

CINEMA A L'ESTIU

6, 7, 9, 10, 11 i 12 de juliol del 2018

MuVIM



Parelles

noves i velles

maneres de resoldre

la insoluble sociabilitat

Accés lliure i gratuït | 22 h
Terrassa i jardí del MuVIM

Textos de Marc Borràs

Traducció

Unitat de Normalització Lingüística
de la Diputació de València

Disseny i maquetació

Manel Flor

Coordinació tècnica del cicle

Irene Cubells

Projecció i sonorització

Subtitula'm S.L.

Impressió:

Impremta Diputació de València

Tots els drets reservats. Es permet la
difusió i reproducció del contingut total i
parcial d'aquesta cartellera sempre que se
n'indique la font de procedència.

© MuVIM 2018

DEP. LEGAL VI 504-2018



06/07

La edad de la inocencia (The Age of Innocence)

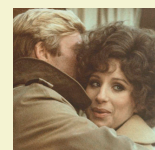
Martin Scorsese, EE.UU., 1993m VOSE, 139'



07/07

Pijama para dos (Lover Come Back)

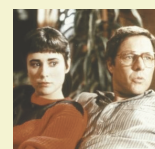
Delbert Mann, EE.UU., 1961, VOSE, 107'



09/07

Tal como éramos (The Way We Were)

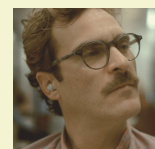
Sidney Pollack, EE.UU., 1973 VOSE, 118', +18



10/07

***El declive del imperio americano
(Le Déclin del empire américain)***

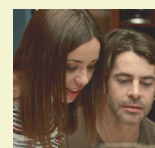
Denys Arcand, CANADÁ, 1986, VOSE, 102', +13



11/07

Her

Spike Jonze, EE.UU., 2013, VOSE, 126', +12



12/07

Perfectos desconocidos

Álex de la Iglesia, ESPAÑA, 2017, 96', +12

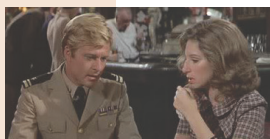
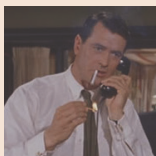
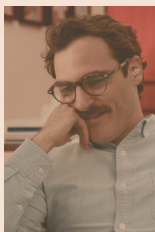
Terrassa i jardí del MuVIM

6, 7, 9, 10, 11 i 12 de juliol del 2018

Les projeccions començaran a les 22 h

Versions originals subtitulades en castellà

Accés lliure i gratuït



Parelles

*noves i velles
maneres de resoldre
la insoluble sociabilitat*

La unitat bàsica de la sociabilitat és la parella, depòsit de moltes de les meravelles però també de les misèries de l'ésser humà, i aquest cicle vol mostrar com ha evolucionat la nostra forma d'entendre-la i viure-la.

Les persones som contradictòries, socials i esquerpes alhora. Necessitem els nostres congèneres, però també els defugim perquè som inevitablement egoistes. Kant ho anomenava «la insociable sociabilitat» i pensava que era una de les nostres característiques més idiosincràtiques... i problemàtiques. La unitat bàsica de la sociabilitat és la parella, depòsit de moltes de les meravelles però també de les misèries de l'ésser humà, i aquest cicle vol mostrar com ha evolucionat la nostra forma d'entendre-la i viure-la en l'últim segle.

El cicle, per descomptat, no pretén oferir una imatge exhaustiva d'aquesta evolució, però sí prou panoràmica. Tampoc no s'ha adoptat una perspectiva de gènere ni de diversitat sexual a l'hora de seleccionar les pel·lícules. S'ha privilegiat, en canvi, una visió diacrònica que permeti a l'espectador fer-se una idea —resumida i succinta— de com ha anat modificant-se històricament el nostre comportament afectiu durant el segle XX i, inclús, un poc més enllà. Donada la importància manifesta que, al llarg d'aquest segle, ha anat adquirint la tecnologia en la nostra vida quotidiana, el cicle també presta una atenció especial a la seua influència creixent —per a bé i per a mal— en la nostra intimitat emocional.

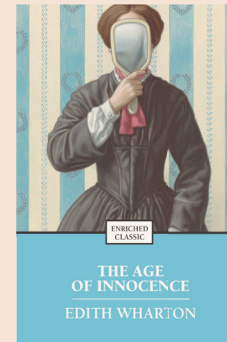
Passió i prejudici

La edad de la inocencia (The Age of Innocence)
Martin Scorsese, EE.UU., 1993, VOSE, 139'

06/07 | 22 h.

