

Treball de Fi de Grau

Títol

Dimensió estètica del llenguatge cinematogràfic: model de pensament i percepció a través de *The Dreamers*, de Bernardo Bertolucci.

Autoria

Maria Calabia Fernández

Professorat tutor

Albert Solé Bruset

Grau

Comunicació Audiovisual	
Periodisme	X
Publicitat i Relacions Públiques	
Comunicació Interactiva	
Comunicació de les Organitzacions	

Tipus de TFG

Projecte	
Recerca	X

Data

1 de juny de 2023	X
28 de juliol de 2023	

Full resum del TFG

Títol del Treball Fi de Grau:

Català:	Dimensió estètica del llenguatge cinematogràfic: model de pensament i percepció a través de <i>The Dreamers</i> , de Bernardo Bertolucci.			
Castellà:	Dimensión estética del lenguaje cinematográfico: modelo de pensamiento y percepción a través de <i>The Dreamers</i> , de Bernardo Bertolucci.			
Anglès:	Aesthetic dimension of cinematographic language: model of thought and perception through <i>The Dreamers</i> , by Bernardo Bertolucci.			
Autoria:		Maria Calabia Fernández		
Professorat tutor:		Albert Solé Bruset		
Curs:	2022/23	Grau:	Comunicació Audiovisual	
			Periodisme	X
			Publicitat i Relacions Públiques	
			Comunicació Interactiva	
			Comunicació de les Organitzacions	

Paraules clau (mínim 3)

Català:	Cinema, estètica, art, filosofia, política, llenguatge, semiòtica.
Castellà:	Cine, estética, arte, filosofía, política, lenguaje, semiótica.
Anglès:	Cinema, aesthetics, art, philosophy, politics, language, semiotics.

Resum del Treball Fi de Grau (extensió màxima 100 paraules)

Català:	En el present treball s'analitza en profunditat el film <i>The Dreamers</i> de Bernardo Bertolucci, amb la finalitat de demostrar la importància de l'estètica i el llenguatge en una obra cinematogràfica. La dissecció de la trajectòria personal i professional de l'autor contribueix a fer una anàlisi més encertada, ja que la seva evolució fílmica té un destí marcat i una coherència ideològica. Al llarg del treball, s'estudien les condicions històriques, tècniques, formals i estructurals de la pel·lícula que permeten interpretar el missatge que el director procura transmetre. Finalment, es duu a terme una reflexió filosòfica sobre l'obra i l'art cinematogràfic.
Castellà:	En el presente trabajo se analiza en profundidad el filme <i>The Dreamers</i> de Bernardo Bertolucci, con el fin de demostrar la importancia de la estética y el lenguaje en una obra cinematográfica. La disección de la trayectoria personal y profesional del autor contribuye a hacer un análisis más acertado, puesto que su evolución fílmica tiene un destino marcado y una coherencia ideológica. A lo largo del trabajo, se estudian las condiciones históricas, técnicas, formales y estructurales de la película que permiten interpretar el mensaje que el director procura transmitir. Finalmente, se lleva a cabo una reflexión filosófica sobre la obra y el arte cinematográfico.

Anglès:

This paper analyzes in depth Bernardo Bertolucci's *The Dreamers*, in order to demonstrate the importance of aesthetics and language in a cinematographic work. The dissection of the author's life and professional career contributes to a more accurate analysis, since his filmic evolution has a marked destiny and an ideological coherence. The historical, technical, formal and structural conditions of the film are studied throughout the assignment, and they allow to interpret the message that the director tries to convey. Finally, a philosophical reflection about the film and cinematographic art is carried out.



MARIA CALABIA FERNÁNDEZ

DIMENSIÓ ESTÈTICA DEL LLENGUATGE
CINEMATogràFIC: MODEL DE PENSAMENT I
PERCEPCIÓ A TRAVÉS DE "THE DREAMERS", DE
BERNARDO BERTOLUCCI.

TUTOR: ALBERT SOLÉ BRUSET

ÍNDIX

PART I: Introducció.....	3
1.1 Presentació del treball.....	3
1.2 Motivacions personals per a la realització del treball.....	3
1.3 Hipòtesi i objectius.....	4
1.4 Metodologia.....	4
PART II: Marc teòric.....	5
2.1 Estètica al cinema.....	5
2.1.1 Què és l'estètica al cinema?.....	5
2.1.2 Quins són els seus principals terrenys d'investigació?.....	6
2.1.3 L'estètica cinematogràfica com a filosofia.....	6
2.1.4 Experiència estètica de l'espectador.....	7
2.2 Ontologia: formalisme i realisme d'André Bazin.....	8
2.3 Filosofia sobre cine i filosofia a través del cine.....	8
2.4 Bernardo Bertolucci.....	9
2.4.1 Vida personal.....	9
2.4.2 Neorealisme italià i nouvelle vague. Pasolini i Godard.....	10
2.4.3 Influència de Kubrick al cine de Bertolucci.....	15
2.4.4 Filmografia i principals característiques.....	16
2.4.4.1 La commare secca, 1962 ("La collita estèril").....	16
2.4.4.2 Prima della rivoluzione, 1964 ("Abans de la revolució").....	17
2.4.4.3 Il conformista, 1970 ("El conformista").....	18
2.4.4.4 Ultimo tango a Parigi, 1972 ("L'últim tango a París").....	19
2.4.4.5 Novecento (1976).....	20
2.4.4.6 La luna, 1979 ("La lluna").....	21
2.4.4.7 The Last Emperor, 1987 ("L'últim emperador").....	21
2.4.4.8 The Sheltering Sky, 1990 ("El cel protector").....	22

2.4.4.9 Stealing Beauty, 1996 (“Bellesa robada”)	23
PART III: Anàlisi de <i>The Dreamers</i>	24
3.1 Context històric del film	25
3.1.1 1968: L'ANY DE LA REVOLTA ESTUDIANTIL	25
3.2 Personatges	29
3.2.1 Matthew	29
3.2.2 Theo	30
3.2.3 Isabelle	31
3.2.3.1 Sexualització d'Isabelle: Venus de Milo	33
3.3 Localitzacions	34
3.4 Anàlisi tècnica	35
3.4.1 Codi visual	35
3.4.2 Codi sonor	43
3.4.3 Codi sintàctic	50
3.5 Pel·lícules recreades al film	50
3.6 Hibridació del formalisme i el realisme	53
PART IV Reflexió filosòfica	55
4.1 Mite de la caverna de Plató i la intoxicació del cine	55
4.2 Rol de l'espectador	56
PART V: Conclusions	57
PART VI: Bibliografia i referències	60

Dimensió estètica del llenguatge cinematogràfic: model de pensament i percepció a través de *The Dreamers*, de Bernardo Bertolucci.

Introducció

Presentació del treball

L'estètica del cine és preguntar-se per les condicions històriques, tècniques, formals o estructurals que permeten estudiar el cine com una forma d'art, ha estat identificada amb la reflexió filosòfica sobre el cine i ha desenvolupat diversos terrenys específics. L'estètica va molt més enllà de prestar atenció a la bellesa d'una imatge; és la recerca de la creativitat audiovisual, la qualitat artística d'un film que pot ser capaç de generar expressions, emocions i reflexions. A partir d'aquesta teoria, s'ha desenvolupat un treball per demostrar la importància de la voluntat estètica a una pel·lícula, a més d'altres contextos rellevants que seran explicats al llarg de l'escrit. Per dur a terme la demostració, s'ha seleccionat *The Dreamers*, film del director italià Bernardo Bertolucci. A través de l'anàlisi tècnica i formal de l'obra, es demostraran les àmplies possibilitats del llenguatge cinematogràfic i la seva capacitat d'esdevenir un model de pensament i percepció pels espectadors.

Motivacions personals per a la realització del treball

La idea del treball sorgeix de l'interès personal per descobrir les possibilitats del llenguatge cinematogràfic. Aquesta inquietud rau en la passió pel sèptim art i la seva voluntat estètica, la qual, a ulls propis, resulta un dels factors principals que determinen la qualitat d'un film i la seva capacitat de transmetre un missatge.

El visionament de la pel·lícula analitzada va ser, en certa manera, el detonant. *The Dreamers* no només va provocar una captivació visual, causada per la bellesa de la seva fotografia, també va induir a una reflexió filosòfica sobre el cinema i la seva influència. A partir d'aquell

raonament, va resultar interessant estudiar els vessants de l'art cinematogràfic que poden comprendre i tractar conceptes com ara la filosofia, la sociologia, la psicologia, la política, la història, etc. Al cap i a la fi, el cine és un gran impulsor de pensaments i idees que desemboquen a la nostra societat; una comunicació indirecta que l'audiència ha d'interpretar, i cada petit detall pot ser clau.

Hipòtesi i objectius

A partir de la investigació realitzada, és important destacar l'objectiu general o hipòtesi del treball: mostrar com l'audiovisual és el reflex de la mentalitat, aspiracions i identitat col·lectiva d'una societat i el pes de l'estètica cinematogràfica com a teoria contemporània.

Altres objectius més secundaris, però, també de molta rellevància, són els següents:

- Fer una crítica a la intoxicació del cine a través de la filosofia.
- Entendre el missatge d'un film a través del simbolisme del seu llenguatge cinematogràfic i els seus aspectes tècnics.
- Demostrar com, l'estètica, és un element fonamental a l'hora de crear una peça audiovisual.
- Remarcar la importància del context històric, l'experiència vital i la postura política d'un autor a l'hora d'executar la seva obra.
- Descriure la caracterització dels personatges des d'un punt de vista psicològic, sociològic i físic.
- Investigar el rol de l'espectador envers les intencions del cineasta.

Metodologia

En aquest treball, el marc teòric resulta una part fonamental per realitzar i entendre millor l'anàlisi del film seleccionat. Per dur-lo a terme, s'ha fet una exhaustiva recerca de diversos contextos que emmarquen la pel·lícula i els motius d'anàlisi: l'estètica al cinema, l'ontologia d'André Bazin i la biografia i filmografia de Bernardo Bertolucci. Els dos primers temes esmentats han estat investigats i documentats a partir de diversos articles, teories i llibres d'autors especialitzats.

El context de la vida de Bertolucci també ha estat estudiat, però de manera paral·lela a la seva filmografia. Un cop es va conèixer la trajectòria vital i professional del director, es va dur a terme un visionament dels següents llargmetratges per poder entendre de manera més acurada l'impacte de les seves vivències a la seva obra: *La commare secca* (1962), *Prima della rivoluzione* (1964), *Il conformista* (1970), *Ultimo tango a Parigi* (1972), *Novecento* (1976), *La luna* (1979), *The Last Emperor* (1987), *The Sheltering Sky* (1990) i *Stealing Beauty* (1996). A partir dels diversos visionaments, es va procedir a estudiar totes les qüestions i temes més freqüentats de la filmografia del cineasta per, així, aplicar els coneixements a l'anàlisi de la cinta.

Per dur a terme l'estudi de *The Dreamers*, s'inicia contextualitzant l'època en la qual s'emmarca la pel·lícula: es fa una recerca en el marc històric de la Revolució del 68 que té lloc a França, i s'esmenta la importància dels esdeveniments dins l'obra i la vida de l'autor. Més endavant, el film és disseccionat en diferents aspectes tècnics per poder fer un estudi més complet i acurat de la semiòtica: posada en escena, composició, il·luminació, ús del color, música i muntatge. Per poder exemplificar l'anàlisi de manera més clara i visual, es van seleccionar una sèrie de fotogrames del film que reflecteixen els criteris esmentats. S'analitza, també, les localitzacions i els personatges del film, a través dels quals es duu a terme una reflexió filosòfica pròpia a través de la teoria del Mite de la caverna de Plató.

Durant el procés, davant l'existència de dubtes en el plantejament del treball, s'ha anat consultant amb el tutor les diverses qüestions tractades.

Marc teòric

Estètica al cinema

1. Què és l'estètica al cinema?

Es tracta d'un concepte amb un significat molt ampli. L'estètica podria definir-se, d'alguna manera, com la teoria de la bellesa o filosofia de l'art i, en aquest cas, de l'art al cine. Dit en altres paraules, és l'estructura racional sobre la qual es construeix l'univers sensible d'un film, generat per elements relacionats amb coherència que aporten unitat.

El concepte estètic permet concretar, mitjançant imatges, el guió i ajuda a descriure i classificar els elements de la història creant relacions entre llocs, personatges o situacions diferents. Per dir-ho d'alguna manera, serveix com a pont entre la imatge mental i la imatge tangible.

Dins el terreny de l'audiovisual, l'estètica ha tingut una àmplia evolució i desenvolupament, especialment gràcies a la seva màxima representant: la cinematografia. El cine és el format d'audiovisual més contundent que existeix. No només és el primer, també ha estat el que ha experimentat un major nombre de gèneres, moviments artístics, avenços tècnics i tecnològics, escoles, temes i arguments.

2. Quins són els seus principals terrenys d'investigació?

L'estètica és un concepte que, al sèptim art, abasta una gran varietat d'àmbits d'interès que, fins i tot, ha arribat a considerar-se la totalitat dels estudis cinematogràfics. La seva docència sol ser aplicada a programes acadèmics de temes com ara la història de l'art, la semiòtica contemporània, els estudis culturals, l'anàlisi narrativa, les noves tecnologies, l'antropologia simbòlica i la filosofia. De fet, l'estètica és una branca d'aquesta última; les seves bases es troben en la teoria filosòfica. Podríem parlar-ne del pensament expressat al cine o la filosofia latent als directors. És, també, l'anàlisi de seqüències, la dimensió ètica, la posada en escena, la semiòtica, retòrica, fotografia i narratologia del cine... Tot aquest conjunt de derivacions que comprenen la reflexió filosòfica sobre la naturalesa del cine i l'experiència de l'espectador.

3. L'estètica cinematogràfica com a filosofia.

La filosofia del cine és, simplement, una activitat intel·lectual que focalitza el cine com a objecte d'estudi per indagar, analitzar i pensar. Per plantejar i entendre la perspectiva cinematogràfica, és important tenir en compte que un film és el producte final de tot un procés de producció. Per aquest motiu, les pel·lícules són considerades un producte *a posteriori* que s'acaben convertint en un fenomen estètic i artístic, d'aquesta manera assolint la categoria de sèptim art dins la classificació tradicional de les arts.

El cine és un mitjà d'expressió i comunicació que materialitza un discurs. A través de la semiòtica i la teoria de la imatge s'ha creat una via d'estudi per entendre el significat d'allò que es manifesta de manera audiovisual. Brinden els primers conceptes i criteris, a més d'aportar l'experiència de la teoria literària i que, encara que s'hagués començat a desenvolupar durant el segle XX, es remunta a la tradició filosòfica més antiga.

El sèptim art comprèn tant la verbalització oral i escrita com la imatge en moviment i, per aquest motiu, és capaç de relacionar el doble sentit que presenta la indagació i el 'pensar' junt amb la producció creativa. El cineasta no ha de ser filòsof com a tal, ni buscar expressar una teoria concreta i basar la totalitat del film en aquesta. Segons el filòsof Gilles Deleuze (1984), el cineasta inventa blocs de moviment/duració i, a través d'aquests, explica una història diferent a la qual explicaria un filòsof (mitjançant conceptes). Deleuze, per tant, defensa la capacitat de les pel·lícules de fer contribucions innovadores, independents i significatives a la filosofia fent ús dels mateixos recursos del llenguatge cinematogràfic (p.12).

4. Experiència estètica de l'espectador.

L'obra d'art passa, per tant, a ser un objecte d'atracció que convida a la contemplació i al judici sobre ella mateixa, a ser un 'objecte projectil' que impacta contra l'espectador. L'obra adquireix un nou tret, un caràcter tàtil, que no havia tingut abans. Walter Benjamin (1936) considera que la demanda de l'obra d'art cinematogràfica radica en el seu gran poder de captació derivat del grau d'il·lusió i, a més, en la seva capacitat de distracció (p. 69 - 73). El seu 'efecte' rau en el fet que les seves imatges en constant moviment interrompen, també de manera constant, el curs de les associacions de qui les contempla. Per a Benjamin (1936), aquesta modificació, suposa l'aparició d'una nova forma de comportar-se davant les obres d'art (p. 82-83). Si la recepció tradicional es caracteritzava pel recolliment front l'obra d'art, en submergir-se en ella, la massa d'espectadors submergeix l'obra d'art cinematogràfica dins de si.

