MARE I FILL (POZIȚIA COPILULUI, 2013) EN EL MARC DE LA NOVA ONADA ROMANESA

Vicente Pascual
Universitat d'Alacant
vicente.pascual@ua.es

RESUM

El Nou Cinema Romanès ja havia adquirit carta de naturalesa internacional per mitjà de Cristian Mungiu amb una pel·lícula sobre el pes de l'amistat i el tema de l'avortament com a teló de fons en els últims anys del règim comunista. Amb ella va obtenir la Palma d'Or de Cannes l'any 2007 i va demostrar que la qualitat del cinema que començava a fer-se a Romania en les albors del segle XXI, no era un producte aïllat fruit de la casualitat. Călin Peter Netzer recull en aquesta obra totes les constants del Nou Cinema Romanès, abraçant el corrent realista més pur des dels inicis del moviment.

Paraules clau: Nou Cinema Romanès, règim comunista, transició, *Mare i fill,* societat romanesa actual.

Encara que l'espontaneïtat de *Mercaderies i diners* (*Marfa şi banii*, 2001) de Cristi Puiu constitueix sens dubte el memoràndum de la Nova Onada, no està tan clar si aquest moviment ja s'ha donat per conclòs. No obstant això, existeix més d'un argument per a considerar *Mare i fill* de Călin Peter Netzer (*Poziţia copilului*, 2013), la rematada del mateix amb l'Ós d'Or de Berlín obtingut el 2013. Solament el mercat anglosaxó –que la denomina *Child's pose*– fa justícia al títol original en la traducció. *Poziţia copilului*, literalment en romanès significa *la posició del nen*, conferint aquesta expressió una extraordinària riquesa a un guió dirigit de forma magistral. Călin Peter Netzer recull en aquesta obra totes les constants del Nou Cinema Romanès, abraçant el corrent realista més pur des dels inicis del moviment.

Solem parlar d'un parell de pel·lícules que van iniciar un moviment, estil o corrent tal com va ocórrer amb la Nouvelle Vague francesa amb exemples com *Els quatre-cents cops* de François Truffaut (*Les quatre cents coups*, 1959) i *Al final de l'escapada* de Jean-Luc Godard (À bout de souffle, 1959). Però mai és tan evident el títol que tanca la saga, almenys fins que no transcorre un temps considerable. Sembla que la seva conclusió reclama un final obert. La hipòtesi de la qual partim en aquest article, és la d'aventurar-nos a situar *Mare i fill* de Călin

Peter Netzer (*Poziţia copilului*, 2013) com la cúspide que posa fi al mateix, com *aquesta gran pel·lícula* que tanca el moviment. Arguments no ens falten per a entendre-ho així, ja que, fins avui, ha estat la pel·lícula romanesa de major recaptació, major nombre d'espectadors i la més premiada de tota la història del cinema romanès; també és l'última d'aquest país que obté un premi com a Millor Pel·lícula en un festival de Categoria A, en aquest cas, l'Ós d'Or de la Berlinale el 2013. Va ser guanyadora així mateix de 8 premis GOPO –els equivalents de l'Acadèmia del Cinema Romanès als Goya espanyols o els César francesos– dins de les 10 nominacions que va aconseguir en l'edició de 2014.

El Nou Cinema Romanès ja havia adquirit carta de naturalesa internacional per mitjà de Cristian Mungiu amb una pel·lícula sobre el pes de l'amistat entre dues amigues i el tema de l'avortament com a teló de fons en els últims anys del règim comunista: *4 mesos, 3 setmanes, 2 dies* (*4 luni, 3 săptămâni şi 2 zile*, 2007). Amb ella va obtenir la Palma d'Or de Cannes l'any 2007 i va demostrar que la qualitat del cinema que començava a fer-se a Romania en les albors del segle XXI, no era un producte aïllat fruit de la casualitat. Fet que es va poder comprovar tres anys més tard, quan Florin Şerban aconseguia alçar-se amb l'Ós de Plata de Berlín (Premi Especial del Jurat), per la seva crònica carceària *Si vull xiular, xiulo* (*Eu când vreau să fluier, fluier*, 2010). De seguit, la ratificació va parar a Mungiu de nou, quan torna a emportar-se, no un, sinó dos premis a Cannes amb *Més enllà dels turons* (*După dealuri*, 2012) guardonada amb la Palma de Plata al Millor Guió i amb l'ex aequo, Palma a la Millor Interpretació Femenina per a les actrius Cosmina Stratan i Cristina Flutur. La recent obtenció del Premi a la Millor Direcció, de nou a Cannes, amb el seu últim treball *Graduació* (*Bacalaureat*, 2016), fa que estiguem en presència del que pugui convertir-se d'aquí a uns anys en el millor director romanès de tots els temps. Principio del formulario