No està massa clar quan va aparèixer—o es va inventar— això que coneixem com amor romàntic. Alguns diuen que va nàixer en les corts occitanes del segle XII, que van donar a llum l'anomenat amor cortès. D'altres parlen del segle XIX i remeten al moviment romàntic, que va reivindicar el paper i la preeminència de les emocions, fins llavors sotmeses al jou de la moralitat o la racionalitat més estricta. Ara tenim clar que l'amor té a veure sobretot amb els sentiments de dues persones, però no fa molt de temps els matrimonis obeïen a moltes altres raons, sobretot econòmiques, que tenien en compte més l'estatus social que els sentiments privats.

En el nou món, un jove advocat de bona posició social—el nom del qual és precisament Newland Archer— participa en els preparatius de la seua boda amb una aparentment ingènua joveneta que, com ell, també pertany a la classe benestant novaïorquesa. Però ho fa de la mateixa manera que aborda tots els seus assumptes en la vida, treball inclòs: amb desgana, sense cap entusiasme. La seua apatia vital desapareixerà, tanmateix, amb l'arribada de la comtessa Olenska, cosina de la seua promesa, que arrossega un passat escandalós que és el tema de murmuració d'una alta societat en la qual aparentar és tant o més important que ser. Per fi a Newland Archer li interessa alguna cosa—i algú— de veritat. Però, acostumat a la resignació, li costa decidir-se. Quan finalment ho fa, descobrirà que la seua promesa no era tan innocent com semblava en un principi. I que el seu entorn social privilegiat, ple de confort i propens a la mol·lície, pot convertir-se en una presó els barrots de la qual són difícils d'advertir i de la qual resulta pràcticament impossible escapar.



L'escriptora novaïorquesa Edith Wharton (1862-1937) va guanyar, el 1921, el Premi Pulitzer per la novel·la homònima en què es basa la pel·lícula de Martin Scorsese. Va ser la primera vegada que el guanyava una dona. Deixeble i amiga de Henry James (1843-1916), en la novel·la utilitza un to mordaç i inclús sarcàstic per a demolar críticament els usos i costums d'una alta societat a la qual havia pertangut i que coneixia a la perfecció. El 1907 es va establir definitivament a França, on va morir.



el millor

Les interpretacions de Daniel Day-Lewis i Michelle Pfeiffer, secundats per una Winona Ryder que broda el seu paper de joveneta innocent: la seua actuació li va valdre una nominació als Oscar com a millor actriu de repartiment.

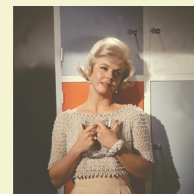
La veu en *off* que recorre la pel·lícula, que conserva algunes de les frases més brillants i iròniques de la novel·la d'Edith Wharton.

L'equívoc de l'amor

Pijama para dos (Lover Come Back)
Delbert Mann, EE.UU., 1961, VOSE, 107'
07/07 | 22 h.

Encara que ara sembla difícil de creure, la cantant Doris Day i l'actor Rock Hudson formaven al principi una parella improbable. Ell deambulava per pel·lícules de sèrie B fins que Douglas Sirk el va triar per a protagonitzar juntament amb Jane Wyman el seu melodrama *Magnificent obsession* (Obsessió) el 1954. Ella era una prestigiosa cantant de varietats que participava sobretot en pel·lícules que explotaven els seus dots per a la música i el ball. El 1959, els estudis Universal van decidir reunir-los com a parella protagonista en *Pillow Talk* [Confidències a mitjanit] que es va convertir en un èxit de taquilla i li va valdre a Doris Day la seua única nominació als Oscars.