Bàsicament, la cinematografia imposa i exigeix una nova manera de percebre que no correspon a l'exigida per l'obra tradicional. La percepció humana està en consonància al sensori registrador de la realitat. La cinematografia, la càmera i el muntatge proposen un entramat espai-temps impossible de construir per l'ull humà i, per tant, un repte per a la

percepció que, davant la nova realitat estètica, ha d'aprendre a gestionar. L'obra d'art ha canviat la seva naturalesa.

Ontologia: formalisme i realisme d'André Bazin.

La teoria formalista es basa a creure que els elements del llenguatge cinematogràfic han de trobar-se per sobre d'allò que es narra o representa. Pels formalistes, va abans el *com* que el *què*. Una de les seves idees principals és la que el cineasta crea una realitat mitjançant el seu art diferent de la realitat adjacent. La mediació de la càmera cinematogràfica suposa un gran canvi que ha de ser modelat pel director del film. "La il·lusió perfecta de la realitat, és el cine" (Arnheim, 1933, p. 19-35).

Il·luminació, música, so, disseny de l'escenari, ús del color, composició de la presa i muntatge; la síntesi d'aquests elements produeix una sèrie d'efectes emocionals i intel·lectuals. Per aquesta teoria, el cine és una forma d'art abstracte basat en uns principis artístics de composició i manipulació.

A la teoria realista, segons Bazin (1958), "la qualitat del cine més important es troba en la seva perfecta captació de la realitat, a través d'artefactes mecànics, sense intermediació humana" (capítol XX). El realisme cinematogràfic no resideix ni en el tema ni en l'expressió, sinó en la realitat dels objectes i de l'espai que aquests ocupen (de manera automàtica). L'autor pensava que el muntatge aportava poc i recordava al públic que estaven veient una pel·lícula; ell preferia plans seqüència. En aquest cas, el cine és el reflex de la realitat material, com la fotografia, però amb la capacitat de registrar moviment.

Filosofia sobre cine i filosofia a través del cine.

La filosofia sobre cine és tota reflexió filosòfica sobre la naturalesa del cine, com a resposta de la pregunta "què és el cine?". En canvi, la filosofia a través del cine és tota reflexió filosòfica de caràcter instrumental, produïda de manera implícita en realitzar un film.

Es pot plantejar una filosofia que reflexiona sobre el cine o un cine que reflexiona. L'activitat pensativa s'inicia un cop el film s'ha posat en marxa, no només quan l'espectador reflexiona

mentre visualitza el producte final. Primer de tot, es materialitza l'*amb què*: com és reproduïda la imatge en moviment segons allò que vulgui representar, basant-nos en el tricicle d'imatge-llum-so. De l' *amb què* passem al *com*, és a dir, tot allò relacionat amb l'expressió verbal (el relat) i com s'encaixen totes les peces en un conjunt coherent (muntatge).

Com va dir el filòsof alemany Walter Benjamin (1936), el cine busca aparentar una imatge lliure de mecanismes quan, realment, es tracta d'una imatge totalment mecanitzada. Mostra naturalitat, tot i ser totalment artificial. (Benjamin, 1936, p. 66 - 68).

Bernardo Bertolucci

1. Vida personal

Bernardo Bertolucci va néixer a la ciutat italiana de Parma l'any 1941 i era fill d'Attilio Bertolucci, un famós poeta i crític de cine. Es va criar en les comoditats d'una família burgesa i un entorn intel·lectual, fet que va fomentar el seu interès per la literatura. Va començar la seva trajectòria artística com a poeta prematur, però aquesta etapa va ser desistida un cop es va iniciar en l'art cinematogràfic, sent ajudant del director Pier Paolo Pasolini a *Accattone* (1961). Un any més tard, el 1962, va estrenar la seva òpera prima, *La commare secca*, la qual va ser inspirada pel film anteriorment mencionat. Aquesta admiració per Pasolini es continuaria veient reflectida al llarg de la seva filmografia.

Superador del neorealisme italià predecessor i dissident tant en l'àmbit polític com en l'artístic, contribueix a la xarxa cultural dels anys seixanta on apareixen els primers indicis de globalització i postmodernitat. L'acaparament de la cultura nord-americana en termes de música i cinema van marcar la seva trajectòria i la de molts artistes europeus emergents del moment. Aquest fet va ser generador del moviment cinematogràfic de la *Nouvelle Vague*.

El seu compromís polític de representar la lluita de classes, la seva vinculació amb el marxisme i la crítica constant a la burgesia es veia complementada amb el context de la Segona Guerra Mundial. Amb el pas del temps, aquest compromís va anar evolucionant a una nova categoria estètica i política de la qual, Bertolucci, en seria un àlgid representant. Aquest arquetip intel·lectual va marcar una nova manera de plantejar la relació de la realitat amb

l'art, el qual substitueix la temàtica social per un avantguardisme individualista, però sempre mantenint aquella essència crítica de la teoria marxista.

Bertolucci, en termes polítics, va ser centre de moltes crítiques per part del marxisme més purista junt amb Marco Bellocchio i Pasolini, entre altres. Se'ls titllava de narcisistes d'esquerra què, al seu cine, expressaven la ràbia impotent o el dubte metafísic d'uns intel·lectuals incapços de sostroure's realment als incentius de la seva classe d'origen i pretenien elevar les seves obsessions, més psicoanalítiques que socials, a l'estatut de problemàtica revolucionària.

2. Neorealisme italià i nouvelle vague. Pasolini i Godard.

Bazin (1958) buscava fonamentar una estètica d'acord amb la percepció humana. "El cine assoleix la seva plenitud en ser art d'allò que és real" (capítol XX). D'aquesta postura esdevé la seva preferència pel neorealisme italià; estil característic dels inicis de Bertolucci. Nascut en plena època de caos, aquest estil tenia una visió molt crítica de la societat italiana; els efectes de la guerra van ser demolidors, portant a la seva població a una greu crisi social de pobresa i atur. Entre els directors més destacats trobem Luchino Visconti, Roberto Rossellini, Vittorio De Sica, Giuseppe De Santis, Alberto Lattuada i Pier Paolo Pasolini, referent de Bertolucci i impulsor dels seus inicis. El seu objectiu era crear films que declinessin les rutines imposades per Hollywood, com ara el famós final feliç. Gran part d'aquests directors van basar les seves obres en esdeveniments quotidians de gent corrent.

A partir dels anys cinquanta, aquest neorealisme italià va evolucionar cap a un cinema més aliè als problemes de classe obrera, donant-li, així, més pes a les qüestions psicològiques amb protagonistes de classe mitjana. Si bé, el neorealisme italià es va convertir en el primer cine de postguerra que trenca amb el llenguatge cinematogràfic estatunidenc i crea la seva pròpia forma.

No presenta uns paràmetres exactes d'execució, però, tot i ser heterogeni, té alguns trets distintius comuns:

Característiques estètiques i tècniques:

- És recurrent gravar en localitzacions naturals com a places, pobles, camp... Degut sobretot a la falta de recursos tècnics i estudis de cinema.
- Es treballa amb il·luminació natural.
- No se solia recollir el so en directe, per la qual cosa es recorre a la tècnica del doblatge. Com no comptaven amb equips de so, els permetia tindre més mobilitat a l'hora de moure la càmera.
- És recurrent l'enregistrament amb càmera en mà.
- Coexisteixen actors professionals amb actors no professionals.
- No hi ha disseny de producció i l'equip amb el qual es compta és molt semblant als equips de producció dels documentals.

Característiques narratives i ètiques

- Coexisteixen diferents posicions ètiques. Una posició molt més polititzada, pròxima, fins i tot, al marxisme com la de Visconti i una altra més realista / catòlica realitzada per Vittorio De Sica.
- Ruptura amb el cinema anterior. Suposa un nou rumb, totalment contrari quant a temàtiques. S'oposen al cinema d'abans de la guerra: films històrics, cinema de propaganda feixista...
- Utilitzaven, per a les seves pel·lícules, històries quotidianes que representaven a la societat.
- Pràcticament, s'eliminen les regles del guió estricte i es basen molt més en la improvisació. En el cas dels finals, introdueixen finals ambigus i estan en contra del final feliç.
- La figura del cineasta canvia per complet, no sols es tracta de fer cinema i mostrar la realitat de la societat, sinó que hi ha una creença que a través del cinema es poden canviar les coses.

Pasolini i Bertolucci comparteixen temes com ara la crítica a la religió, la nostàlgia burgesa, la lluita de classes, la distància amb el present, el despertar sexual, les referències a obres clàssiques, l'experimentació poètica, etc. Marxistes, provocadors i escandalosos. Per ambdós, el moviment estudiantil del 68 va deixar molt a desitjar:

“Ara ens hem adonat que la denúncia del neorealisme s'ha integrat figuradament en el futur, no amb la revolució obrera i classista, sinó amb les reformes de centreesquerra. Per a què va servir en realitat la denúncia neorealista? Va servir, en conclusió, per a arribar al centreesquerra. Això sembla, insisteixo, mirant les coses des de 1968. Però mirant les coses des de lluny ens adonem que el neorealisme havia nascut culturalment en l'àmbit burgès, en una situació històrica i cultural burgesa crepuscular, hermètica, intimista i decadent.” (Pasolini, 1968).

El neorealisme italià junt amb la *Nouvelle Vague* (descendent del moviment anterior) han significat la consolidació del cine modern aportant-li identitat, vigor, transcendència històrica, conceptual i estètica a aquest anomenat cine d'autor. Aquesta Nova Onada Francesa es tracta d'una barreja de trets del neorealisme italià prèviament esmentat i del cine clàssic de Hollywood. François Truffaut i Jean-Luc Godard, dos dels grans referents de Bertolucci, van aprendre a narrar cinematogràficament un moment en el qual el cine francès estava dominat per les tendències teatrals d'un cinema solemne, pesat i fascinat amb les obres mestres d'un extraordinari passat literari.

Aquest moviment francès nascut a mitjans del segle XX pretenia trencar, també, amb la manera establerta de fer cinema d'aquells temps. Va capgirar l'estil cinematogràfic del moment, arribant a ser un dels moviments més memorables i influents de la història del cine. Comparteix moltes característiques amb el neorealisme italià, ja que, al cap i a la fi, va estar el seu antecessor:

- Gravar a localitzacions reals, amb llum natural.
- Diàlegs improvisats.
- Produccions de baix pressupost.
- So directe, sense gaires correccions posteriors.
- Càmera a mà.
- El·lipsis / *jump cuts*.
- Pla seqüència.

- Necessitat del creador de fer una obra personal per, així, aproximar-se al màxim possible a la seva veritat creativa.
- Personatges amb actitud caòtica, sense rumb a la vida.
- Relacions amoroses complexes.

Aquells que hi formaven part d'aquella transformació artística, pretenien denunciar la deterioració que albiraven dins el cinema convencional dels anys cinquanta. Consideraven que el cine havia de ser més coneixedor de la seva pròpia naturalesa, més autoconscient, i no un mitjà que no tingués res a comunicar o transmetre a l'audiència. Un dels trets més freqüentats del moviment van ser l'exploració artística de la veritat humana i mostrar-la de la manera més oberta possible. Els directors francesos van optar per fer servir tècniques que trenquessin per complet el cànon narratiu i visual del cinema tradicional. Tenien una motivació en declarar el seu anhel d'autoexpressió i llibertat a l'hora de comunicar.

La *Nouvelle Vague* apareix en temps de postguerra, posterior a l'època en la qual França no tenia accés a pel·lícules estrangeres, però, un cop conclosa la Segona Guerra Mundial, tots aquells films van arribar en massa.

André Bazin, junt amb Jacques Doniol-Valcroze, Léonide Keige i Joseph-Marie Lo Duca, van fundar la revista *Cahiers du Cinéma* l'any 1951; una revista especialitzada on els intel·lectuals tenien un espai per desenvolupar teories sobre el sèptim art. Va esdevenir una important consolidació del moviment. Jean-Luc Godard, la gran inspiració de Bertolucci, és considerat un dels màxims representants de la *Nouvelle Vague*. Va ser un director que va incorporar un estil únic i innovador, a més del precursor dels avenços cinematogràfics del moviment.

Tota obra de Godard porta la seva signatura, sempre indagant en temes de caràcter personal. Va intentar donar-li al cinema un nou impuls i direcció aprofitant el seu potencial artístic i social. En ser un dels directors més autobiogràfics, les imatges dels seus films estan plenes de referències a pel·lícules, llibres, composicions i pintures, així com de les persones, llocs i ideals polítics que han modelat la seva personalitat. De nou, la versemblança amb l'obra de Bertolucci és molt evident; els films del director són un clar reflex de les seves vivències i ideologies.

Amb els joves rebels sorgeix el cine modern a França i, amb ell, un concepte que es constituirà en una nova concepció de fer cine anomenat 'cine d'autor'. Sota les seves premisses, la figura del director està sempre per sobre de la del productor. Per a Godard, Rohmer, Truffaut, etc. les consideracions artístiques i els valors estètics havien d'estar sempre més vigents que els interessos econòmics. El terme 'cine d'autor' és conformat per un director que és, alhora, guionista. Ell és "l'amo", el "propietari" de la pel·lícula i per aquest motiu té el seu control absolut. D'aquí neixen les definicions oposades entre els dos tipus de cinema, el comercial (clàssic) i el d'autor (modern). De totes maneres, avui dia resulta complicat trobar un film que sigui cent per cent d'un dels tipus.

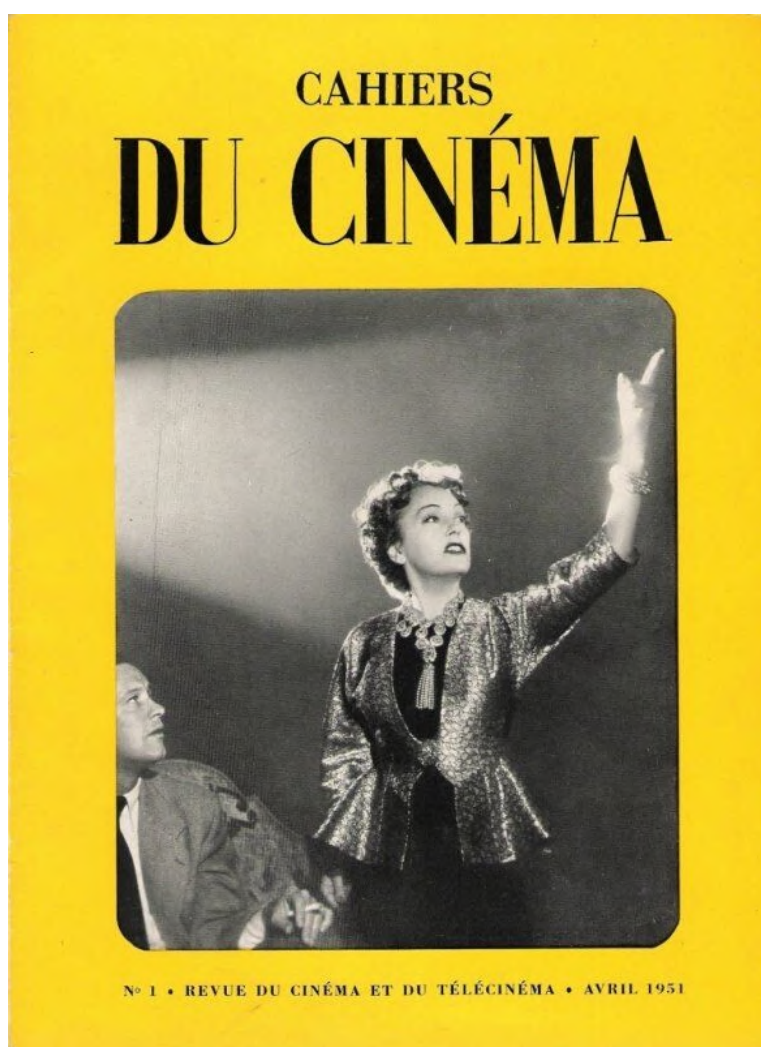


Figura 1. Primer número de la revista, abril de 1951: William Holden and Gloria Swanson in *Sunset Boulevard*.

3. Influència de Kubrick al cine de Bertolucci

Stanley Kubrick era un director amb un estil cinematogràfic molt característic, el qual va inspirar Bertolucci en molts aspectes. El director italià, iniciat en el neorealisme i experimentat amb la *Nouvelle Vague*, ressaltava de la resta de cineastes de la seva quinta per la seva visió més comercial i pròpia de Hollywood. Les grans produccions i l'espectacle clàssic nord-americà van calar fondo en la seva obra.