La pel·lícula de Netzer també suposa la consagració de Luminiţa Gheorghiu com a gran actriu internacional, en una interpretació magistral –potser la millor de tota la seva carrera– que li va valer la nominació als Premis del Cinema Europeu el 2013. Una actriu teatral de renom, que acaba convertint-se en fetitxe de les pel·lícules la Nova Onada. Per això, no es estrany que aquest corrent s'iniciï obrint en la pel·lícula *Marfa şi banii*, amb un plànol de l'actriu venent begudes per la finestra del seu apartament, per a tancar-se anys després amb la mateixa actriu en *Mare i fill* mentre plora després de la tibant visita als familiars del nen atropellat pel seu fill. La pròpia actriu, de comerciant domèstica a arquitecte de l'alta societat, inicia i conclou aquest moviment cinematogràfic en un trajecte de 12 anys.

Mare i fill ens explica la història d'un *nen* de trenta-quatre anys, que malgrat la seva maduresa física, ha estat incapaç per si mateix d'assumir les responsabilitats de la seva edat; que probablement per l'afany sobreprotector de la seva mare ni ho hagi intentat, però que al final de la pel·lícula, es veu lliure per a tancar un cicle i prendre altres rumbs en la seva vida. Sembla que la cruesa de tot el moviment Nova Onada conclogués amb la seqüència final, a fi de segellar la pau en nom d'una generació en aquesta encaixada indecisa amb el pare del nen atropellat i, que el cinema romanès busqués altres camins que explorar a partir d'aquest moment.

PRINCIPIO DEL FORMULARIO

Posteriorment, el fenomen *Aferim!* (Radu Jude, 2015) ha estès l'èxit del cinema romanès més enllà de la pel·lícula de Netzer, però més que continuadora de la Nova Onada, es revela com a epíleg, o tal vegada com el seu testament, alguna cosa ja aliena a un corrent que s'inicià

Poziţia copilului (Madre e hijo, Călin Peter Netzer, 2013).

quinze anys abans i els màxims exponents dels quals –excepte el cas de Puiu, que per alguna raó és el *Creador*– miren ja cap a un altre horitzó. La inquietud dels cineastes es manifesta en altres temes, de vegades en uns altres temps de la història de Romania i tècnicament doten els seus films d'una factura formal diferent.

DE CRISTI PUIU A *MARE I FILL*

Marfa şi banii inicia una nova etapa al cinema romanès. L'escriptor cinematogràfic Cătălin Olaru, manifesta que tot i que qualsevol Bíblia de la Nova Onada començaria amb «al principi va ser Puiu, tot es va crear a través seu; i sense ell, res hauria estat creat», la construcció d'aquest moviment es recolza també de forma inicial en les figures de Cristian Mungiu i Corneliu Porumboiu, als quals seguirien, per ordre cronològic a l'hora de veure la llum, els directors Radu Muntean, Radu Jude, Adrian Sitaru i Marian Crişan. Però a mesura que passen els primers anys, la Nova Onada inicial es dividirà en dos: un corrent pur i directe, continuador dels films de Puiu, Porumboiu i Mungiu, i un altre, anomenat Segona Ona (*Al doilea val*), amb títols que difereixen significativament de l'inici del moviment, tant en el format, com en el tractament de qüestions més profundes i elaborades. Són exemples d'aquesta Segona Onada, els títols de Tudor Giurgiu *Malalts d'amor* (*Legături bolnăvicioase*, 2006) i *D'homes i cargols* (*Despre oameni si melci*, 2012); els films de Cristian Nemescu, *Marilena de la P7* (2006) i *California Dreamin'* (2007); *Si vull xiular, xiulo* de Florin Şerban o *Medalia de onoare* del propi Călin Peter Netzer, que tornarà el 2013 al corrent pur de la Nova Onada amb la pel·lícula que bé pot donar per conclòs el moviment: *Mare i fill*.