De fet, l'èxit de la cinta va ser tal que els estudis van decidir obrir una franquícia cinematogràfica amb la parella i el producte: només dos anys després, el 1961, es presentava el públic *Lover come back* [Pijama per a dos], una comèdia romàntica que mantenia pràcticament la mateixa estructura argumental que l'anterior. Perquè en ambdós casos tot parteix d'un contratemps tècnic: els dos protagonistes comparteixen accidentalment línia telefònica, la qual cosa els permet escoltar les converses de l'altre i detestar la personalitat del company d'auricular. Aquest serà precisament el detonant d'una sèrie d'equívocs i malentesos —casuals en un primer moment, intencionats després— que no evitaran, amb tot, que l'amor acabe triomfant de manera inesperada. Com inesperada va ser la química que despenia la relació entre dos actors d'una formació i —ara ho sabem millor— d'apetits sentimentals tan diferents El més sorprenent, sens dubte, és que cinquanta-set anys més tard la pel·lícula no sols se sosté dignament en peu, sinó que —a part de certes excrescències sexistes que mereixen revisió— manté una frescor insòlita que continua fent-nos riure.



L'engany és la pedra angular de les dues primeres comèdies romàntiques protagonitzades per Rock Hudson i Doris Day. Però en *Pijama para dos* aquesta idea es reforça encara més perquè els seus personatges es dediquen professionalment a una activitat que començava a cobrar cada vegada més importància en un capitalisme que apuntava ja al consum com a principa motor econòmic: el món de la publicitat. De fet, Jerry Webster —paper encarnat per Rock Hudson— és un descarat amb èxit en els negocis precisament perquè no dubta a utilitzar tots els estratagemes associats al camp semàntic de la mentida: entabana, simula, falseja, confon i fins i tot estafa. Al cap i a la fi, la publicitat tracta de seduir el comprador potencial, de la mateixa manera que el protagonista acaba seduint el seu *partenaire* en la pel·lícula. I aquest seduit per ella.



el millor

La pel·lícula és un model clàssic de comèdia romàntica d'embolics en què el guió no deixa de retòrcer-se argumentalment.

La crítica als excessos de la publicitat, encara que no pose en dubte els seus aspectes més sexistes. No s'ha d'oblidar que és un producte de principi dels anys seixanta amb prop de seixanta anys a les esquenes.

El telèfon de l'amor



Quan va començar a implantar-se en algunes cases al final del segle XIX, no estava tan clar l'ús que se li podia donar a aquell invent nou i revolucionari anomenat telèfon. Marcel Proust l'utilitzava sobretot per a escoltar òpera sense moure's de casa: el servei s'anomenava teatròfon i va causar furor entre les classes adinerades de l'època. Qui s'estranya per aquest ús espuri farà bé a parar-se a pensar quina és la prestació dels nostres actuals mòbils que més utilitzen les noves generacions: no és parlar (això és massa car) ni escriure (això és massa cansat), sinó fer fotografies o gravar vídeos. Els teòrics de moda diuen que la tecnologia no és més que la prolongació per altres mitjans de les capacitats físiques pròpies. Convindria afegir-hi que la tecnologia també amplifica els nostres desordres psíquics i amplia el seu radi d'acció social. I entre aquestes alteracions psicotròpiques sens dubte destaca l'amor. Sobretot en la seua fase primitiva i més confusa, l'enamorament.

En *Pijama para dos* tot comença amb un embolic tecnològic: per un error de la companyia, un home i una dona comparteixen línia telefònica. Aquest és el punt d'arrancada d'una comèdia d'intriga clàssica en què l'espectador sempre té més informació que els protagonistes mateixos, especialment la que maneja el personatge femení, model d'ingenuïtat diegètica i emocional. Per la seua banda, un dels protagonistes masculins d'*El declive del imperio americano* rememora l'angoixa que li produïa la simple possibilitat que sonara el telèfon i una de les moltes amants que tenia fera miques la seua —suposada— felicitat conjugal. Però, en ambdós casos, el telèfon és encara un aparell fix, immòbil i lligat a la llar. Lluny d'ell, l'individu encara estava fora de perill. ¿Qui dels més veterans no recorda amb nostàlgia aquells temps en què podies estar il·localitzable i no representava un afront imperdonable no contestar al telèfon o deixar que s'activara el contestador encara que estiguérem a casa? Si existeix això que anomenem llibertat, sens dubte és analògica.