Kubrick, com Bertolucci, tenia un estil diferencial i arriscat. Ambdós eren molt meticulosos a l'hora de cuidar l'estètica dels seus films (el color, la il·luminació, l'enquadrament, etc.) i els dotaven d'una fotografia sublim. A més, temàtiques contrastades com l'amor i l'odi, el sexe i la violència o el desig i la por eren freqüentades pels dos cineastes. Tots aquests contrapunts sempre es relacionaven amb el qüestionament de l'existència i les relacions socials dels seus protagonistes. S'endinsa en l'esperit dels temps, on explora les revolucions sexuals, la cultura juvenil, els sentiments antibèl·lics, els canvis d'expressió, l'homosexualitat, etc.

És conegut, també, per ser la ment pensant de grans produccions i creador de "cine spectacle" com ara, per exemple, *Espartaco* (1960). Una combinació d'èpica amb reflexions sobre la dominació de l'home, el poder i la llibertat. Pel seu rodatge, van ser reclutats 8.000 soldats espanyols per interpretar els soldats romans a la gran batalla; van acabar apareixent fins a 10.500 extres per fer la pel·lícula completa. Tota una multitud per dur a terme aquesta gran producció que va costar ni més ni menys que 12 milions de dòlars.

Bertolucci, sempre interessat en revolucions fallides i moviments progressistes, va seguir les passes de Kubrick dirigint un dels seus films més ambiciosos: *L'últim emperador*. Una obra a gran escala, amb escenes que compten amb milers d'extres, però que, alhora, reflecteix la vulnerabilitat d'un sol individu davant un món tan immens.

Un dels objectius que comparteixen els dos cineastes rau a mostrar la petitesa d'un home perdut que es qüestiona la seva existència en un gran món, molt lluny del seu abast i comprensió. L'espectacle i la parafernàlia no deixen de ser pretensions, maneres de ridiculitzar encara més aquesta lluita d'un petit gra de sorra contra la immensitat de l'oceà.



Figura 2. Quadre de Delacroix “La llibertat guiant el poble” (1830) amb la imatge de Marilyn Monroe afixada. Fotograma de *The Dreamers* (2003, Bernardo Bertolucci). Picada d’ullet a ‘l’essència Hollywood’ de Bertolucci.

4. Filmografia i principals característiques

A través de la filmografia de l'autor, es farà un recorregut de tots els temes més tractats al llarg de la seva producció. Bertolucci és un director amb una trajectòria coherent i tot sempre té un sentit, una vinculació i, les següents obres, són el millor exemple per demostrar-ho:

***La commare secca*, 1962 (“La collita estèril”)**

Es tracta de l'òpera prima de Bertolucci. S'emmarca dins l'època tardana del neorealisme italià, moviment reflectit al film en molts aspectes:

La commare secca és un retrat de la societat romana del moment, composta, en gran part, per persones excloses i marginals: prostitutes, proxenetes, lladres, etc. La història gira entorn l'assassinat d'una prostituta, trobada sense vida a un parc pròxim al riu Tíber, a partir del qual s'inicia una investigació policial. Els interrogatoris que es duen a terme relaten les històries de pobresa i exclusió que viuen els testimonis, les quals tenen molt poc o gens a veure amb el crim en qüestió. Amb l'excusa de desemmascarar un assassinat, Bertolucci efectua un retrat del submon de la ciutat de Roma a través d'aquells que el formen, els quals expliquen la seva versió dels fets. Amb salts en el temps, diferents postures, perspectives i contradiccions, cada

relat és una fracció de la història, connectant-se entre si aportant, així, una visió completa de l'assassinat a l'audiència.

“No m’interessava tant el tràgic final d’aquesta bellíssima dona assassinada al Tiber, m’interessava més mostrar el pas del temps en la quotidianitat de la vida dels personatges, on volia trobar el costat poètic d’aquells moments.” (Bertolucci, 1962).

Des dels seus inicis, el cineasta complementava històries paral·leles als seus films, usant una com a context (i excusa) per poder aprofundir en l'altra d'una manera més personal. En el cas de *La commare secca*, el context és l'assassinat de la prostituta, el qual resulta el motiu perfecte per parlar amb personatges de l'entorn qui reflecteixen una cara de la societat que ell pretenia mostrar de la manera més fidel possible. El mateix passa amb *The Dreamers*. En el film analitzat en aquest treball, el context no es tracta d'un esdeveniment puntual, sinó d'un fet històric com ho va ser la Revolució del 68 a París. En el cas de la segona pel·lícula, es relaten les vivències dels tres joves en profunditat mentre que, en un segon pla, tenien lloc les agitades manifestacions. L'objectiu era reflectir la ignorància i hipocresia de la classe burgesa d'una manera poètica, íntima i individualista. Les protestes eren la contradicció, allò al que s'alienaven i que, per tant, desacreditava el seu discurs revolucionari per complet: un motiu de pes per motivar la crítica.

***Prima della rivoluzione*, 1964 (“Abans de la revolució”)**

Prima della rivoluzione és la segona obra de Bertolucci. El film emmarca els temps previs als esdeveniments del 68 i revoca, anticipadament, l'esperit de part d'una revolució on la disjuntiva era escollir entre una ideologia marxista o una vida burgesa.

És important recordar que, gràcies a Pasolini i la seva influència, Bertolucci es va endinsar en el món del sèptim art. No només descobreixen, ambdós, la seva Itàlia nostàlgica (de la qual seran colpidorament crítics), sinó que també analitzen en profunditat els rerefons de la religió i la societat catòlica.

Abans de la revolució és protagonitzada per Fabrizio (Francesco Barilli), un jove burgès i comunista descontent amb el Partit Comunista Italià (partit polític denunciat també per

Pasolini), que es troba en una situació d'abatiment a causa del recent suïcidi del seu amic Agostino amb qui tenia un fort vincle. Fabrizio, a més, mantenia una relació incestuosa amb la seva tieta Gina (Adriana Asti). Gina simbolitza la part comunista, inconformista i ombriva de la revolució, fet lligat al tabú sexual de l'incest entre ella i el protagonista. Al film *The Dreamers*, els dos germans protagonistes també són de classe alta i mantenen una relació incestuosa; Bertolucci considerava que les històries són més transgressores quan passen pel tabú sexual, van més enllà dels límits establerts i exposen les perversions de l'ésser humà. El moviment cinematogràfic que contextualitza l'any 68 s'emmarca en una època d'estrictes polítiques i, per tant, es decanta per un contingut cast, ascètic i, inclús, asexual. Bertolucci, amb la motivació de crebantar la ideologia conservadora de la burgesia, va voler tractar la qüestió de l'incest per provocar i suscitar a la renovació del cine del moment.

El protagonista de *Prima della rivoluzione*, Fabrizio, és un home blanc i burgès atrapat en el seu egotisme i individualisme. De nou, aquesta referència és represa quan el director italià crea el personatge de Theo; ambdós presenten una situació personal molt similar.

Fabrizio, abatut per no haver aconseguit la seva anhelada revolució, acaba acceptant aquell costumisme que tant havia criticat casant-se amb Clelia, acomodant-se, així, a un matrimoni burgès. Aquest fet critica la hipocresia de la classe alta que parla de revolucions però sempre des d'una perspectiva romàntica i individualista, ja que mai tenen la valentia suficient per lluitar: "El teu problema és un altre, si tinguessis més valor parlaries sobre Gina" li diu a Fabrizio el seu mestre. Com ha estat esmentat prèviament, Gina representa la part crua i arriscada que, Fabrizio, mai va ser capaç d'afrontar. En contraposició, Isabelle i Theo si s'endinsen en la protesta de l'escena final, però, de manera inconscient i ignorant perquè no contemplen els perills que implica. Amb tot això, el que ens vol transmetre Bertolucci és que la burgesia no està capacitada per dur a terme cap mena de revolució.

***Il conformista*, 1970 ("El conformista")**

Per a contextualitzar, *Il conformista* va ser estrenada durant els Anys de Plom (finals dels seixanta fins a finals dels vuitanta); època d'agitació social i política a Itàlia en la qual van tenir lloc un seguit de protestes i incidents d'extrema dreta, extrema esquerra i terrorisme polític.

Aquesta pel·lícula, basada en la novel·la d'Alberto Moravia, té presents diversos temes com ara la traïció, la política, la presència d'un passat que torna i la importància de la figura paterna. Narra la història d'un home que, durant la Itàlia de Mussolini, ofereix els seus serveis a la policia política feixista, la qual li encarrega recol·lectar informació i apropar-se a un individu enemistat amb el mateix règim: un exprofessor seu exiliat a França. En el cas d'*El conformista*, però, ens centrarem a explicar breument la seva voluntat estètica i la simbologia que aquesta càrrega. El seu rodatge va ser compartit entre dues ciutats molt presents en la vida i filmografia de Bertolucci, Roma i París. La primera representa el feixisme, la religió, la vida conformista i el matrimoni burgès; aquell tradicionalisme que Bertolucci sempre ha repudiat. En canvi, la segona, retrata la llibertat, la intel·lectualitat i la ideologia política d'esquerres. Per marcar millor el contrast entre les dues localitzacions, van convertir l'estètica del film en una simbologia total. A la ciutat italiana, no es percep una harmonia entre llums i ombres, fet que aporta una sensació de claustrofòbia que simbolitza aquella mentalitat més tancada. En el cas de la capital francesa, sí que trobem aquella harmonia visual i la presència de colors. Podria considerar-se, doncs, la manera en què el director visualitza i interpreta les dues ciutats; dues etapes diferents de la seva trajectòria filmica.

París, pel jove Matthew, també representa la llibertat en totes les seves formes, a més de l'epicentre d'aquella societat intel·lectual amant del cinema.

***Ultimo tango a Parigi*, 1972 (“L’últim tango a París”)**

Ultimo tango a Parigi ens narra les trobades sexuals d'un home madur i misteriós (interpretat per Marlon Brando) amb una noia jove (Maria Schneider). Les explícites escenes de sexe, característiques del director, van ser causants de censures i polèmiques a diferents països. Bertolucci, junt amb Brando, van pactar una escena de violació en la qual s'usaria mantega com a lubricant, sense comentar res a l'actriu, ignorant per complet la seva opinió. Aquest acte menyspreable va marcar la imatge de Schneider per sempre i la va portar a tenir greus problemes psicològics, tot i això, el director del film va afirmar que no es penedia i ho tornaria a fer. El seu objectiu era, merament, potenciar la por i la inseguretat de l'actriu. Aquest esdeveniment és una finestra oberta a les obsessions i pensaments retorçats de Bertolucci, qui va deixar clares les seves prioritats amb aquella temible declaració junt amb la falta d'ètica laboral i personal cap a Maria.

La intimitat sexual mancada d'amor és una crítica a les relacions consolidades, al compromís, al matrimoni. Per Bertolucci, l'exclusivitat és sinònim d'esclavitud. Les passions són en temps present, i la seva poètica, la fugacitat; "aquí no tenim noms", li diu Paul a Jeanne. El film és un relat sobre el desgast existencial de l'amor d'un matrimoni on la trama inicia amb el suïcidi d'una esposa farta de ser-ho. El desig i la mort comparteixen llit. Com he mencionat prèviament, el cineasta representava les relacions sexuals de la manera més controvertida possible, estant sempre en boca de tothom i provocant les audiències.

Podria considerar-se, doncs, el pic de l'estil transgressor i polèmic de Bertolucci, del qual segueix els passos el film *The Dreamers*. Sobrepassant els límits de l'ètica i la moralitat.

Novecento (1976)

També estrenat en el període dels Anys de Plom, en aquest llargmetratge es va filmar una representació històrica de la primera meitat del segle XX del país natal del cineasta, Itàlia: la lluita de classes, el naixement de moviments revolucionaris, la fi del poder absolut, la consciència política de les classes populars i el derrocament del feixisme són esdeveniments cabdals d'aquesta pel·lícula de llarga durada (més de cinc hores, aproximadament). Tots aquests temes van lligats a la història d'una relació de dos nois de famílies enfrontades, la qual serà el fil conductor del relat. Un és l'Alfredo; futur patró i fill de família terratinent, i l'altre és l'Olmo, d'origen llaurador. Tots dos heretaran el conflicte entre dues classes enemistades després de la mort dels seus avis.

En la primera part, el relat se centra en la infantesa dels nois i en les relacions amoroses dels protagonistes. En canvi, la segona part esdevé més polititzada i passeja pels desitjos burgesos d'Alfredo. Bertolucci, després de *L'últim tango a París*, tornarà a recórrer a l'intimisme i mostrarà el seu distintiu interès en el sexe, una vegada més.

El cineasta, junt amb el seu director fotogràfic de confiança Vittorio Storaro, il·lustraran de manera crua i realista el costumisme rural de l'època a través d'imatges d'una gran qualitat artística.

Com a conclusió, aquesta es considera l'obra cinematogràfica que retracta la lluita de classes vista des dels ulls de Bertolucci i, per tant, una eina important per entendre la visió politicosocial de la seva filmografia.

***La luna*, 1979 (“La lluna”)**

Aquesta pel·lícula, estrenada a finals dels setanta, relata la relació incestuosa entre una mare i el seu fill. Bertolucci presentava un gran interès per la psicoanàlisi i el corrompiment de la ment humana, per aquest motiu, el film gira entorn la teoria del complex d'Èdip de Sigmund Freud. En termes generals, el neuròleg defineix el concepte com el desig inconscient de mantenir una relació sexual (incestuosa) amb el progenitor del sexe oposat i d'eliminar el del mateix sexe. Al film *La Lluna*, Joe (el fill), busca ser l'objecte de desig de la seva mare, mentre que el seu pare, en canvi, es converteix en un rival. Theo és qui representa la figura de Joe; el jove busca l'atenció i estima de la seva germana Isabelle i, Matthew, en certa manera, és l'obstacle, l'impediment. Veiem que en tots dos casos s'aplica aquesta teoria freudiana; en un cas amb la mare i, l'altre, amb la germana.

El títol fa referència a la imatge de la mare, ja que la Lluna simbolitza el poder femení, la Deessa Mare. Aquesta representació de la dona és molt similar a la de *The Dreamers*, on també es compara la noia amb un concepte diví (Venus). A mesura que la pel·lícula avança, veiem com Joe es va allunyant d'aquella idea i rebutja el comportament de la seva mare qui, tot i la prohibició, continua veient el seu fill com la seva font de desig sexual. És molt freqüent al cine de Bertolucci aquesta representació de la dona com allò que fa pecar l'home, que provoca les seves idees més controvertides i rebels i mostra la seva part més primitiva.

***The Last Emperor*, 1987 (“L'últim emperador”)**

De les obres més ambiciosos de Bertolucci i, a més, un clar exemple de l'estil del director. Basada en la ciutat xinesa de Pequín l'any 1908, conta la història d'un nen que és separat de la seva família i confinat a la Ciutat Prohibida, amb l'objectiu d'instruir-lo per ser emperador. Amb el pas del temps, el país comença a decaure junt amb les seves antigues tradicions, fet que provoca la pèrdua del seu càrrec i poder. És a partir d'aquell moment quan, l'encara jove Pu yi, deixa enrere tot allò que l'ha vist créixer i inicia la seva vida a l'exterior com una

persona corrent. Tots aquests esdeveniments fan de la seva vida una successió de tragèdia i patetisme, ja que s'enfronta a una realitat totalment aliena i diferent de la seva després d'haver estat en la posició més privilegiada de la seva societat; una època que només perdurarà en la seva memòria. La seva situació de vulnerabilitat envers l'hostilitat i immensitat del món és l'excusa perfecta pel cineasta per fer una crítica a la ineptitud de la classe alta i la perillositat de la seva bombolla de luxes. Buscava, d'aquesta manera, mostrar el contrast de dues cares de la societat a través d'una sola persona; un individu que ha d'aprendre a integrar-se per poder sobreviure. Aquest relat és molt similar al dels germans parisencs; joves que temen enfrontar-se a una realitat que els sembla perillosa i s'acomoden en la seguretat del seu pis burgès. Tant Theo com Isabelle han de trobar el seu lloc al món, i només ho podran assolir si intenten inserir-se en ell.

