge era un mecanisme narratiu.

**F:** I la idea de posar-la al bosc, que no estigués a la casa i la nena s'hagués d'allunyar i fer el viatge va ser una decisió...?

**C:** Era com alguna cosa més sagrada si estava una mica més amagat. I a part, entrava dins la lògica de la diègesi.

**F:** Va ser complicat fer notar la presència de la mare sense fer-la aparèixer?

**C:** En una de les primeres versions del guió, una noia se'l va llegir i em va donar *feedback* i em va dir “Però és que no hi és la teva mare”, i jo “Com que no hi és?” ; “No estàs parlant d'ella a través de la seva absència, no hi ha com una absència present”. I em vaig adonar que era veritat, que no estava molt present però perquè no me'n recordava d'ella. Aquesta va ser la part més dura del procés d'escriptura: adonar-me que no tenia records. Va ser com “Jo no tinc records i no els puc generar. Si no existeixen no existeixen, no els generaré de sobte”. Llavors va ser quan vaig fer *Llacunes*, i a través d'aquestes cartes de ma mare i de visitar els llocs des d'on les va escriure corroborava la impossibilitat de generar records, però com a mínim sentia que estava fent una mena de viatge místic que em connectava amb ella, fins al punt que, moltes vegades, al parlar d'ella li deia Neus, però després de fer aquest curt de sobte vaig poder tornar a dir mama. No sempre, però de tant en tant.

**F:** Tarkovski a *Esculpir en el temps* parla de com a ell l'havien perseguit

imatges clares i records i que un cop va fer la pel·lícula, fins a cert punt, va fer les paus amb el passat, i aquestes imatges van deixar de perseguir-lo. T'ha passat alguna cosa similar a tu?

**C:** En el sentit de fer les paus amb el passat?

**F:** En el sentit de reconciliar-te amb el passat i les seves imatges i notar un canvi entre l'abans i el després de fer la pel·lícula en relació a aquestes temàtiques.

**C:** Jo sempre dic que he tingut la sort de créixer amb una família on hem parlat molt de tot això i que no necessitava fer aquesta peli per curar-me de res perquè em sembla molt difícil fer-ho des d'algo traumàtic; no va ser una catarsi. Ara, sí que és veritat que a través de la peli vaig aprendre molt sobre mi mateixa. He llegit molt sobre adopció, sobre processos de dol, sobre què senten els nens... i vaig posar-me molt en el lloc dels meus pares, de la meva germana i de tota la meva família per entendre què sentien ells.

Segueixo sent incapaç de plorar quan passen coses grosses; continuo sent molt de pedra amb les meves emocions, però sento que el fet de fer la pel·lícula m'ha tornat una persona una mica més capaç d'obrir-se a l'hora de parlar d'aquestes coses. El que sentia quan vaig acabar això era que havia crescut deu anys, a nivell personal i professional, les dues coses.

**F:** És clar. I en relació al plor, veig que en la pel·lícula hi ha una certa circularitat. Obres amb la pregunta "I tu per què no estàs plorant?" i acabes amb el plor final. Era per preguntar-te si això també era autobiogràfic i si en tu també hi va haver un moment catàrtic.

**C:** L'última escena sí que va passar de veritat, d'alguna manera. Reals, cent per cent, a la pel·lícula hi ha unes quatre o cinc escenes, la resta és molta ficció que representa emocions vertaderes, però ficció al capdavant. L'última escena sí que va passar de veritat, el que passa és que no va passar en un moment clau, com succeeix a la pel·lícula. No va ser un tancament. Jo plorava molt, però ploriquejava, i ma mare em va explicar que hi havia un dia que estàvem jugant al llit després de dutxarnos i que de sobte em vaig posar a plorar. Mai m'havia vist plorar d'aquesta manera. I quan ella m'ho explicava no m'imaginava que seria tan important... sí que és veritat que jo tinc una capacitat de bloquejar les emocions que a mi em molesten i postposar-les i sí que al final la peli parla d'això, però és com qualsevol procés de dol; al final és com una fase molt forta de negociació per arribar fins a l'acceptació.

**F:** Per acabar, hi ha un pla en què hi ha la Frida al bosc quan s'ha perdut

l'Anna on apareix contemplant l'aigua. Què hi ha darrere aquest pla?

**C:** Havíem parlat molt del tema de la tensió i d'aquest moment; en tot el guió hi ha una cosa molt forta de la Frida amb l'aigua. Hi ha el riu i tal... però no es va traslladar del tot perquè a la nena li feia molta por l'aigua i no ho vam poder treballar fins al final. Volíem que hi hagués un riu a prop de casa... hi havia tot un tema de l'aigua per la Frida en el guió, l'aigua era com un espai per oblidar-se de les coses; però no va acabar de plasmar-se per moitus extradiegètics. El tema de l'aigua era constant, però és una cosa que a mi em sap molt greu no haver pogut materialitzar prou per la nena. I en aquesta escena, era bàsicament buscar aquest bosc que tingués aquest rierol al costat també per augmentar la tensió envers la possibilitat que la petita s'hagués ofegat.

**F:** Era un riu o era un estany?

**C:** Era un riu amb aigua que no circulava bé.

**F:** Entesos. Doncs moltes gràcies per permetre'm aquesta entrevista i per les facilitats, Carla.

**C:** Gràcies a tu!