Ara les coses han canviat, i molt. En *Perfectos desconocidos* el telèfon ja no és un dispositiu ancorat en un lloc, és un mecanisme d'ancoratge tecnològic de l'individu. L'argument de la pel·lícula, que és un *remake* d'un film italià anterior, desenvolupa una pregunta inquietant: ¿és recomanable, en una relació sentimental, conèixer-ho tot de l'altra persona? No és una qüestió menor ni fútil, perquè el nombre de parelles trencades per obra d'alguna aplicació social del mòbil és tan notable que ha assolit ja reconeixement estadístic. Si el programa de la Il·lustració —tan racionalista com és— descansava sobre el pressupost que el coneixement assegurava la felicitat, potser en el cas dels sentiments la ignorància siga més apropiada per a salvaguardar la nostra salut emocional. És un trop clàssic, aquest de la ignorància feliç, que es remunta com a mínim a l'Eclesiastés —«perquè en la molta saviesa hi ha molta tristesa i qui afegeix ciència hi afegeix dolor», deia la Bíblia de l'Ós (1569)— i del quals es va ocupar fins i tot Kant o, entre nosaltres, l'Azorín de *La voluntad*.

El grau d'especulació de *Her*, la pel·lícula de Spike Jonze, és encara major i més audaç. I és que podria ser que algun dia el telèfon servira, no sols per a relacionar-nos amb altres persones, sinó per a mantindre relacions amb ens virtuals. Amb el propi telèfon. Potser així evitem que la naturalesa inestable i desordenada del desig perjudique la nostra estabilitat afectiva, donada la dificultat de consumir físicament una relació així. Però potser la freda lògica o la racionalitat extrema aplicada a l'amor també crea unes altres —noves— disfuncions emocionals, com el director d'aquesta distopia concernista encerta a suggerir.



El factor temps

Tal como éramos (The Way We Were)

Sidney Pollack, EE.UU., 1973 VOSE, 118', +18

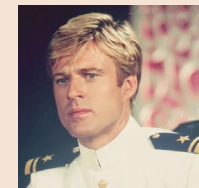
09/07 | 22 h.

Amb la publicació de *Sistema* (1785) i *Teoria de la Terra* (1788), el naturalista i químic escocès James Hutton va posar en relleu el paper fonamental que jugava el factor temps en geologia: la Terra s'hauria format lentament al llarg d'extensos períodes de temps a partir de les mateixes forces físiques que hui continuen regint els fenòmens geològics. Entre aquestes forces destaca l'erosió, un agent de canvi especialment pesós però pertinaç. La hipòtesi va atraure protestes enèrgiques perquè acabava amb la idea peregrina, basada en suposats càlculs bíblics, que el nostre planeta a penes tenia uns quants milers d'anys d'antiguitat. Però la idea tenia altres derivades no menys inquietants: suggeria que tot estava subjecte a una degradació tan gradual com imperceptible, que res no roman inalterable. No debades, Marguerite Yourcenar va anomenar el temps «aquest gran escultor».

Si això era cert en el món inorgànic de roques i minerals, també ho seria en el dels éssers vius i, especialment, en assumptes tan humans com l'amor. Aquesta pel·lícula de Sidney Pollack és una anàlisi exemplar dels efectes que el temps produeix en una relació sentimental, que naix inopinadament entre la políticament compromesa Katie Morosky i el carismàtic, però individualista, Hubbell Gardiner. Ella vol canviar el món i ell, sobretot, gaudir-ne. I, malgrat aquestes diferències de caràcter tan aparentment irreconciliables, es casen i fins i tot esperen una filla. Però el temps —les circumstàncies històriques que els toca viure— és implacable i posarà en evidència que, moltes vegades, l'amor no és suficient perquè dues persones puguin estar —o continuar— juntes.



La pel·lícula té en realitat tres protagonistes: Barbra Streisand, Robert Redford i la tumultuosa història dels Estats Units dels anys trenta i quaranta del segle passat. Un dels seus al·licients és, precisament, que permet no sols conèixer els avatars d'una època tan políticament convulsa, sinó entendre fins a quin punt van afectar les vides privades de molta gent. Això és especialment palmari en la «caça de bruixes» que va desencadenar a Hollywood el senador McCarthy a través de les investigacions de l'anomenat Comitè d'Activitats Antiamericanes. Una sèrie d'interrogatoris que, lluny de respectar les formalitats legals que garanteixen qualsevol judici just, només pretenien assenyalar i estigmatitzar —en el clima enrarit de la Guerra Freda— qualsevol sospitós de simpatia comunista.



el millor

El cartell original de la pel·lícula ho anunciava en grans titulars («Streisand i Redford junts!») i, efectivament, aquest és un dels grans reclams de la cinta.

El film va obtenir un gran èxit de crítica i públic i es va convertir en una pel·lícula de culte. De fet, ha esdevingut referent cinematogràfic dels amors impossibles. Eixos que, com diu l'adagi, són els únics que duren per sempre.