La història navega per tres sistemes politicoeconòmics diferents que van tenir lloc a la Xina del segle XX: el feudalisme, la república i, finalment, el comunisme. Com ja ha estat esmentat, Bernardo Bertolucci seguia la ideologia marxista, i la seva posició política sempre queda reflectida en la seva obra.

***The Sheltering Sky*, 1990 (“El cel protector”)**

Bertolucci, de nou, en la seva missió de representar el matrimoni com una cosa finita i derrotista. Amb aquesta obra, estrenada a inicis dels noranta i basada en el llibre de Paul Bowles, reflecteix el conflicte intern de dos personatges que expressen la seva recerca del sentit de la vida de maneres molt diferents. Són dues cares d'una sola realitat; les mateixes contradiccions espirituals de l'autor.

La història gira entorn de Port i Kit, un matrimoni de viatgers que es troben en un destí totalment aliè a la seva cultura i costums. L'angoixa del desert i l'hostilitat del món els portarà als seus propis límits. No hi ha cap mena de context sobre els personatges ni salts al passat, només existeix el present i allò que passarà després; com sobreviuran.

La parella, tot i portar dotze anys casats, tenen problemes de comunicació i comprensió. La seva manera de reaccionar, a més, és totalment oposada; Kit sempre està alerta i, en canvi, Port es deixa emportar. Aquest últim representa l'atracció de la mort, la recerca d'un destí

desconegut. L'atracció esmentada es materialitza quan el protagonista perd la vida a causa d'una infecció, on Kit fa tot el que pot per salvar-lo, però no guanya la batalla. Cap dels dos aconsegueix integrar-se, deambulen amb el pes de la seva existència i la soledat que senten fins a l'últim dels seus dies. La mort i el final tràgic eren dos dels temes més freqüentats per Bertolucci: a *The Dreamers*, la història de Matthew amb els bessons acaba de manera tràgica, quan ell es veu obligat a separar-se d'ells mentre aquests es juguen la vida a una batalla que no saben com lluitar.

L'altre tema present és el sexe, ja que es cometen infidelitats per part dels dos integrants del matrimoni. Així consolidant el rebuig del director a l'exclusivitat de parella i al compromís.

***Stealing Beauty*, 1996 (“Bellesa robada”)**

Stealing Beauty tracta sobre una jove nord-americana (interpretada per Liv Tyler) que marxa a passar l'estiu a la Toscana allotjada a la casa d'una família. Durant aquestes vacances, la convivència provoca que la protagonista experimenti amb nous sentiments i el seu despertar sexual. L'experimentació dels joves amb el sexe i les relacions també són temes principals al film analitzat en aquest treball.

La bellesa de la Toscana i el seu ambient càlid i estival contextualitzen la innocència de la jove, qui també destaca per la seva aparença encisant. En aquest film es podria veure reflectida la imatge d'Isabelle, no només per la semblança del seu físic, sinó pel que desprenen ambdues; una aura innocent i una bellesa gairebé idíl·lica. De nou, Bertolucci representa la joventut femenina com quelcom hipnòtic; éssers capaços d'enamorar a qualsevol persona només amb la mirada. Per a ell, la innocència i la sensualitat van agafades de la mà, i és per això que el relat d'aquest film ens pot recordar al de *Lolita*; una polèmica història que narra l'obsessió d'un home amb una nena. Les fantasies pertorbadores de l'home són un exemple evident de la perversió d'una ment, i no hi havia res que agradés més a Bertolucci que descobrir la degeneració i decrepitud humanes.

Recull de característiques i temes principals de la filmografia:

- ❖ Tracte freqüent del sexe: 'erotisme' prohibit i pertorbador.
- ❖ Realçament de la seva ideologia política, el marxisme.
- ❖ Lluita de classes i crítica a l'individualisme de la burgesia o classe alta.
- ❖ Personatges introspectius que intenten trobar el seu lloc al món.
- ❖ Mostrar la decadència i decrepitud humanes.
- ❖ Gran interès per la mort i els finals tràgics.

Anàlisi de *The Dreamers*

Bertolucci fa un homenatge a tota una època històrica i cinematogràfica, la Nouvelle Vague dels seixanta, i al seu polèmic film, *Ultimo tango a Parigi*. Es contextualitza en un moment molt concret de la història: abril i maig de l'any 1968, mesos d'agitament dins la societat francesa, Europa i el món occidental.

Henri Langlois, director de la Cinemateca Francesa (junt amb André Bazin, impulsor d'aquell nou cine el qual s'encarregarien de concretar els seus deixebles de la Nouvelle Vague), va ser rellevat del seu càrrec per qüestions polítiques. Durant les grans manifestacions de joves i intel·lectuals per retornar-lo, un estudiant nord-americà, en Matthew (Michael Pitt, recreant l'estereotip del 'jove americà seduït per la cultura europea') comença una amistat propera amb un parell de germans, els quals el conviden a viure al seu pis mentre els seus pares es troben fora de la ciutat. Aquest es tractarà del lloc tancat i hermètic on es produeix una certa transformació cap a la maduresa dels personatges, mitjançant rituals eròtics on tenen joc el sexe i l'incest (temes escollits en més ocasions pel director). Els tres joves mostren, a més, una obsessió amb el cinema i citen reiteradament films de Godard, Truffaut, Jean Cocteau i Hollywood clàssic.

Context històric del film

Retrat d'una època nostàlgica per a Bertolucci.

1968: L'ANY DE LA REVOLTA ESTUDIANTIL

El detonant de maig del 68 va ocórrer al març, dos mesos abans, quan un grup d'estudiants no estava d'acord amb l'autoritarisme acadèmic de l'època. L'exemple clau estava en la impossibilitat de circular lliurement pels dormitoris; homes per un cantó i dones per l'altre. En altres paraules, segregació sexual. Era l'època en què els catedràtics eren inaccessibles, feien classes vestits amb les seves togues i les jerarquies i l'autoritat eren severes i inqüestionables. En qüestió de mesos, tot això canviaria: maig del 68 va provocar una nova reforma universitària que va començar a forjar una societat més oberta, tolerant i igualitària en l'àmbit familiar, educatiu i social.

Els estudiants, cansats del que consideraven un règim, es van unir per protestar i van acabar prenent l'edifici administratiu del claustre universitari. El seu emblema revolucionari també va incloure una postura en contra de la Guerra de Vietnam i les formes de poder imperialistes.

Un mes i mig després, l'intent de reprimir la revolta de Nanterre (barri obrer als afores de París amb gran part de població immigrant) per part de les autoritats acadèmiques, no va fer una altra cosa que agreujar la situació. Els estudiants van enfurir i les protestes van guanyar ressò, traslladant-se de la perifèria de París a la Universitat de la Sorbona. Els manifestants, que eren cada vegada més, ara barallaven contra el sistema capitalista i qüestionaven l'ordre del món.

El rector de la Sorbona, tement una escalada de la tensió estudiantil per les divisions entre els partidaris d'esquerra i els de dreta, va obrir les portes de la universitat perquè entressin les forces de l'ordre. El xoc violent entre els estudiants i la policia es va convertir en el focus de l'opinió francesa.

El món estava canviant, no sols a França. A causa de la prosperitat de la postguerra, va brotar una cultura juvenil rebel al mateix temps que s'obria pas a una societat de consum americanitzada, la qual configurava una cultura de l'oci mai vista a terreny europeu.

L'entrada en escena dels més de 9 milions de treballadors que van paraitzar França

El 10 de maig de 1968, els xocs entre la policia i els estudiants van migrar de la Sorbona al Barri Llatí. Aquella data es va denominar ‘La Nit de les Barricades’.

El matí següent, els francesos van començar el dia commocionats pel panorama que s'albirava als carrers: cotxes cremats, finestres trencades i un recompte de mil ferits.

Els treballadors de França, en veure el que passava amb els estudiants, van veure una oportunitat per a formar-se i entrar en vaga. El motiu era queixar-se del model *Métro, Boulot, Dodo*: agafar el metro, anar a treballar i tornar a dormir. Una convenció clàssica del capitalisme que els feia sentir atrapats a les seves rutines.

El 16 de maig, quan els obrers ja s'havien unit a les vagues generals, un pamflet publicat per la Sorbona va manifestar: "La humanitat començarà a ser feliç el dia en què l'últim buròcrata hagi sigut penjat amb els budells de l'últim capitalista". El sentiment antisistema també va produir consignes com ara: “Sigues realista, demana l'impossible”, “Prohibit prohibir” i “La imaginació al poder”.

Al president Charles de Gaulle li va tocar lidiar amb la situació en què entre 7 i 10 milions de treballadors francesos prenguessin les fàbriques, paraitzessin els trens i bloquegessin les carreteres. El seu mètode per a minvar la crisi en què s'ofegava França va ser convocar eleccions anticipades. El general De Gaulle va continuar en el poder un any més.

L'herència que li va deixar Maig del 68 a la societat francesa

Maig del 68 va constituir un fenomen històric de mobilització social. Hi ha experts que ho defineixen com una ‘revolució fallida’ perquè no es van concretar canvis determinants en la societat.

No obstant això, els Acords de Grenelle, concertats el 27 de maig de 1968, van portar com a resultat l'augment d'un 35 % en el salari mínim, així com l'obertura dels sindicats laborals a

l'interior de les empreses. Per als estudiants francesos, el canvi va estar reflectit en la creació de representacions estudiantils en els congressos de les facultats.

El que va començar com un problema de segregació sexual, no va tindre conseqüències fins a la dècada dels setanta, amb el debat de l'alliberament femení i l'aprovació de la llei de l'avortament.

La revolució del 68 pels cinèfils

Per a molts francesos de finals dels anys seixanta, el cinema era molt més que entreteniment. Era un estil de vida, tal com es representa al film a través dels seus protagonistes. Els cinèfils, en massa, s'unien entorn de la *Cinémathèque française*. La mencionada cinemateca va ser fundada l'any 1936 i es dedicava (i dedica, ja que continua vigent) a preservar, restaurar, col·leccionar i distribuir el patrimoni cinematogràfic mundial. Henri Langlois era qui es trobava al capdavant d'aquesta associació privada, a més de ser l'home que va 'ensenyar' a veure cine a tota una generació i el gran referent cultural per a molts dels joves directors de la *Nouvelle Vague*. El 9 de febrer del 1968 va arribar la notícia que Langlois havia estat acomiadat del seu càrrec per André Malraux, el ministre de cultura.

Els parisencs amants del cine, guiats per François Truffaut, van iniciar la seva revolta en protesta per aquella cessió. Aquesta mobilització va ser organitzada des de la redacció de *Cahiers du Cinéma*, la famosa revista de cinema francesa que apareix mencionada a la pel·lícula. El 14 de febrer, més de 3000 aficionats del sèptim art van manifestar-se al barri de Trocadero. La violència va esdevenir protagonista en mans de la policia, qui va exercir una càrrega contundent cap als joves. En aquesta revolta es van poder distingir personalitats com la de Bertrand Tavernier i Jean Luc Godard, a més de Truffaut. Teòricament, aquest fet apareix representat a l'última part de *The Dreamers*, quan Isabelle i Theo s'endinsen en l'agitada multitud.

L'acomiadament de Langlois va ser un esdeveniment d'elevada importància política i un fet representatiu en contra del govern immobilitista de De Gaulle. Va succeir pocs mesos abans de les revoltes de maig, però es podria considerar la preparació a tot allò que es viuria a la capital francesa més tard.

No només van ser els estudiants els que van participar en la revolta; directors i treballadors de la indústria cinematogràfica francesa es van reunir per decidir com podien actuar i, finalment, van acabar exigint l'anul·lació del festival de Cannes. El dia 18 de maig, diversos directors reconeguts com ara Godard, Polanski, Truffaut i Malle es van presentar a la sala del festival per sol·licitar la seva suspensió i boicotejar la projecció d'un dels films.



Figura 3. Manifestació a favor de Langlois, 1968.



Figura 4. Festival de Cannes de 1968.

Personatges:

Matthew:

Matthew és un jove estatunidenc que se'n va a viure a la capital francesa de París, epicentre de la nova onada cinematogràfica i ciutat de joves amb esperit lliure i revolucionari. Amb les idees clares i la ment oberta, s'endinsa en un univers totalment aliè al seu i, de mica en mica, va caient al món de la fantasia cinematogràfica dels germans Theo i Isabelle. A aquests els coneix a una reunió d'estudiants davant la *Cinémathèque Française*; a partir d'aquell moment es tornen inseparables.

L'americà no pot evitar observar les actituds estranyes dels seus nous amics; el sorprenen i l'incomoden, però, alhora, sent com una mena d'atracció cap al seu joc i es deixa emportar per aquell món il·lusori tan llunyà a la realitat. Ell és l'estranger perdut, el pobre hoste que utilitzen els germans per experimentar i descobrir les possibilitats de la seva sexualitat. De totes maneres, hi havia moments en què tocava de peus a terra i s'adonava de l'absurd de la situació. En aquells instants de lucidesa es tornava crític amb ells i els tractava d'il·lusos, ignorants i innocents: "Tant de bo fóssiu capaces de veure-us des de fora; en mirar-vos i escoltar-vos crec que no madurareu mai" (Bertolucci, 2003, 1h 15 min.). Estimava els dos germans, però la seva debilitat era Isabelle. Aquest fet provocava que tingués una relació d'amor-odi amb Theo, amb el qual tenia discussions sobre música, cine o política de manera freqüent. Hi havia una mena de rivalitat entre els dos nois per quedar-se amb l'estima d'Isabelle, per això comparteixen diversos moments de tensió en què es miren fixament de manera desafiant.

Matthew es troba en mig del pont entre dos mons paral·lels; la bombolla de Theo i Isabelle, i la vida real. Avança i retrocedeix en aquest pont, no està al cent per cent en cap dels dos mons. Una part d'ell desitja formar part d'aquella bombolla on només existeix el vi, el sexe i les converses il·lustrades. On tot gira entorn la seva gran passió, el cinema, i se sent lliure i imparable. "Sou com dues meitats d'una mateixa persona i heu fet que em senti part de vosaltres" (Bertolucci, 2003, 1h 01 min.), diu el protagonista. La seva part més racional, però, és plenament conscient de la neciesa en què viuen i reconeix la hipocresia d'uns germans que ho han tingut tot i que porten la revolució per bandera quan, realment, no fan res per lluitar

per allò que defensen: “Si de veritat creguessis el que estàs dient, series a fora, al carrer. Estàs passant una cosa que podria ser molt important, que podria fer que les coses canviïn. Inclús jo ho noto. Però no ets a fora, estàs aquí a dins amb mi bevent vins cars i parlant de cine” (Bertolucci, 2003, 1h 28 min.), diu Matthew a Theo.

Com s’ha esmentat prèviament al treball, la *Nouvelle Vague* va ser un moviment fonamentat per les bases del neorealisme italià i el cine clàssic de Hollywood. Concretant en el segon, Matthew és aquesta perspectiva nord-americana que comença a adoptar el cinema francès d’aquells temps. Les narratives i corrents que arribaven dels Estats Units van esdevenir tota una inspiració per als nous cinèfils i intel·lectuals de l’època. La unió dels germans amb Matthew representa aquesta unió d’estils i cultures.

Theo

Theo és el germà bessó d’Isabelle i, tot i tenir les mateixes ideologies, presenten naturaleses molt diferents. Theo, al contrari d’Isabelle, mostra unes actituds més agressives. És fàcil percebre que és un noi insegur, que té por de perdre la seva germana i la unió tan profunda que tenen. La inseguretat va més enllà d’aquest motiu; per molt que defensi el contrari per protegir el seu ego, és plenament conscient de la seva hipocresia respecte a la lluita de la qual parla constantment, però no hi participa de manera activa.