MARE I FILL VS. LA POSICIÓ DEL NEN

Les distribuïdores solen atendre criteris comercials de cada país per adaptar el títol d'una pel·lícula estrangera en funció de la idiosincràsia de l'espectador, el paper de la taquilla i

finalment, el contingut de la mateixa. Una cosa que en el film de Netzer és especialment rellevant. La traducció del títol original *Poziţia copilului* a alguns idiomes (literalment *la posició del nen*) és poc afortunada en relació amb el contingut de la pel·lícula. En català *Mare i fill*, en espanyol, *Madre e hijo* (*La mirada del hijo*, en alguns països de Llatinoamèrica) en francès *Mère et Fils*, en alemany *Mutter und Sohn*, en italià (estranyament) *Il cas Kerenes*... Només els anglosaxons (*Child 's pose*) fan justícia a l'original en la traducció. Excepte aquest últim cas, la resta dels idiomes indicats reflecteixen en el seu títol tan sols un 10% del que és la pel·lícula, només esbossen la punta de l'iceberg. Superficialment, és òbvia la tensa relació entre un fill, Barbu (Bogdan Dumitrache) i una mare, Cornelia (Luminiţa Gheorghiu) que tracta d'ajudar-lo per a evitar la presó després que aquest hagi estat detingut a causa d'haver atropellat un nen de família humil. Però no solament tracta una relació mare-fill, sinó que el conflicte s'obre també a una tercera en discòrdia, Carmen, la núvia de Barbu (Ilinca Goia). Cornelia s'immisceix contínuament en la relació del seu fill dibuixant un triangle que contribueix a augmentar més encara la tensió. Si no aprova la relació entre Barbu i Carmen, no és per Carmen en concret, sinó perquè no accepta que cap dona pugui ser la que comprengui, tingui cura i estimi al seu fill més que ella. Busca excuses davant la seva cunyada i el seu marit amb el fet que Carmen tingui una filla d'una altra relació; inspecciona l'apartament de Barbu de forma secreta, com si d'un detectiu es tractés, per trobar alguna cosa que justifiqui la seva desaprovació a la relació; fins i tot, ocultant la seva animadversió a Carmen, fingeix sinceritat amb ella, per arrencar-li en una conversa privada la confessió de certes intimitats, que normalment quedarien en el si d'una parella; especialment el fet que Barbu eviti per tots els mitjans tenir fills.

La pel·lícula també reflecteix la figura absent del Sr. Făgărăşanu, pare de Barbu, marit de Cornelia i metge de professió. Malgrat la seva presència en el film, el seu pes no és considerat; el seu valor i les seves opinions, estan molt per sota de l'aclaparadora presència de la seva esposa. És retret i menyspreat (reveladora és la intencionalitat dels guionistes en el fet que Cornelia mantingui el seu cognom de soltera *Kerenes*, i no adopti el de *Făgărăşanu*, com seria habitual a Romania). Fins i tot a l'inici, a la festa d'aniversari de Cornelia, coneixem el seu vincle amb l'amfitriona, per l'evidència de les seves paraules amb els convidats, ja que simplement és retratat com una mena d'amic amb el qual Cornelia balla al so de *Meravigliosa creatura*, cançó que es repetirà al final del film per interrogar-nos sobre el nostre destí.

Olga, tia de Barbu i cunyada de Cornelia, juga un paper a manera de *Pep Consciències*, aquesta persona a la qual recorrem per pregar ajuda, consell i sentit comú. L'autoritat en els personatges és exercida per Cornelia, però aquesta designa a la seva cunyada com a legítima consellera per vetllar pel seu costat més humà, qüestionant les decisions que l'arquitecta va prendre en el passat i valorar el seu impacte en el conflicte familiar amb Barbu.