Amor en carn crua

El declive del imperio americano

Le Déclin del empire américain

Denys Arcand, CANADÀ, 1986, VOSE, 102', +13

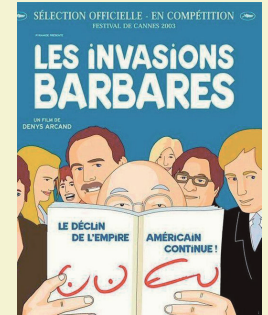
10/07 | 22 h.

Diuem que qui vulga saber de sexe i amor ha de llegir dos llibres distints. La gramàtica del desig és poc donada a seguir regles sintàctiques fixes: al contrari que amar, desitjar és un verb copulatiu amb una transitivitat variable. Aquesta dissimetria il·lustra a la perfecció el principi de sociabilitat insociable tal com l'entenia el mateix Kant, perquè al cap i a la fi el desig és aquesta pulsio individual i individualista amb la qual un «entropessa amb si mateix i el porta a voler disposar de tot segons li plau». L'amor és una força agregativa mentre que el desig és dissociatiu, un tropisme d'apetit desordenat que busca la satisfacció immediata i se serveix dels altres amb fins instrumentals. En canvi l'amor —i sobretot el matrimoni, la seua expressió fòssil— obliga a la contenció sicalíptica per mor d'un compromís de fidelitat compartida. Per al filòsof britànic Bertrand Russell una de les finalitats de la institució matrimonial era precisament la d'impedir —o almenys dificultar— que el consort poguera trobar en una altra part algun al·licient eròtic de major interès. No debades, l'etimologia de cònjuge remet a la idea de jou.

Aquest grapat de personatges que es reuneix en una casa de camp prop del llac Memphrémagog del Quebec són un grup de *denkbeamte* —o funcionaris del pensament— que imparteixen classe en la Universitat i pretenen servir de guia moral als altres sense adonar-se que ells mateixos caminen perduts. S'ha dit que aquesta és una comèdia de costums i una sàtira sociopolítica. I és cert. Però també és una pel·lícula de tesi: quan la recerca de la felicitat individual és l'única cosa que importa en una determinada civilització, és símptoma que està en declivi. És un trop clàssic: «els hàbits i costums afecten, més poderosament que les lleis, l'esperit dels pobles», deia el 1783 Johann Friedrich Zöllner, un capellà alemany francmaçó i il·lustrat (sí, llavors això era possible). Va succeir amb la caiguda de l'Imperi Romà, es va repetir amb la de l'Antic Règim i ara potser li estarà passant el mateix a l'imperi «americà». Cal recordar que la pel·lícula es va estrenar el 1986, quan l'hedonisme contumaç els va paréixer a molts l'únic agafador possible per a salvar-se del naufragi de les grans ideologies.



La pel·lícula es vertebrava a través dels diàlegs entre els personatges. Aquests diàlegs poden ser alhora hilarants per la brutal sinceritat i desmoralitzadors per la perspicàcia. Potser això explica que, quan l'any següent va ser nominada, no aconseguia l'Oscar a la millor pel·lícula de parla no anglesa a pesar del seu rotund èxit internacional. Guardó que sí que va obtenir la segona part del film, estrenada dèsset anys després. *Las invasiones bárbaras* és un film dur, sens dubte, que parla de la mort i aborda les seqüeles que han tingut els fills dels protagonistes d'aquesta pel·lícula, però els diàlegs estan lluny de tindre la força corrosiva d'aquesta primera part.



el millor

A través de les conversacions dels personatges, d'alguns girs de guió i d'uns pocs *flashback*, Denys Arcand construeix tot un clàssic del cine independent que resisteix excel·lentment el pas del temps.

El protagonisme que la pel·lícula concedeix al punt de vista femení sobre les relacions afectives, incidint especialment en les pròpies i privatives formes d'entendre i viure la sexualitat. Tota una novetat fa trenta anys. I potser també ara.