L’escena del sopar amb els pares al principi del film exposa la relació crispada que té el jove amb el seu pare. Aquest últim critica les protestes dels seus fills, fent comentaris com ara “jo només dic que una mica de lucidesa no estaria de més” o “abans de canviar el món, has d’entendre que tu també formes part d’ell” (Bertolucci, 2003, minut 18). En aquest moment Theo perd els nervis i s’enfronta al seu pare, contraargumentant que ell no té idea de res i que mai ho podria entendre. Aquesta postura d’incomprens i de certa superioritat intel·lectual envers les altres persones és un fet que caracteritzen molt el seu personatge. Es considera a si mateix un revolucionari, un jove antisistema que no encaixa a la societat, però, la realitat, és que no és més que un burgès que s’ha consumit amb els seus propis pensaments, que parla molt, massa, però no fa res per canviar les coses. Viu en aquella bombolla junt amb la seva germana on només existeix el cine, el sexe, el vi i els xecs dels pares que són l’únic que els pot mantenir. No surt al carrer a protestar, de fet, en gran part de la pel·lícula no té ni la més

mínima idea del que està succeint fora del seu gran i luxós pis. En una escena llegeix un fragment d'un llibre que diu: "La revolució no és un sopar de gal·la, no és una obra literària, o un dibuix, o un tapís. No es pot dur a terme amb elegància, tranquil·litat i delicadesa, ni amb tanta suavitat, afabilitat, compostura, cortesia i generositat. És un alçament, un acte de violència, en el qual una classe derroca una altra" (Bertolucci, 2003, 1h 26 min.). Resulta contradictori, tenint en compte la seva esmentada postura en contra de la violència i la situació en què es troba mentre ho llegeix: estirat al llit, en la comoditat de casa seva i bevent vi car.

La relació amb la seva germana és de total dependència i possessió. No vol que cap persona s'entremeti, que entri en la seva bombolla, per això xoca tant amb Matthew. La majoria de les seves converses són discussions sobre política, cine o música i sempre amb opinions molt polaritzades, mai arribant a un acord o punt intermedi. Tot i ser discussions d'allò més banals, defensen les seves postures com si estiguessin lluitant per quelcom més significatiu: l'amor i atenció d'Isabelle.

Dins el joc que tenen muntat els germans hi ha un cert masoquisme per part de Theo. Una part d'ell gaudeix del joc, l'excita. L'altra, en canvi, significa veure a la seva germana creant una unió amb una altra persona, en Matthew, tan de manera sentimental com física. Aquest fet desperta la seva gelosia, la seva enveja, al veure que Isabelle pot arribar a tenir una unió forta amb algú que no és ell.

Theo emmarca diversos aspectes que Bertolucci ha criticat i representat al llarg de la seva trajectòria filmica: un jove turmentat amb un final tràgic, la contradicció entre burgesia i revolució i la classe alta amb una consciència col·lectiva nul·la, purament individualista.

Isabelle

Isabelle és una noia fantasiosa i molt emocional amb una aparença delicada i, inclús, idíl·lica. Ens pot recordar, d'alguna manera, a Lucy Harmon (Liv Tyler) de *Bellesa robada* (1996); una jove innocent, hipnòtica per la seva bellesa.

Isabelle té amplis coneixements sobre el món cinematogràfic, per les llargues estones que dedica a la visualització de films a la *Cinémathèque Française* junt amb el seu germà Theo. Es passa els dies representant escenes de pel·lícules emblemàtiques perquè els nois juguin a endevinar. Ella gaudeix el joc més que ningú, i aquest es converteix en una via per escapar i aïllar-se del món real.

La jove té un món interior fascinant i, alhora, perillós. És plenament conscient que tot allò que fa amb el seu germà no porta res de bo, inclús arriba a admetre amb Matthew que si els seus pares s'assabentessin de tot, ella se suïcidaria. De totes maneres, és tal la dependència que té envers Theo, que per molt que ho intenti mai podrà tenir una vida sense aquella unió amb ell.

Matthew serà qui, per primer cop, li obri les portes a tenir certa llibertat amb les seves decisions. Ell li qüestiona la relació que té amb el seu bessó, preguntant-li si mai ha tingut una cita amb algú altre que no sigui en Theo. És aquí quan ella comença a buscar aquella independència que el seu germà li havia impossibilitat, que, tot i ser cosa dels dos, el caràcter gelós i possessiu del noi no permetia que Isabelle pogués descobrir el seu esperit experimental que tant la caracteritza. De totes maneres, aquest progrés és esmicolat quan veu que el seu germà ha portat una altra noia a casa (plenament, fruit de la venjança) mentre ella estava sopant fora amb l'americà. Isabelle perd els papers i entra en un estat d'inconsciència total, on ni tan sols és capaç de reconèixer en Matthew i només desitja estar amb Theo; tornar a la bombolla. El veu com la seva protecció dins un món hostil, el qual l'aterreix perquè mai s'ha donat l'oportunitat de descobrir-lo de veritat. Un clar exemple es troba a una de les escenes finals, quan Isabelle li suplica al seu germà que mai la deixi i que la relació que tenen perduri per sempre. La dependència és mútua, però és el sentiment possessiu d'en Theo és el que ha atrapat Isabelle en creure que mai podria viure sense ell.

L'objectiu principal d'aquest personatge femení és trobar el seu lloc al món, conèixer-se a sí mateixa i explorar els límits de les seves possibilitats. Igual que el seu germà, però, és una ignorant de la realitat. Quan surt del restaurant on ha tingut la cita amb Matthew, passen pel davant d'una botiga de televisors on un dels quals està emetent imatges de la revolució que està tenint lloc a París. La jove, en comptes de mostrar interès, afirma que tant ella com Theo no consumeixen la televisió perquè són puristes. Clarament, és una persona que viu totalment

aïllada de la realitat de manera voluntària, no sap i no vol saber. L'única realitat que vol acceptar és la que ha creat amb el seu germà a través de la pantalla del cine.

Sexualització d'Isabelle: Venus de Milo

El cos d'Isabelle és un gran protagonista al film. Tots tres apareixen despullats la major part del temps, però el cos de la jove resulta ser el més present. La hipersexualització d'Isabelle no és la primera que veiem al cine de Bertolucci, però és probable que sigui de les més evidents. L'escena en què la noia apareix caracteritzada com la Venus de Milo és molt important en aquest aspecte.

L'escultura representa una dona amb el tors despullat, els cabells recollits i una tela en forma de vestit que s'ajusta a la cintura i li cobreix la part inferior del cos. Li manquen els braços, fet simbòlic i reconegut de l'estàtua. Representa una de les deesses més adorades de l'Antiguitat Clàssica, tant pels grecs com per als romans. Els primers l'anomenaven Afrodita, mentre que els romans es van quedar amb el nom de Venus. Tot i la diferència de noms, presentava el mateix significat per les dues cultures: era la deessa de la fertilitat, l'amor i la bellesa. Es tracta d'un arquetip de bellesa ideal, ja que exemplifica els valors de simetria, equilibri i proporció que han marcat la nostra cultura estètica.

Hi ha moltes interpretacions i teories respecte al significat d'aquesta venerada escultura: quina era la posició dels braços quan els tenia, el fet que pogués portar a les mans un objecte tan simbòlic com ho és la poma... Una de les teories més vigents explica que, els braços, van ser trencats l'any 1820 durant una lluita entre mariners francesos i turcs a la costa de Milos per apropiarse de l'obra d'art. Resulta pertinent fer un paral·lelisme amb la competitivitat entre Theo i Matthew per fer-se amb l'amor i l'estima d'Isabelle, qui representa Venus. Quant a la poma, ja es coneix el seu simbolisme com a fruita prohibida, representant de conceptes com ara la bellesa femenina, el pecat, la joventut, la temptació, etc. La protagonista, amb els seus encants, captiva el jove nouvingut i l'arrossega al seu joc de seducció.

El personatge femení té un caràcter sexual molt marcat dins el film; no és casualitat que el director italià hagi optat per comparar-lo amb aquesta escultura.



Figura 5. A l'esquerra, Eva Green com a Isabelle a *The Dreamers* (2003, Bernardo Bertolucci). A la dreta, Venus de Milo, escultura de marbre creada per Alexandre d'Antioquia (130 aC - 100 aC), la qual es troba actualment al Museu del Louvre (París, França).

Localitzacions

París és molt més que una localització; és la quarta protagonista. En estar ambientada en plena Revolució del 68, esdevé un escenari encisador i convuls on els estudiants duren a terme els seus actes de protesta. L'elegància i majestuositat de la ciutat francesa contrasta amb l'agitació i el furor dels seus carrers, però mai arrabassant-li el romanticisme que tant la caracteritza. Es poden distingir ubicacions emblemàtiques com ara *La Cinémathèque Française*, el Museu del Louvre o el *Palais de Chaillot*, el qual apareix al fons d'una de les primeres escenes.

El pis de la família d'Isabelle i Theo representa la seva realitat il·lusòria, el seu petit univers caòtic i despreocupat on poden ser lliures. És on té lloc tota l'acció més intimista, on els personatges es mostren obertament tal com són perquè saben que ningú els pot jutjar.

L'apartament pertany, clarament, a persones adinerades. És gran i luxós, però, com passa amb París, aquests atributs contrasten amb el desordre i la brutícia que hi ha per tot arreu. L'autor deixa veure com les aparences enganyen, i com tot allò que pot semblar esplèndid des de fora, pot estar molt deteriorat per dins. Amb aquesta reflexió, podem entendre el pis com la personificació dels germans.



Figura 6. Matthew i Isabelle veuen una barricada davant l'Església Val-de-Grâce, a la Plaça Alphonse Laveran (París, França). Fotograma de *The Dreamers* (2003, Bernardo Bertolucci).

Anàlisi tècnica

Codi visual:

- Càmera

Bertolucci entén la càmera com una extensió del seu propi cos, com si la presència del dispositiu durant l'acció fos inexistent i només hi hagués uns ulls que observen. La sensació d'intimitat resulta, fins i tot, intrusiva, fet que Matthew defineix a la perfecció a la següent cita:

“Un cineasta és com un vulgar tafaner, un *voyeur*. És com si la càmera fos el pany del dormitori dels teus pares i tu els espies i et sents fastigós, culpable, però no pots deixar de mirar. Les pel·lícules són com crims i, els directors, criminals”. - Matthew sobre un article de *Cahiers du Cinéma*. (Bertolucci, 2003, 1h 10 min.)

Els plans detallats dels personatges i del seu entorn permeten a l'espectador submergir-se en el seu món, comprendre les seves perspectives i empatitzar amb les seves emocions. Coneixent el fort caràcter sexual del film, existeix una mena de diàleg entre la càmera i l'escena actoral, on cada presa és invasiva i entremetedora, però mai forçada. No hi ha lloc per la censura ni el tabú a l'obra de Bertolucci; ell busca incomodar-nos d'una manera captivadora, la qual farà que no puguem apartar els ulls de la pantalla.

El maneig de l'aparell és lleuger i accelerat, ja que busca mostrar la inestabilitat emocional dels personatges i la intensitat del moment que estan experimentant. La càmera es converteix en narrador, en testimoni, i es mou com ho farien els nostres propis ulls: de dalt a baix, de baix a dalt, d'esquerra a dreta i de dreta a esquerra. Per augmentar la sensació de presencialitat també implementa plans seqüència, els quals aporten una descripció visual de l'entorn que fa sentir l'espectador com si fos allà. S'amaga, s'allunya, s'apropa, ronda al seu voltant... com si es tractés d'un espia o un xafarder.

Matthew, l'estranger, és qui ens provoca sovint aquella sensació d'observar les situacions des de fora. A l'inici és com una mena d'intrús a la casa, que presència escenes d'intimitat entre els germans que ell sent que no hauria de veure. L'americà és la clara referència al paper de l'observador, ja que, a través dels seus ulls, el públic pot accedir a aquest món. Més endavant, aquest paper acaba sent cedit al públic quan Matthew s'endinsa en el joc dels germans i és, gairebé, un d'ells; tot i que mai ho acaba sent del tot. Un dels moments en què el jove esdevé la figura observant és quan troba els dos germans dormint abraçats al llit; ell els mira, tafaner, sentint-se confús i encuriós.

Més endavant, ja havent entrat en la fase en què Matthew 'és un d'ells', és quan el paper d'observadors, d'intrusos, és cedit als espectadors. El noi ja no és la nostra finestra al pis dels joves, ja que ha deixat de veure-ho des de fora. Una de les escenes en què l'espectador és clarament l'intrús és el moment en què es banyen tots tres junts. Matthew comença a exposar sobre la teoria prèviament esmentada, la qual parla del caràcter *voyeurista* del cine. Al públic se li mostra l'esquena dels tres personatges principals; Isabelle està entre els dos nois, els quals es troben cadascú a una punta de la banyera. Sobre aquesta hi ha un conjunt de tres

miralls, a través dels quals podem veure els reflexos de les cares dels joves. Aquesta escena introdueix l'essència intrínsecament *voyeurista* de la pel·lícula: veiem els personatges a través de la càmera, la qual només els veu a través dels seus reflexos als miralls.



Figura 7. Theo i Isabelle dormint a un llit. Fotograma de *The Dreamers* (2003, Bernardo Bertolucci).
Vista de Matthew des de la porta del dormitori.



Figura 8. Matthew, Isabelle i Theo a la banyera. Fotograma de *The Dreamers* (2003, Bernardo Bertolucci).
Vista de l'espectador, que observa els protagonistes d'esquenes.

- Il·luminació

La llum és un dels elements més importants per expressar sensacions a les composicions. Com a tota obra de Bertolucci, la llum natural és la protagonista. Com el seu propi nom indica, aporta naturalitat i realisme a la imatge, ja que és el tipus d'il·luminació que s'usa per recrear entorns quotidians: un lavabo, un menjador, una habitació, etc. El pis disposa de grans finestres que permeten l'entrada del sol, per tant, predomina una llum càlida que aporta una atmosfera de proximitat, energia, intensitat i vitalitat.

Figures 9 i 10.



Figura 9. Matthew assegut a terra mentre Isabelle i Theo es troben estirats al llit.

Figura 10. Isabelle recreant l'escena d'un film mentre Theo i Matthew l'observen. Les 2 figures són fotogrames de *The Dreamers* (2003, Bernardo Bertolucci).

Figures 11 i 12



Figura 11. Isabelle apareix asseguda a la banyera. Darrere, es pot albirar el reflex de Theo al mirall.
Figura 12. Isabelle i el seu reflex al mirall. Les 2 figures són fotogrames de *The Dreamers* (2003, Bernardo Bertolucci).

Al film es poden apreciar escenes tant de llum dura com de llum suau. La dura, per exemple, s'empra per definir ombres i crear més contrastos. Per aquest motiu, el seu ús és més freqüent en escenes, personatges o ambients més tensos i toscos. En canvi, la llum suau presenta una semiòtica diferent: aporta delicadesa, serenor, calma i harmonia. S'usa en escenes o personatges més relaxats i innocents. La comparativa perfecta, en aquest cas, són els dos germans: Isabelle, amb les seves faccions belles i delicades i el seu caràcter afectuós, sol estar il·luminada d'una manera més difusa. Amb llums clares, evitant els contrastos o les ombres a

la cara. En canvi, l'actitud més agressiva de Theo és accentuada mitjançant l'ús d'ombres definides i contrastos al seu semblant, que accentuen la duresa de les seves faccions i expressions.

Figures 13 i 14.



Figura 13. Theo i Isabelle a la cuina.

Figura 14. Isabelle, Matthew i Theo al menjador, compartint una ampolla de vi. Les dues figures són fotogrames de *The Dreamers* (2003, Bernardo Bertolucci).

- Ús del color

El color és una eina fonamental per associar emocions a allò que perceben els nostres ulls. Cada tonalitat pot evocar un ambient o sensació diferent, inclús representar una personalitat. La gamma cromàtica d'una pel·lícula forma part de la seva essència i és un dels factors que

més afecten la seva estètica, per tant, resulta molt important seleccionar els colors adients per transmetre un missatge o un altre.

The Dreamers presenta un esquema de color complementari; l'ús del vermell vibrant amb el verd, colors totalment oposats, genera una sensació d'equilibri visual. El contrast de càlids i freds, més suaus o més saturats, compensen la imatge i la fan més atractiva. Les sensacions associades als colors protagonistes són les següents:

- ❖ Verd: frescor, creixement, joventut, immaduresa, corrupció.
- ❖ Vermell: amor passional, excitació, agitació, perill.

Figures 15 i 16.



Figura 15. Isabelle amb un telèfon a la mà. S'aprecia el reflex de Theo al mirall.

Figura 16. Theo, Isabelle i Matthew sopen amb els pares dels germans a la cuina. Les dues figures són fotogrames de *The Dreamers* (2003, Bernardo Bertolucci).

Generalment, es poden apreciar colors força vibrants que generen un ambient intens i emocional, reflex de la passió existent entre els personatges.

Figures 17 i 18.



Figura 17. Matthew i Isabelle a la Cinémathèque Française.

Figura 18. Theo llegint a la seva habitació. Les dues figures són fotogrames de *The Dreamers* (2003, Bernardo Bertolucci).

Codi sonor:

Al cine, la música és considerada diegètica o extradiegètica segons la seva posició en el món de la ficció. La diegètica és aquella que pertany a la realitat dels personatges de la pel·lícula, fet que permet que aquests interactuïn amb ella. Podria ser música en directe, emesa per una ràdio o inclús cantada o taral·lejada per un dels personatges. En canvi, l'extradiegètica és aquella implementada al film mitjançant la postproducció, fora del món fictici. És un recurs ple d'intenció que carrega l'escena d'expressivitat narrativa, de manera molt més notable que la diegètica. A la pel·lícula estudiada, Bertolucci juga amb la música de manera que, en una ocasió, arriba a trencar la barrera de realitat i ficció: Matthew, quan es troben tots tres a la banyera, canta la cançó 'Hey Joe', de Jimi Hendrix. Paral·lelament, de manera extradiegètica, sona la mateixa cançó de fons. El director va usar aquesta barreja de recursos per accentuar el component teatral i crear un pont entre el món real i el món fictici en el qual els joves vivien.

La banda sonora de la pel·lícula està carregada de simbologia. Presenta una barreja de música moderna amb pinzellades de música popular, alhora que implementa cançons de les bandes sonores de les mateixes pel·lícules referenciades. A continuació, es presentarà un llistat de les cançons en l'ordre en què apareixen al film, l'escena en la qual s'escolten i si són de naturalesa diegètica o extradiegètica. D'aquesta manera, es podrà entendre millor el seu valor simbòlic i el perquè de la seva elecció.

1. Third stone from the sun, Jimi Hendrix (extradiegètica).

Escena: Comença la pel·lícula. Apareix Matthew dirigint-se cap a la cinemateque.

Cançó: és un tema majoritàriament instrumental, amb una línia melòdica relaxada que fusiona elements del jazz i el rock clàssic. La lletra parla sobre la vista de la Terra des del Sol, com un planeta a descobrir:

*Strange, beautiful grass of green,
With your majestic silken scenes.
Your mysterious mountains I wish to see closer,
May I land my kinky machine?*
(Hendrix, 1967, 2m24s)

Una herba estranya i bonica de verd.
Amb les teves majestuoses escenes sedoses.
Les teves misterioses muntanyes que vull veure més a prop.
Puc aterrar la meva pervertida màquina?

Pot ser una elecció totalment aleatòria, però la interpretació resulta gairebé evident.
Matthew és nou a la ciutat, un món que desconeix però que l'atrau i desitja conèixer.
A més, és un gran amant de la música del guitarrista.

2. New York Herald Tribune, Martial Solal (extradiegètica).

Escena: Matthew i Theo van junts en bicicleta.
Cançó: es tracta d'una instrumental que apareix al film *À bout de souffle*, també representat en una altra escena en què Isabelle xiscla "New York Herald Tribune!", diari que ven la protagonista de la pel·lícula referenciada als carrers de París.

3. Let's Face The Music And Dance, Roy Fox and His Band (extradiegètica).

Escena: Matthew i Theo es canvien junts a l'habitació. Theo es despulla sense pudor, mentre que Matthew es presenta més vergonyós a l'hora de treure's la roba.
Cançó: La lletra parla sobre com cap de nosaltres sap què pot portar el demà, així que en lloc de preocupar-nos, potser només hem d'aprendre a viure de moment i deixar que el demà s'ocupi de si mateix.

There may be trouble ahead.
But while there's moonlight and music
And love and romance
Let's face the music and dance
(Fox, 1964, 1m38s)

Pot haver-hi problemes per davant.
Però mentre hi hagi llum de la lluna i música
I amor i romanç

Afrontem la música i ballem

En aquell moment, Theo i Matthew encara no havien tingut disputes. La cançó és un avanç de la rivalitat entre els joves que tindrà lloc poc més endavant, però, de moment, es limitaven a gaudir de la seva recent creada amistat.

4. La Mer, Charles Trenet (diegètica).

Escena: Isabelle posa la cançó mentre es despulla i balla davant dels nois. La cançó torna a sonar quan Theo porta a una altra noia a casa, fet que provoca la ira i tristesa de la seva germana, qui es troba a la seva habitació amb Matthew.

Cançó: És una oda a la bellesa del mar, que podria ser, simbòlicament, una dona.

La mer

Qu'on voit danser

Le long des golfes clairs

A des reflets d'argent

La mer

Des reflets changeants

Sous la pluie

(Trenet, 1946, 0m11s)

El mar que pots veure ballant

Al llarg dels golfs clars

Té reflexos de plata

El mar

Canviant reflexos

Sota la pluja

Isabelle simbolitza el mar. Mentre balla, els joves es queden embadalits observant-la.

5. Combination of the Two, Janis Joplin (extradiegètica).

Escena: Matthew, després d'haver passat tot el matí al llit amb Isabelle, va a buscar menjar a la cuina i, quan torna, es troba a la noia dormint amb Theo estirat al seu costat. Ell seu a terra, entenent quin és el seu lloc.

Cançó: En aquest cas, el simbolisme es troba en el títol, no en la lletra com a tal. Bertolucci li ha donat un nou significat, "Combinació dels dos" s'entén com el joc d'Isabelle de compartir temps amb un noi i després amb l'altre.

6. Maggie M'Gill, The Doors (extradiegètica).

Escena: Matthew i Theo es miren a la cuina, sense parlar, desafiant-se. La rivalitat que hi ha entre els joves per la noia és molt perceptible en aquesta escena.

Cançó: Jim Morrison va crear el personatge de Maggie M'Gill, una dona del Vell Oest que exerceix la prostitució. De nou, la lletra no és tan important, però sí el fet que els nois es mirin de manera desafiant, com *cowboys* a una pel·lícula *Western*.

7. El Paso del Ebro, Cobla de Barcelone (extradiegètica).

Escena: Estudiants fent pintades de protesta a les parets de la universitat.

Cançó: Es tracta d'una cançó que va ser molt popular durant la Guerra Civil Espanyola. Es refereix a la Batalla de l'Ebre, una de les batalles més llargues i sanguinàries de tota la guerra. El seu ús a *The Dreamers* no és més que una burla de Bertolucci cap als estudiants de l'escena, ja que la comparativa resulta absurda i exagerada.



Figura 19. Estudiants sortint de la universitat, on s'aprecien les pintades de protesta. Fotograma de *The Dreamers* (2003, Bernardo Bertolucci).

8. *Hey Joe*, Michael Pitt and The Twins Of Evil (extradiegètica/diegètica).

Escena: Matthew canta a la banyera, on també es troben els germans. Moments previs a cantar-la, havia discutit amb Theo sobre la superioritat de Jimi Hendrix envers qualsevol altre artista. Com ha estat esmentat prèviament, al mateix instant que el jove canta la cançó, aquesta comença a sonar de manera extradiegètica.

Cançó: La peça va ser versionada pel mateix Jimi Hendrix, referent musical per a Matthew. La lírica no resulta rellevant en aquest cas.

9. *Tous les Garçons et Les Filles*, Françoise Hardy (extradiegètica).

Escena: Matthew i Isabelle tenen una cita. Quan sona la cançó, es troben a una cafeteria.

Cançó: La lletra tracta sobre com veu parelles enamorades pel carrer, mentre ella camina tota sola entristida.

*Tous les garçons et les filles de mon âge
Se promènent dans la rue deux par deux*

*Tous les garçons et les filles de mon âge
Savent bien ce que c'est qu'être heureux*
(Hardy, 1962 , 0m07s)

Tots els nois i noies de la meva edat
Caminen pel carrer de dos en dos
Tots els nois i noies de la meva edat
Saben bé el que significa ser feliç
Ulls que miren ulls, mans agafades

Isabelle i Matthew són dos enamorats tenint una cita; s'agafen les mans i es miren als ulls, tal com s'esmenta a la cançó.

10. *You'll Never Never Know, The Platters* (diegètica).

Escena: La cançó forma part de la banda sonora de la pel·lícula que van a veure Matthew i Isabelle al cine, durant la seva cita.

Cançó: Parla sobre dir-li a una persona que aquesta t'agrada i com, si no es revelen aquests sentiments, mai ho podrà saber.

11. *Ferdinand, Antoine Duhamel*. (extradiegètica).

Escena: Matthew i Isabelle acaben de sortir del cine i, mentre tornen al pis, veuen una gran barricada.

Cançó: Forma part de la banda sonora del film *Pierrot le fou*, de Jean-Luc Godard. Aquest director, com ja ha estat esmentat al treball, va ser una gran referència per Bertolucci i aquesta va ser una de les maneres de donar-li una aparició. La trama de la pel·lícula també té relació amb l'escena: dues persones que s'estimen gairebé sense conèixer-se, tot i que sembli que es coneixin molt.

12. The Spy, The Doors (extradiegètica).

Escena: Matthew inspecciona l'habitació d'Isabelle, just després que la noia li negués encaridament entrar.

Cançó: Tracta sobre com un home ha d'ajustar la seva pròpia personalitat basant-se en la de la noia, duent a terme un acte de *voyeurisme* que el portarà a aconseguir el seu “amor”.

*I'm a spy in the house of love
I know the dream that you're dreamin' of
I know the word that you long to hear
I know your deepest secret fear*
(The Doors, 1970 , 0m22s)

Soc un espia a la casa de l'amor
Conec el somni que somies
Conec la paraula que anheles sentir
Conec la teva por secreta més profunda

Matthew sent intriga per conèixer la part més íntima d'Isabelle, els seus gustos, aficions, etc. La manera en què inspecciona l'habitació i s'interessa per cada detall, el fa veure com una mena d'espia o *voyeur*.

13. Non, Je Ne Regrette Rien, Édith Piaf (extradiegètica).

Escena: Isabelle i Theo s'han endinsat a la protesta, mentre que Matthew decideix marxar. No està d'acord amb la decisió dels germans, els quals semblen tenir un final tràgic per culpa de la perillositat de la situació, però no s'esclareix en cap moment. És el final de la pel·lícula, i la cançó continua sonant durant els crèdits.

Cançó: És una de les cançons més cèlebres de la història, amb una lletra de missatge optimista. Piaf s'expressa dient que no es lamenta per res i que ha deixat anar tot allò que li ha passat, tant les coses bones com les dolentes. No es penedeix de res.

Finalitzar la pel·lícula amb aquesta cançó té un motiu que pot ser interpretat: tornar a començar de zero. Matthew se separa dels bessons i continua la seva vida sense ells, però no es penedeix de tot el viscut. Li toca enfrontar-se al món exterior després d'haver estat submergit en una altra existència, totalment aliena a la realitat. Està preparat per continuar el seu camí sense mirar enrere.

Codi sintàctic:

El muntatge és allò que cobra de sentit a una peça audiovisual. La manera en què estan ordenats els plans i les seqüències determina els tipus de muntatge que, en el cas de *The Dreamers*, és clàssic i lineal. Els fets estan ordenats de manera cronològica i no existeixen *flashbacks* ni *flashforwards*. El seu objectiu és narratiu; explicar la relació dels tres joves. De totes maneres, tant com els personatges veneren l'art cinematogràfic, també ho fa la pel·lícula, alternant escenes amb els fragments originals de les pel·lícules que s'esmenten. D'aquesta manera, es difuminen les fronteres entre la vida i l'art, la realitat i la fantasia.

Tot i ser primàriament narratiu, el muntatge té la seva part expressiva: el ritme de l'acció depèn molt de l'entorn i l'estat dels personatges. En moments on hi ha un desequilibri emocional, desacords entre els joves o aldarulls al carrer, l'acció succeeix de manera més ràpida i aporta una sensació d'agitació i moviment. En canvi, quan l'escena desprèn tendresa, calma i serenor, fa la sensació que tot va més lent i que aquell moment és etern, com si s'aturés el temps.

Pel·lícules recreades al film

Les Dames du Bois de Boulogne

Film dirigit per Robert Bresson, reconegut director de cine francès venerat per l'italià. Isabelle cita la cèlebre frase del film "No hi ha amor, només proves d'amor".

Blonde Venus

Cinta estatunidenca, estrenada l'any 1932 i dirigida per Josef von Sternberg. Isabelle recrea el cabaret de la pel·lícula, al mateix temps que apareixen escenes d'aquesta per apreciar la comparativa.

Freaks

En català, “La parada dels monstres”, també és una obra estatunidenca del 1932 dirigida per Tod Browning. Després de la cursa al Louvre, Theo i Isabelle homenatgen en Matthew cantant-li “L’acceptem, un de nosaltres!”, fent referència a l’escena de *Freaks* en què celebren el casament. Apareix el mateix segment del film.

L’Age d’Or

Pel·lícula controvertida de Luis Buñuel, de gènere surrealista i estrenada l’any 1930. És recreada a l’escena en què Matthew llepa el dit del peu a Isabelle.

Scarface

Cèlebre obra de l’any 1932 dirigida per Howard Hawks, cineasta estatunidenc. Theo imita l’escena de la mort de Tony Camonte (Paul Muni), reptant a Isabelle a endevinar el film. Apareix l’escena original.

Queen Christina

Film nord-americà de Rouben Mamoulian. És recreat per Isabelle a l’escena en què imita el personatge de Greta Garbo, fent que ‘memoritzava l’habitació’ la primera nit que Matthew dorm al pis. Apareixen, alternats, fragments de l’obra.

Top Hat

Isabelle repta Matthew a endevinar una escena en què “un home desperta la dona que viu al pis de baix ballant claqué”. Obra de Mark Sandrich, que també és reproduïda.

À bout de souffle

De nou, Bertolucci fent referències de l’obra de Jean-Luc Godard. Aquesta també es tracta d’una de les pel·lícules més representatives de la *Nouvelle Vague*. Isabelle afirma que les seves primeres paraules en anglès van ser “New York Herald Tribune”, les quals són dites per la protagonista d’aquesta pel·lícula. L’escena s’alterna amb la imatge i àudio originals.

Bande à part

Estrenada l'any 1964 i dirigida per Jean-Luc Godard, gran referent de Bertolucci. La pel·lícula, a més, és un dels exponents més importants de la *Nouvelle Vague*. És recreada a l'escena en què Isabelle, Theo i Matthew intenten batre el rècord de la seva famosa cursa al Louvre. Es va alternant amb les escenes originals del film.



Figura 20. Matthew, Isabelle i Theo agafats de la mà corren pel Museu del Louvre (París, França) recreant l'escena del film *Bande à part* (1964, Jean-Luc Godard). Fotograma de *The Dreamers* (2003, Bernardo Bertolucci).

Mouchette

Quan Isabelle descobreix que els seus pares han estat al pis mentre ells dormien, intenta suïcidar-se amb el gas de la cuina. Mentre tanca els ulls, s'imagina l'escena del suïcidi de Mouchette al film de Robert Bresson; considerada de les escenes de suïcidi més belles de la història del cine. Com amb la majoria de les obres prèviament esmentades, també s'alterna amb les imatges de la pel·lícula original.

Hibridació del formalisme i el realisme.

The Dreamers és un film que presenta elements tant realistes com formalistes. Recordant el marc teòric de l'inici del treball, el formalisme basa el missatge que es pretén transmetre a l'espectador en la construcció de l'obra (el llenguatge cinematogràfic), de manera que el cine és identificat com una forma d'art. A través del so, el muntatge i la posada en escena, l'espectador realitza una interpretació del sentit de la pel·lícula visualitzada. En contraposició, el realisme defensa que el cine ha de ser un reflex de la nostra realitat, del que és quotidià. Bernardo Bertolucci, ben après del neorealisme italià, no creava històries que s'assemblassin a la realitat, sinó realitats convertides en històries. Res és banal o insubstancial, tots els fets són dignes de ser explicats. En aquest context, la tendència era fer servir el cine com una eina social, no pas una via d'entreteniment.

Reprenent l'argumentació de per què l'obra analitzada és una hibridació, s'ha de tenir en compte els seus elements formals: cerca la bellesa audiovisual, tracta un fet real des d'una realitat subjectiva i psicològica, l'ús de música tant diegètica com extradiegètica... la barreja de trets propis de les dos corrents generen una composició estèticament cuidada que, alhora, es contextualitza en esdeveniments reals i una crítica a l'estrat social de la burgesia.