El declivi del masclisme americà



Quasi tot el món coneix *Las invasiones bárbaras* (2003), però molta gent a la qual va sorprendre gratament aquesta apologia tardorenca de la vida i el seu desassossec desconeix que la pel·lícula era en realitat una seqüela d'*El declive del imperio americano*, un film del canadenc Denys Arcand que va desembocar en les sales de cine europees a mitjan dels anys huitanta i va causar una notable —i lloable— commoció entre els seus espectadors. I és que la cinta feia una vivisecció precisa del desordre amorós en què s'havia instal·lat, complits els quaranta anys, una generació que anys abans havia pretès canviar el món armada únicament amb la munició conceptual de l'última filosofia francesa i alemanya, des de Sartre a Marcuse, passant per Adorno, Foucault, Derrida i, per descomptat, Althusser.

Perquè els protagonistes de la cinta són professors universitaris canadencs i francòfons. Precisament un dels grans encerts de la pel·lícula és aquesta particular mescla de cultura i barbàrie que destil·len tots els seus personatges, rematadament cultes i refinats en tot allò tocant als assumptes públics i profundament primitius i toscos en els seus comportaments més íntims. I és un dels grans encerts pel desconcert que provoca que els personatges mateixos no siguin conscients del desacord entre les seues paraules i els seus fets, la qual cosa en desacredita tots els nobles propòsits i evidencia la hipocresia en què estan tan còmodament instal·lats. Els protagonistes hauran sigut existencialistes, anticolonialistes, marxistes o estructuralistes al llarg de la seua vida, però en tot cas mai no van pretendre ser estoics —ni han suportat el dolor ni de bon tros s'han abstingut del plaer— ni s'han infligit a si mateixos aquella màxima de Mahatma Gandhi que afirmava que si vols canviar el món, comença per canviar-te a tu mateix. Un pensament que els pareixeria massa naïf i poc elaborat a ments tan sofisticades. Tot al contrari. Aquest grapat d'intel·lectuals s'entrega al plaer amb intrepidesa i sense el més mínim remordiment, per a acabar descobrint que, com va alertar Epictet quasi dos mil anys abans, el desig i la felicitat no poden viure junts.

Pel llargmetratge deambulen homes i dones que viuen situacions diferents. És evident que el film té molt de retrat generacional —si bé la seua tesi podria ser perfectament atemporal— i que el masculí és el flanc sobre el qual el director descarrega la major part de la seua artilleria crítica: aquest gran masclisme americà —s'ha d'entendre: occidental— segur de si mateix i de les seues capacitats intel·lectuals, que no té cap inconvenient a fer compatible el compromís matrimonial amb l'excursionisme sexual periòdic. Les dones de la pel·lícula, en canvi, s'esforcen per desembarassar-se de la ruta marcada i busquen un itinerari emocional propi. Un camí personal en què la satisfacció del desig ocupa un lloc cada vegada més important. Recordem que això eren els anys huitanta, només deu anys després que Shere Hite publicara el seu polèmic estudi sobre la sexualitat femenina —destapant un altíssim grau d'insatisfacció— i trenta-dos anys abans que al Govern espanyol, per exemple, hi haguera més dones ministres que homes. Ara en sabem més, és cert. De fet ho sabem tot, però no podem fer-hi res. La pregunta és si, ara que som més conscients que no és tan fàcil canviar el món, també hem renunciat a canviar-nos a nosaltres mateixos. Potser ara som impotents, però més honestos. O potser tampoc.



Solucionisme emocional

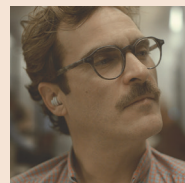
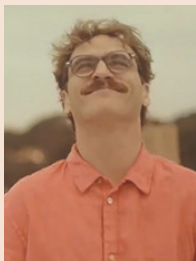
Her

Spike Jonze, EE.UU., 2013, VOSE, 126', +12

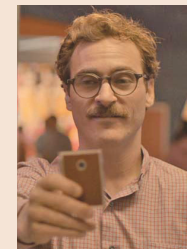
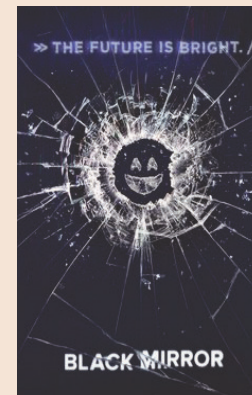
11/07 | 22 h.