André Bazin va ser un rellevant teòric del realisme, i va inspirar nombrosos directors de la Nouvelle Vague com ara François Truffaut o Jean-Luc Godard, gran referent de Bertolucci. Els va influir, especialment, a l'hora de fer un cine més naturalista i menys artificial. El crític francès, a més, va tenir contacte amb un altre gran símbol del neorealisme italià i del cine de Bertolucci; Roberto Rossellini (és important destacar la frase "no es pot viure sense Rossellini", dita per un personatge de *Prima della rivoluzione*).

Bazin va escriure una carta a Guido Aristarco, director de la revista italiana d'ideologia marxista *Cinema Nuovo*. En aquesta carta anomenada "En defensa de Rossellini", el teòric cinematogràfic defensa el director italià contra la seva suposada renúncia al neorealisme. Els arguments exposats per Bazin afaïçonen un clar exemple d'allò que ell entén com a estil realista, per la manera en què és expressat a les obres de Rossellini. «El neorealisme és, en la majoria dels casos, una simple etiqueta. Per a mi és, abans de res, una posició moral des de la qual es pot contemplar el món. A continuació, es converteix en una posició estètica, però el

punt de partida és moral» (Rossellini, 1954). Postulava, així, que els canvis que es poguessin percebre dins la seva filmografia podien entendre's com maneres diferents d'executar aquest compromís amb la realitat que el cine havia de proclamar, mostrant sempre les coses tal com són.

Per a Bazin (1958), la gran virtut d'aquell cine italià era que recordava el fet que no hi ha “realisme” en art que no sigui “estètic”, i, en conseqüència, el realisme de Rossellini no suposa un retrocés quant a la creació de les formes, sinó al contrari, puix que influencia en el progrés del llenguatge cinematogràfic i es converteix en una “extensió de la seva estilística” (capítol XXVI). A més, el considerava humanisme pel seu compromís amb el poble italià després del derrocament del feixisme de Mussolini. Per a Rossellini, l'elecció estilística suposarà una missió tant estètica com ètica, ja que prioritza el cine com a eina de difusió de les veritats del món.

Aquesta reflexió podria fer-nos comparar Bertolucci amb Rossellini, pel fet que ambdós pretenien, als seus films, mostrar la realitat i fer reflexions morals de la societat de manera curiosa amb l'estètica. De totes maneres, no ens podem oblidar de l'impacte del formalisme de Kubrick al cine de Bertolucci; l'autor italià va agafar totes les referències i variacions realistes esmentades i les va hibridar amb un estil més propi de Hollywood, on el missatge apel·la, majoritàriament, al contingut artístic i a la forma de la imatge.

Bertolucci als seus inicis va prometre fer un cine que es mirés a si mateix, un cine que parlés sobre cine. Va ser fidel a aquesta promesa tota la seva trajectòria professional, en la qual ell entenia el cine com una expressió artística dels seus pensaments més profunds, un retrat cuidat i estètic de la seva visió de la societat i el món tal com ell el coneixia. Com ha estat esmentat a l'inici d'aquest apartat, *The Dreamers* és un clar exemple de la barreja de corrents i de l'estil propi que caracteritzava la filmografia de Bertolucci.

Reflexió filosòfica

Mite de la caverna de Plató i la intoxicació del cine

Aquesta teoria platònica és una metàfora sobre la vida, i l'indici més primitiu del cine. Plató, a la seva obra *La República*, ho descriu com un grup d'homes que viuen atrapats dins una caverna molt profunda. A les parets d'aquesta es projecten les ombres d'aquells que es mouen al voltant d'una foguera i, a dalt, hi ha una petita claraboia que permet el pas de la llum solar. Els individus que es troben dins la caverna només coneixen les ombres, i no qui les projecten; es tracta d'una il·lusió, una falsa percepció de la realitat. Si l'humà no coneix l'essència vertadera de les coses en aquest món, és perquè elles no són, sinó que esdevenen.

El cine és una metàfora d'aquest esdevenir; només projecta imatges d'una realitat externa, aliena a la nostra. Alhora, són una manera de representar la realitat. El valor de la metàfora radica en el fet que, en contenir el concepte de representació, ja esmenta a la condició fonamental del cine: ser un Art.

Els nostres protagonistes, com ja sabem, són grans amants del cine i la seva vida gira, pràcticament, entorn aquest. Fins i tot, l'arriben a anomenar la seva "educació real". Totalment aliens a tot allò que succeeix als carrers de la seva ciutat, es passen el dia al seu esplèndid pis recreant escenes de pel·lícules clàssiques. El món real no els sembla prou interessant o atractiu, per això decideixen desentendre's d'ell i crear el seu propi univers hermètic, la seva cova. Seguint aquesta premissa, les seves 'ombres' són els films que veneren i consideren la seva veritat i realitat absolutes; la seva màxima font de coneixement.

El sèptim art és una representació modificada de la realitat, per aquest motiu, és impossible conèixer el món a través d'aquest. Aquest fanatisme difumina les fronteres entre la realitat i la ficció, la vida i l'art. A través dels jocs, utilitzen les pel·lícules per demostrar els seus coneixements i el seu valor, com si fossin una mena de petita societat secreta que ha cultivat un llenguatge propi. No es tracta d'una simple afició o passatemps, és tota una filosofia de vida que els representa dins i contra el món. És la seva manera d'entendre's, relacionar-se i unir-se, i això els converteix en la viva encarnació de les seves passions.

El pis, que representa la caverna, és tot un món de sentits, colors vibrants i llum regit per les seves pròpies normes. El portal a la realitat es troba a les finestres (la claraboia de la caverna), des d'on poden veure l'aldarull els carrers i tot l'escenari efervescent de les protestes. Un exterior més fosc i atzarós que no té res a veure amb la seva existència idíl·lica. Per molt que l'interior sembli el lloc segur, no hi ha res més perillós que tancar-se en un mateix i viure en la ignorància i la negació.

Aquest paral·lisme amb la filosofia platònica és la via que va escollir Bertolucci per denunciar la intoxicació del cine, i mostrar com els excessos mai porten a un bon lloc. És un dels múltiples casos en què, el cine i la filosofia, s'agafen de la mà per fer reflexionar l'espectador.

Rol de l'espectador.

A la pura subjectivitat de l'espectador, sempre influeix la intenció del director. Cada individu, amb les seves vivències i experiències pròpies, té la seva manera d'entendre, interpretar i reflexionar sobre els missatges que l'autor del film pretén transmetre. Tradicionalment, la funció de l'audiència s'ha limitat a rebre el producte, consumir-lo i valorar-lo, com si l'art en sí pogués ser mesurat i etiquetat. Amb la varietat dimensional del cine, sempre es pot anar més enllà.

A l'inici d'aquest escrit, s'ha esmentat el judici filosòfic del sèptim art: la filosofia sobre cine i la filosofia a través del cine. A *The Dreamers*, es donen ambdós casos: dins el film, es reflexiona filosòficament sobre el cine mentre, al mateix temps, el film en si és tota una reflexió filosòfica. Hi ha dues dimensions de pensament paral·leles funcionant alhora en diferents mons (el de la pel·lícula i el de l'espectador, la ficció i la realitat). Aquest espectador adopta un paper de figura pensant de manera gairebé inevitable que, a partir del seu criteri, esdevindrà en unes conclusions o altres.

Bertolucci va crear una pel·lícula que critica l'excés de consum de cine i aborda les seves conseqüències negatives. Aquest fet resulta d'allò més irònic, tenint en compte que ell viu de l'audiència i, aquell mateix excés de consum, l'afavoreix més que repercutir-li.

A la pel·lícula hi ha un objecte amb més protagonisme que la resta; els miralls. Els miralls no passen desapercebuts, es veuen en tot moment en qualsevol part del pis, però, només, quan algun dels personatges (o tots tres) apareix reflectit en ells. Aquesta simbologia de mirar-se a un mateix al mirall podria ser la manera que té Bertolucci d'apropar el personatge a l'espectador, com si aquest últim s'estigués veient a si mateix al reflex sent un dels joves de la pel·lícula. No només critica l'absurd de la seva realitat fantasiosa, també pretén que realitzem un exercici d'empatia amb ells, mostrant-nos la seva humanitat la qual ens farà entendre que podríem ser nosaltres en més o menys mesura. Hem d'aprendre a ser autocrítics; no hi ha bons ni dolents, ni inferiors ni superiors, tan sols diferents espectres de la ment humana.

Conclusions

Un cop repassat el marc teòric i finalitzat l'anàlisi de la pel·lícula, s'ha extret una sèrie de conclusions a partir dels coneixements adquirits, els quals estan sustentats en la hipòtesi i els objectius plantejats a l'inici d'aquest treball.

Després d'estudiar els codis visual, sonor i sintàctic del film, s'ha pogut apreciar la importància del llenguatge cinematogràfic en totes les seves variants. La semiòtica que aporten al film és crucial per percebre el missatge de la pel·lícula tal com el director pretenia transmetre'l. Desglossant cada codi en diferents vessants, l'anàlisi s'ha pogut enllestir de manera molt més profunda i acurada; cada aspecte està cuidat fins al més mínim detall, tot i que en un sol visionat no es pugui apreciar. Cada cop que es veu un mateix film, sempre es troba alguna cosa en la seva composició que suma al seu significat i aporta una nova perspectiva d'enteniment i reflexió. La manera en què s'aplica la il·luminació segons l'ambient o el personatge, l'ús reiterat de certs colors al vestuari i l'escenografia, l'escena en què sona una determinada cançó, etc. No hi ha res fet involuntàriament, tot el que es veu i escolta a un film està ple de motius i intencions que l'espectador, a través de la seva observació subjectiva, serà capaç o no de desxifrar.

L'estètica no només compren les condicions tècniques, formals i estructurals del cine (el "com"), també estudia les històriques i els elements substantius que conformen una obra (el "perquè"). A través de l'execució d'aquest treball, s'ha pogut apreciar i analitzar la

importància que té la figura del director; no simplement com a creador del film, sinó com a ment pensant que es basa en la seva experiència personal.

Després d'haver estudiat la trajectòria vital i professional de Bernardo Bertolucci, ha resultat molt més fàcil entendre el missatge de cada obra seva. Ell és el context més important. La seva filmografia presenta una coherència i un sentit que només es poden comprendre coneixent la seva biografia, el context històric en què ha viscut, els seus ideals polítics i, en termes generals, la seva personalitat i relacions. La trajectòria filmica de l'autor italià és un clar diàleg amb el seu propi geni artístic, amb les seves obsessions i pensaments més profunds. Les seves pel·lícules porten el seu nom escrit en majúscules, i de manera totalment intencionada.

Bertolucci presentava un gran interès per retratar i criticar la societat en què vivia, sempre a la seva manera. En el cas de *The Dreamers* queda clara la seva postura envers la Revolució del 68, un esdeveniment que, a parer seu, va deixar molt a desitjar. Ho demostra deixant les protestes en un segon pla, protagonitzant, així, la joventut rebel i l'auge de la llibertat sexual que van tenir lloc en aquella època. A més, aprofita per exposar la seva posició política deixant clar que, la burgesia, no és capaç de dur a terme una revolució. El llargmetratge és, per tant, una crítica social amb una estètica minuciosament cuidada.

Els seus personatges representen diferents espectres de la societat i la ment humana, aportant-los una dimensió psicològica, social i física a cadascun d'ells. Són complexos i canviants, fet que provoca que l'espectador pugui empatitzar amb ells d'alguna manera. Bertolucci sap que un missatge cala més fons quan a un li toca de prop o se sent identificat, li agradi o no. Per aquest motiu, el director tendeix a mostrar la cara més amagada de la ment humana, les nostres perversions i pensaments més foscos, perquè nosaltres duquem a terme un exercici d'autoreflexió i autocrítica. L'art cinematogràfic, en la magnitud de les seves capacitats, també s'abasteix del psicoanàlisi per recrear la complexitat de les persones en els seus personatges.

Reprenent el prisma de l'estètica, tal com ha estat esmentat a la introducció, s'identifica com la reflexió filosòfica sobre el cine. La present anàlisi ha permès entendre com, a través de la

seva qualitat artística i creativitat audiovisual, una obra és capaç de generar emocions i induir reflexions a l'audiència. En el cas personal, aquest fet ha quedat demostrat amb la teoria desenvolupada sobre el paral·lelisme de *The Dreamers* amb el Mite de la Caverna de Plató. D'aquesta manera, s'ha comprovat el caràcter filosòfic del cine i la seva capacitat d'esdevenir un model de pensament i percepció dins la nostra societat. És una via de comunicació simbòlica i interpretativa, per aquest motiu, el rol de l'espectador és crucial. Aquest, segons la seva experiència i situació subjectives, desenvolupa una sèrie de raonaments que poden convertir-se en potents missatges; el potencial transmissor del sèptim art no té límits i les seves possibilitats semblen infinites. Els cineastes no deixen de ser comunicadors de masses, i no poden desaprofitar aquest altaveu que se'ls ha brindat per evocar missatges, siguin quins siguin els seus objectius.

Finalment, i amb tot l'esmentat anteriorment, es pot confirmar la hipòtesi plantejada: el cine esdevé un reflex de la mentalitat, identitat i aspiracions col·lectives que, junt amb la seva voluntat estètica, fan de l'audiovisual un element molt important dins el món contemporani.

Bibliografia i referències

Abuín, A. (2022, 12 juliol). *Añorando estrenos: «El último tango en París» de Bernardo Bertolucci*. Espinof.
<https://www.espinof.com/criticas/anorando-estrenos-el-ultimo-tango-en-paris-de-bernardo-bertolucci>

Jeffries, S. (2018, 15 desembre). *Bernardo Bertolucci: “Las películas son un modo de matar al padre”*. Sin Permiso.
<https://www.sinpermiso.info/textos/bernardo-bertolucci-las-peliculas-son-un-modo-de-matar-al-padre>

A, J. C. G. (2019, 4 gener). *Bertolucci, el poeta que quiso filmar*. Tiempo de Cine.
<https://www.tiempodecine.co/web/bertolucci-el-poeta-que-quiso-filmar/>

A, J. C. G. (2020, 29 març). *Para atrapar al ladrón: Belleza robada, de Bernardo Bertolucci*. Tiempo de Cine.
<https://www.tiempodecine.co/web/para-atrapar-al-ladron-belleza-robada-de-bernardo-bertolucci/>

Almoguera, F. M. i López, L. E. (2018, 24 maig). *La estética cinematográfica: luz y color*. Centro de Comunicación y Pedagogía.
<http://www.centrocp.com/la-estetica-cinematografica-luz-color/>

Aprendercine.com. (2021). *Iluminación para cine: conceptos básicos*. Aprendercine.com.
<https://aprendercine.com/iluminacion-para-cine-conceptos-basicos/>

Arnheim, R. (1933). *El cine como arte*. En E.L. Revol. 1ª ed. Paidós Ibérica, 1986.

Bazin, A. (1958). *¿Qué es el cine?*. En J.L.L. Muñoz. 2ª ed. Ediciones Rialp, 1990.

Benjamin, W. (1935) *La obra de arte en la era de su reproducibilidad técnica*. En J. Maiso i J.A. Zamora. Alianza Editorial, 2021.

Biblioteca Miguel Catalan. (2016, 16 abril). *El cielo protector de Paul Bowles*.
<https://bibliotecamiguelcatalan.wordpress.com/club-de-lectura-leer-juntos/leer-juntos-hoy-2015-2016/el-cielo-protector-de-paul-bowles/>

Big Brother & the Holding Company, Joplin, J. (1968) *The Combination of the Two*. *Cheap thrills*. Sony Music Entertainment. Spotify.
<https://open.spotify.com/track/5wOVDLPxZVfNek3GRa3Ueu>

Boquerini. (2022, 18 juliol). «*La commare secca*», el debut de Bertolucci gracias a Pasolini. El Correo.
<https://www.elcorreo.com/pantallas/cine/pasolini-propicio-debut-20181214132311-ntrc.html>

Boquerini. (2022, 18 juliol). «*La commare secca*», el debut de Bertolucci gracias a Pasolini. El Correo.
<https://www.elcorreo.com/pantallas/cine/pasolini-propicio-debut-20181214132311-ntrc.html?ref=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F>

Cabrera, D. (2012). *El último tango en París: una gran historia de desencuentros*. Revista Latente. PP. 21-230.
https://riull.ull.es/xmlui/bitstream/handle/915/13279/LT_08_%282010%29_14.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Figura 5. Castel, L. (2019, 25 maig). *La Venus de Milo en The Dreamers*. Tú y yo ya nos hemos visto antes. <https://tuyyoyanoshemovistoantes.wordpress.com/2019/02/19/venusdemilo/>

Castro, S. J. (2022, 3 gener). *El cine como filosofía, por Sixto José Castro*. Red de investigaciones filosóficas José Sanmartín Espluges.
<https://proyectoscio.ucv.es/articulos-filosoficos/el-cine-como-filosofia-por-sixto-jose-castro/>

Caviaro, J. L. (2018, 26 novembre). *Críticas a la carta | «Soñadores», de Bernardo Bertolucci*. Espinof.
<https://www.espinof.com/criticas/criticas-a-la-carta-sonadores-de-bernardo-bertolucci>

Celi, V. C. (2018, 1 desembre). *Antes de la revolución (Bernardo Bertolucci)*. Cine maldito.
<https://www.cinemaldito.com/antes-de-la-revolucion-bernardo-bertolucci/>

Cobla de Barcelone (1963). El Paso del Ebro. Chants De La Guerre d'Espagne. *Le Chant du Monde*. Spotify. <https://open.spotify.com/track/3erRcUHGfLnKzd1D25cFn9>

Coll, M. (2021, 19 octubre). *Una invitació a pensar el cinema. El neorealisme segons Maria Zambrano*. Aurora n.º 23, 2022, págs. 18-32. Universitat de Barcelona. file:///C:/Users/34663/Downloads/38901-Text%20de%20l'article-99820-1-10-20220223.pdf

Col·laboradors de Wikipedia. (2022). *Festival Internacional de Cine de Cannes de 1968*. Wikipedia, la enciclopedia libre. https://es.wikipedia.org/wiki/Festival_Internacional_de_Cine_de_Cannes_de_1968

Col·laboradors de Wikipedia. (2023). *Complejo de Edipo*. Wikipedia, la enciclopedia libre. https://es.wikipedia.org/wiki/Complejo_de_Edipo

Col·laboradors de Wikipedia. (2023). *Nouvelle vague*. Wikipedia, la enciclopedia libre. https://es.wikipedia.org/wiki/Nouvelle_vague

Contributors to Wikimedia projects. (2022). *Estètica*. Viquipèdia, l'enciclopèdia lliure. <https://ca.wikipedia.org/wiki/Est%C3%A8tica>

Contributors to Wikimedia projects. (2022, 7 desembre). *Cahiers du cinéma*. Viquipèdia, l'enciclopèdia lliure. https://ca.wikipedia.org/wiki/Cahiers_du_cin%C3%A9ma

Figura 1: Cruz, J. (2018, 30 novembre). *La portada de Cahiers Du Cinéma y la Nueva Ola francesa*. Juantxocruz.com <http://juantxocruz.com/magazines-cahiers-du-cinema-y-la-nueva-ola-francesa/>

De La Oliva Estrella Moreno Y Otros, V. M. M. E. R. C. (2023, 18 març). *Biografía de Bernardo Bertolucci (Su vida, historia, bio resumida)*. Busca Biografías. <https://www.buscabiografias.com/biografia/verDetalle/546/Bernardo%20Bertolucci>

De Lucas, J. F. (2017, 24 gener). *Música diegética y extradiegética en el cine* | Blog de CPA Online. Blog de CPA Online. <https://www.cpaonline.es/blog/cine-y-tv/musica-diegetica-y-extradiegetica-en-el-cine/>

Díaz, C. (2019, 3 març). *Bernardo Bertolucci*. Historia y biografía de. <https://historia-biografia.com/bernardo-bertolucci/>

Duhamel, A. (1965). Ferdinand. *Pierrot le fou*. <https://open.spotify.com/track/0kQvuQsqGDmNDCN6HXU5RW>

Dusster, D. (2020, 29 desembre). *El Mayo del 68 en diez claves*. La Vanguardia. <https://www.lavanguardia.com/internacional/20180506/443237104279/mayo-68-francia-revolucion.html>

Enfilme.com. (2018, 23 març). Video. Realismo vs. Formalismo - ENFILME.COM. <https://enfilme.com/notas-del-dia/video-realismo-vs-formalismo>

Fernández, M. (s.d.). *Pensar el cine. Un repaso histórico a las teorías cinematográficas. Lecciones de Portal*. Portal de la Comunicación, Institut de la Comunicació UAB. <https://jornalismocontemporaneo.files.wordpress.com/2011/02/2008-teorias-do-cinema.pdf>

Fernández, Tomás y Tamaro, Elena. (2004) «*Biografía de Bernardo Bertolucci*» *Biografías y Vidas*. La enciclopedia biográfica en línea. <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/b/bertolucci.htm>

Film references from «The Dreamers» - Lista de películas. (s. d.). MUBI. <https://mubi.com/es/lists/film-references-from-the-dreamers>

Fox, R. & His Orchestra. (1964) Let's Face The Music And Dance. *Rhythm Lullaby*. Capitol Records. Spotify. <https://open.spotify.com/track/5wmSMLbLwTCHCMKqx7w9MH>

Figures 6 i 19. G, Y. (2014, 21 abril). *The Dreamers (2003)*. Movie Tourist. <http://movie-tourist.blogspot.com/2014/04/the-dreamers-2003.html>

Gialma, M. (2020, 22 abril). 'Novecento', la lucha de clases según Bertolucci | Casa Mediterráneo. <https://www.casa-mediterraneo.es/novecento-la-lucha-de-clases-segun-bertolucci/>

Figura 2. Gianni, F. i Baratta, I. (2015, 6 juliol). *Artistic references in Bernardo Bertolucci's The Dreamers*. Finestresull'Arte.

<https://www.finestresullarte.info/en/works-and-artists/artistic-references-in-bernardo-bertolucci-s-the-dreamers>

Guerra, T. (2020). *Neorrealismo italiano: características, historia y películas*. Historia del Cine.es. <https://historiadelcine.es/por-etapas/neorrealismo-italiano-caracteristicas/>

Gilles Deleuze, (1984) *La imagen-movimiento*. Estudios sobre cine 1, 3ª ed. Paidós.

Hardy, F. (1962). Tous les garçons et les filles. *Françoise Hardy (Tous les garçons et les filles)*. Disques Vogue SA. Spotify. <https://open.spotify.com/track/7fHEGucE3per9nZiecQMpf?si=5bc8743fe5de4ce8>

Hendrix, J. (1967) Hey Joe. *Are you Experienced*. CBS Studios. Spotify. <https://open.spotify.com/track/0NWPxcsf5vdjdiFUI8NgkP>

Hendrix, J. (1967) Third Stone From The Sun. *Are you Experienced*. CBS Studios. Spotify. <https://open.spotify.com/track/34jAhU99TNRvYwwOEoINl3>

Imaginario, A. (2020). *Venus de Milo: características y análisis de la escultura*. Cultura Genial. <https://www.culturagenial.com/es/escultura-venus-de-milo/>

Jaramillo, A. S. (2018, 7 maig). *Historia - ¿Qué pasó en Mayo del 68?* France 24. <https://www.france24.com/es/20180507-historia-mayo-68-francia-estudiantes>

Jiménez, D. (2020). *¿Qué es la Nouvelle Vague? Características, estilo y directores*. Historia del Cine.es. <https://historiadelcine.es/por-etapas/nouvelle-vague-caracteristicas-estilo-directores/>

LaGuerre, A. (2023). *Stanley Kubrick: Biografía, Características y Estilo de su Cine*. Historia del Cine.es. <https://historiadelcine.es/directores-cine/stanley-kubrick/>

Laviña, M. (2022, 27 octubre). *El cielo protector (1990), Bernardo Bertolucci*. La última película. <https://laultimapelicula.com/el-cielo-protector-1990-bernardo-bertolucci/>

Linde, P. (2021, 19 juliol). *'The Dreamers': On Youth, Film, and Illusion*. Film Cred. <https://film-cred.com/the-dreamers-on-youth-film-and-illusion-bernardo-bertolucci/>

Lo real y lo imaginario. (s. d.). Cineclubtea.com
<https://www.cineclubtea.com.ar/Public14.htm>

Los acontecimientos de mayo del 68 - Google Arts & Culture. (s. d.). Google Arts & Culture.
<https://artsandculture.google.com/story/GwXRACIyLBUA8A?hl=es>

Loser, J. (2018, 27 noviembre). «*El último emperador*»: la impresionante épica histórica con la que Bertolucci conquistó Hollywood. Espinof.
<https://www.espinof.com/criticas/ultimo-emperador-impresionante-epica-historica-que-bertolucci-conquistó-hollywood>

Figura 18. @LostInFilm (2019, 18 abril). 'The Dreamers' (2003, Bernardo Bertolucci). Twitter.
<https://twitter.com/LostInFilm/status/1118805083758694400/photo/2>

Figura 8. Maldonado, L. G. (2018, 27 noviembre). *La falsa revolución de Bertolucci: 'Soñadores', un detector de pijos de izquierda.* El Español.
https://www.elespanol.com/series/cine/20181127/falsa-revolucion-bertolucci-sonadores-detect-or-pijos-izquierda/356464828_0.html

Figures 3 i 4: Martínez, A. (2022, 4 gener). *El Mayo del 68 y el cine.* cadena SER.
https://cadenaser.com/programa/2018/05/05/sucedio_una_noche/1525517128_337924.html

Mito de la caverna de Platón (resumen e interpretación). (s. d.). Concepto.
<https://concepto.de/mito-de-la-caverna-de-platon/>

Montero, P. L. (2021). *Antes de la revolución.* Cine Divergente.
<https://cinedivergente.com/antes-de-la-revolucion/>

Pasolini, P.P. (2018). *Todos estamos en peligro.* Entrevistas e intervenciones. Madrid: Trotta. P. 191.

Peña, A. R. J. (2018, 2 diciembre). «*Novecento*»: el ambicioso lienzo inacabado de Bernardo Bertolucci se convierte en una experiencia única. Espinof.
<https://www.espinof.com/criticas/novecento-ambicioso-lienzo-inacabado-bernardo-bertolucci-proporciona-experiencia-unica>

Piaf, E. (1956). Non, je ne regrette rien. *Eternelle*. Capitol Music.
<https://open.spotify.com/track/3dkIE8P7hvl3tHI9KSb6dA>

Prieto, P. V. (2020, 7 juliol). *El conformista: la sombra del fascismo y el salto a la madurez de Bernardo Bertolucci*. LA NACION.
<https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/cine/el-conformista-sombra-del-fascismo-salto-madurez-nid2389644/>

Pulecio, E. (s.d.). *El cine: análisis y estética*. Ministerio de cultura, República de Colombia.
<https://www.mincultura.gov.co/areas/cinematografia/publicaciones/Documents/El%20Cine%20C%20An%C3%A1lisis%20y%20Est%C3%A9tica.pdf>

Quaranta, M. (2012, 29 agost). *La luna*. Cine Divergente. <https://cinedivergente.com/la-luna/>

Ramos, R. S. (2023, 6 abril). *Lo que la película «El conformista» esconde*. Código Cine.
<https://codigocine.com/pelicula-el-conformista-bertolucci/>

Rojas, E. (2018, 2 setembre). *André Bazin. Sobre el realismo cinematográfico y la escuela italiana de la liberación*. El Espectador Imaginario.
<https://elespectadorimaginario.com/andre-bazin-sobre-el-realismo-cinematografico-y-la-escuela-italiana-de-la-liberacion/>

Sartora, J. *Los soñadores*. (s. d.). cineismo.com
<https://www.cineismo.com/criticas/sonadores-los.htm>

Figures 7, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 19, 20 i imatge de la portada. Sección visual de Soñadores.(s.d.).FilmAffinity.
<https://www.filmaffinity.com/es/movieimage.php?imageId=870800505>

Solal, M. (1960) New York Herald Tribune. *A Bout de Souffle*. Spotify.
<https://open.spotify.com/track/14hMwggfFqvS5CNhLecHRe>

Solórzano, F. (1999, 30 abril). *Stanley Kubrick (1928-1999)*. Letras Libres.
<https://letraslibres.com/cine-tv/stanley-kubrick-1928-1999/>

Svetko, F. *Pasolini, el neorrealismo y la ambigüedad de lo real*. (2022). laFuga. <https://lafuga.cl/pasolini-el-neorrealismo-y-la-ambigüedad-de-lo-real/1086>

Sánchez, L. (2019, 10 gener). *Bertolucci: sexo, libertad y muerte*. - Revista Mundo Diners. Revista Mundo Diners. <https://revistamundodiners.com/bertolucci-sexo-libertad-y-muerte/>

Tai. (2022). *Montaje cinematográfico: qué es y tipos*. TAI ARTS. <https://taiarts.com/blog/montaje-cinematografico/>

Teoría de Cine – Preámbulo Cinematográfico. (2015, 27 febrer). Preámbulo Cinematográfico. <https://preambulocinematografico.wordpress.com/category/teoria-de-cine/>

Teoría del cine formalista (s.d.) AcademiaLab. <https://academia-lab.com/enciclopedia/teoria-del-cine-formalista/>

The Doors (1970). Maggie M’Gill. *Morrison Hotel*. Elektra Entertainment. Spotify. <https://open.spotify.com/track/6PtRNOkuXALHwogMnc9NCx>

The Doors (1970). The Spy. *Morrison Hotel*. Elektra Entertainment. <https://open.spotify.com/track/3yDEadQDdmdxYBOeMX6bDW>

The Platters (1958). You’ll Never, Never Know. *The Platters Around The World*. UMG Recordings Inc. <https://open.spotify.com/track/2CfiZRucDxVD8mVWCiwd3O>

Trenet, C. (1946). La mer. <https://open.spotify.com/track/7sZSe99XSTu5KpYJETHvWr>

Uzal, M. (2023, 22 maig). Accueil - Cahiers du Cinéma. Cahiers du Cinéma. <https://www.cahiersducinema.com/>

Zavala, L. (2016) *De qué hablamos al decir “estética del cine”*. Universidad Autónoma Metropolitana, Ciudad de México. Desde el Sur | Volum 8, número 1, Lima; pp. 85–100. file:///C:/Users/34663/Downloads/207-Texto%20del%20art%C3%ADculo-787-1-10-20160524%20(1).pdf

Filmografia

Bertolucci, B. (1962). *La commare secca*. Cineriz

Bertolucci, B. (1964). *Prima della rivoluzione*. Iride Cinematografica.

Bertolucci, B. (1970). *Il conformista*. Mars Films Produzione, Marianne Productions, Maran Film.

Bertolucci, B. (1972). *Ultimo tango a Parigi*. Produzioni Europee Associati (PEA), Les Productions Artistes Associes.

Bertolucci, B. (1976). *Novecento*. Produzioni Europee Associati (PEA), Les Productions Artistes Associes, Artemis Film.

Bertolucci, B. (1979). *La luna*. Fiction Cinematografica S.p.a, 20th Century Fox.

Bertolucci, B. (1987). *The Last Emperor*. Columbia Pictures, Hemdale, TAO Film, Recorded Picture Company (RPC), Yanco Films Limited, Screenframe, AAA Soprofilms, China Film Group.

Bertolucci, B. (1990). *The Sheltering Sky*. Warner Bros., Sahara Company, TAO Film, Recorded Picture Company (RPC), Aldrich Group.

Bertolucci, B. (1996). *Stealing Beauty*. Fox Searchlight, Recorded Picture Company (RPC), UGC Images, France 2 Cinema.

Bertolucci, B. (2003). *The Dreamers*. Recorded Picture Company (RPC), Peninsula Films, Fiction Films, HanWay Films, Medusa Produzione, Telepiù, Fox Searchlight.

Bresson, R. (1945). *Les Dames du Boisde Boulogne*. Les Films Raoul Ploquin

Bresson, R. (1967). *Mouchette*. Argos Films.

Browning, T. (1932). *Freaks*. Metro-Goldwyn-Mayer.

Buñuel, L. (1930). *L'Age d'Or*. Corinth Films.

Godard, J.L. (1960). *À bout de souffle*. Les Films Impéria.

Godard, J.L. (1964). *Bande à part*. Anouchka Films, Orsay Films.

Hawks, H. (1932). *Scarface*. The Caddo Company.

Mamouliau, R. (1933). *Queen Christina*. Metro-Goldwyn-Mayer.

Sandrich, M. (1935). *Top Hat*. RKO Radio Pictures.

Von Sternberg, J. (1932). *Blonde Venus*. Paramount Pictures.