El solucionisme és una malaltia infantil del món actual que confia a la ciència i la seua derivada tecnològica el remei a tota classe de problemes. La utopia solucionista augura un futur lliure de preocupacions en què podrem delegar tranquil·lament la nostra intel·ligència perquè els artefactes tecnològics prendran les decisions oportunes per nosaltres, sempre ajustades als nostres paràmetres i a les nostres necessitats concretes. Amb puntualitat periòdica, els mitjans de comunicació es fan ressò de la bona nova científica: prompte un dispositiu nanotecnològic, circulant pel torrent sanguini, monitoritzarà constantment el nostre estat de salut per a alertar de qualsevol alteració preocupant; està prop el moment en què podrem (re)produir artificialment els nostres propis òrgans, evitant així els inconvenients immunològics de trasplantaments aliens; i de segur que d'ací a trenta anys —o cinquanta o seixanta com a molt— la ciència aconseguirà vèncer la mort, i, davant de la previsible acumulació de matèria humana en la superfície terrestre, no tardarem a colonitzar altres planetes on viurem en un estat de beatitud còsmica permanent.

Ja posats a imaginar el pervindre, ¿per què no pensar que també la tecnologia podria ajudar-nos a pal·liar les nostres necessitats emocionals i no únicament resoldre els nostres desperfectes biològics? Potser la soledat, el desengany o el desemparellament sentimental també tindran una solució tècnica fàcil. Aquesta és precisament la tesi de la pel·lícula de Spike Jonze, responsable de nombrosos productes cinematogràfics excèntrics —va ser el director de *Cómo ser John Malkovich* (1999)— especialitzat en vídeos musicals. En aquest Los Angeles futur on es localitza l'acció ja s'ha produït, de fet, una certa delegació de la intel·ligència emocional: el protagonista es dedica professionalment a escriure commovedores cartes en nom d'altres. Solitari, sensible i últimament deprimat per una ruptura sentimental, compra un sistema operatiu de mòbil que posseeix intel·ligència artificial i decideix que la interfície tinga veu femenina. Li posa nom —Samantha— i a poc a poc inicia amb ella una inopinada relació sentimental que sembla perfecta. Fins que descobreix que l'amor és (molt) més complicat que un algoritme.



El concernisme guarda una relació simètricament inversa amb el solucionisme. On aquest veu solucions definitives, aquell augura problemàtiques noves. Amb un nom derivat de l'anglès (*to concern about* significa preocupar-se per alguna cosa), el concernisme és un nou corrent filosòfic i artístic que imagina futurs possibles i no molt llunyans exagerant simplement algun aspecte de la nostra vida actual. L'experiment mental permet comprovar com un xicotet canvi de paradigma —una nova aplicació de mòbil, per exemple— pot modificar la nostra forma de veure i de viure la vida, fugint sempre del catastrofisme apocalíptic i la sanció moralitzadora de la ciència-ficció tradicional. Un producte típicament concernista, per exemple, és la reeixida sèrie de televisió *Black Mirror*.



el millor

Un guió sorprenent que ens va convencent a poc a poc que val la pena suspendre la nostra incredulitat inicial i deixar-nos portar a territoris cinematogràficament i emocionalment desconeguts, gràcies, a més, a una sorprenent interpretació de Joaquin Phoenix.

La veu de Scarlett Johansson, que dóna vida al sistema operatiu del qual s'enamora el protagonista i que ací podrem escoltar en la versió original, no doblada.

Coneguts imperfectes

Perfectos desconocidos

Álex de la Iglesia, ESPAÑA, 2017, 96', +12

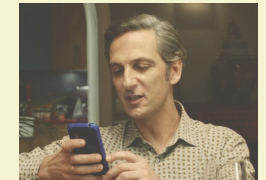
12/07 | 22 h.

Encara que un siga una fase inicial i detonadora de l'altre, l'enamorament i l'amor posseeixen tantes diferències que bé podrien considerar-se dues coses distintes. I el nivell d'informació és determinant per a distingir ambdós estats de la ment (o de l'ànima, si es prefereixen les paraules antigues). Per a enamorar-se és necessari un alt grau de desconeixement de l'altre: la persona enamorada entreveu sense mirar, imagina sense conèixer, conjectura sense saber. Enamorar-se no és en cap cas el resultat d'un raonament conseqüent que segueixca els passos lògics que porten de les premisses inicials a una conclusió incontestable: és una pertorbació de la psique, no una facultat de la raó. L'amor és una altra cosa: arriba quan ja se sap o es creu saber tot de l'altre. Podria dir-se —i perdó pel joc de paraules— que una persona s'enamora d'una altra perquè no la coneix i després acaba volent-la malgrat conèixer-la. El grau de coneixement és, doncs, una variable especialment significativa per a saber en quin costat de la balança afectiva es troba una persona.

Per això, per a mantindre dignament en peu l'amor durant molts anys potser caldrà recuperar un cert desconeixement de l'altre, concedir-li la seua part de penombra, pagar algun peatge a la ignorància, no voler saber-ho tot. Seria un tema de tesi decidir si la sinceritat —total— beneficia o perjudica la salut emocional d'una parella, però pensar que és nociva és, almenys, una hipòtesi que mereix tindre's en consideració. I aquesta és la idea motriu d'aquesta pel·lícula d'Álex de la Iglesia, fidel adaptació d'un original italià que s'havia estrenat un any abans. En la trama compareixen tres matrimonis en tràngols distints i un divorciat que estrena una nova relació. Durant un sopar, tots es decideixen a jugar sense cap reserva a la carta de la transparència absoluta: al cap i a la fi, són vells amics, es coneixen bé, no tenen res a amagar-se ni del que penedir-se. Això provocarà un cúmul de situacions tenses, moltes hilarants, algunes dramàtiques, altres patètiques i totes previsible, perquè per a conèixer els altres només fa falta reconèixer les aigües tèrboles que discorren pel fons de cada un de nosaltres. Som coneguts imperfectes. I a hores d'ara ja hauríem de saber que, en segons quins assumptes, és millor contradir el lema de la Il·lustració i atrevir-se a ignorar.



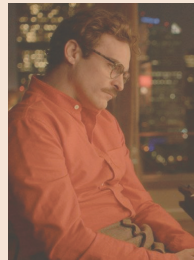
No cal insistir en el fet que les noves tecnologies han facilitat la comunicació entre persones a uns nivells mai no coneguts abans en la història de la humanitat. El que no sol dir-se tant és que tots aquests dispositius que augmenten exponencialment la nostra connectivitat social són artefactes mnemònics que deixen rastre i arxiven la nostra conducta diària per a usos espuris. Per això, no és gens estrany que alguna d'aquestes aplicacions connectives mundialment utilitzades —el WhatsApp— haja causat tantes ruptures sentimentals. Per a pal·liar el problema els responsables del producte ofereixen una solució que, tot i ser totalment coherent, amaga un cert rerefons pervers: els teus contactes no podran confirmar que has llegit els seus missatges ni sabran quina és l'hora de la teua última connexió... a canvi que tu tampoc no pugues conèixer aquests mateixes coses d'ells. Si no vols que se sàpia tampoc no podràs saber.



el millor

A diferència d'altres pel·lícules d'Álex de la Iglesia, que tenen arrancades prometedores que van perdent força després, *Perfectos desconocidos* manté l'agilitat narrativa al llarg de tot el metratge.

El càsting de la pel·lícula ha sabut reunir un bon grapat d'actors i assignar a cada un el paper que millor podia defensar. Tot un encert.



Les persones som contradictòries, socials i esquerpes alhora. Necessitem els nostres congèneres, però també els defugim perquè som inevitablement egoistes.



NORMES I RECOMANACIONS

Les sessions es poden suspendre per inclemències meteorològiques. Les projeccions també poden patir modificacions o inclús ser anul·lades per raons tècniques o de seguretat. En cas de suspensió, el museu ho anunciarà per mitjà de les xarxes socials i web. Com que l'entrada és gratuïta i no és fruit de cap transacció comercial, no atorga cap dret de reparació.

Qualsevol comportament violent que provoque molèsties als altres espectadors o que pertorbe l'exercici normal de l'activitat serà motiu de no-admissió o d'expulsió, segons s'especifica en l'article 33 de la Llei 14/2010, de la Generalitat Valenciana, de 3 desembre, relativa als espectacles, les activitats recreatives i els establiments públics (BOE, núm. 316).

Es demana apagar o silenciar completament el mòbil en començar la pel·lícula i no fumar durant la projecció en l'espai destinat als espectadors.

Els pares o les mares o les persones acompanyants seran responsables del comportament dels menors a càrrec seu.

Cinema a l'estiu
06.07 / 12.07

Terrassa i jardí
del MuVIM
22 h



MuVIM
Museu Valencià
de la Il·lustració
i de la Modernitat

MuVIM | Quevedo, 10 | 963 883 730
www.muvim.es