Finalment, trobem en escena a Dinu Laurenţiu, paper interpretat per Vlad Ivanov, el mateix Senyor Bebe de *4,3,2* de Mungiu, que bé podria ser una evolució del mateix personatge en el temps, recollint el testimoni de la *moştenirea regimului* que discorre per la filmografia de la Nova Onada, aquest llegat corrupte del règim resumit en la terna *pilă-şpagă-mită* i materialitzat en certs termes que sempre passegen per un estat on la corrupció campa al seu aire: tràfic d'influències, els *endolls*, els suborns.... Laurenţiu és testimoni de l'accident i proposa a Cornelia canviar la seva declaració en favor de Barbu només si li fa arribar la suma de 80.000 euros. No sabrem si realment li satisfà tal suma, una altra diferent o si canvia la seva declaració; això és part d'aquest final que queda en suspensió, obert,

però no ens importa. L'aspecte rellevant és la funció que acompleix com a personatge, recordant-nos que no molt abans, tots els favors, ajudes i col·laboracions es resolien al país amb un sobre de bitllets.

L'altra part, menys visible i que suposa un 90% d'aquest iceberg imaginari que representa la pel·lícula (en què juga de forma més que evident el títol original de *la posició del nen*) és posada en escena d'una manera subtil, però fèrria al mateix temps per constituir el suport de tota la història visible. I així, el títol original *la posició del nen*, fa referència:

En primer terme, a la posició entesa com *actitud* de Barbu. Tot i que la veritable protagonista del film és el personatge interpretat per Luminiţa Gheorghiu, l'objecte se centra en el seu fill, però la crisi s'accentua a causa de l'afany sobreprotector de la seva mare. És Barbu culpable? És responsable? La diferència entre culpa i responsabilitat i sobretot, quina de les dues eludeix Barbu, explica gran part del seu comportament i de la conducta final, després de la visita a la família del nen mort i la *posició* de quedar-se al cotxe, al marge. Una actitud que decideix canviar en l'últim passatge de la pel·lícula.

La segona de les accepcions del títol *La posició del nen*, és l'alberg del nadó en el si d'una mare durant el període de gestació. Això ens deixa clara la intenció del director de mostrar un ésser consentit i protegit des de la seva concepció i que, sota l'abric de la comoditat i les facilitats econòmiques que li concedeix la seva pertinença a una classe alta, es perllonga en el temps. El personatge de Cornelia és la representació d'una generació de mares, que van tenir els seus fills a Romania al voltant del final del règim i que, per por de la incertesa del futur, els sobreprotegiren com si es tractés de figuretes de vidre tancades una urna. Cornelia es dirigeix sempre a ell amb apel·latius afectuosos i no tant pel seu nom, cosa més pròpia de dirigir-se a un nen que no pas a un adult. Un altre tret significatiu és l'escena del massatge, en la qual amb un guant alleuja l'esquena nua del seu fill. De forma intencionada, deixa implícita el director una basa incestuosa, reflex del complex d'Èdip que planeja sobre tot el drama.

Aquesta zona de confort i tranquil·litat familiar, tremolaria per primera vegada en creuar Barbu la frontera amb l'edat adulta, quan se li van obrir les portes d'un futur laboral, personal i familiar fora de les faldilles d'una mare, per refugiar-se entre les cames d'una dona, que també és mare d'una nena. I si Barbu tria a una altra mare com a parella, és per no passar bruscament d'una zona de confort a un punt mort en què hauria de construir el seu futur, sinó fer-ho d'una forma lleugera, transitant entre una i una altra *mare*. Només s'allibera al final de la pel·lícula, a distància, en aquesta seqüència magistral amb la seva imatge sobre el mirall retrovisor, lluny de les seves *dues mares* i lluny del cotxe, espai de domini de Cornelia. Obté així el perdó de la família del difunt nen, en una encaixada de mans indecisa que té lloc com a tancament de la pel·lícula, reafirmant que ja pot mirar cap a un altre costat. Pot sortir ja a la vida i prendre consciència com a ésser adult, del seu propi lloc al món.

En tercer lloc la posició del nen fa referència a la *postura* del nen o de *la llavor*, l'anomenada *balasana* en el ioga. Es tracta d'una postura de descans i relaxació, que consisteix en seure sobre els talons, desplaçant el tronc cap endavant fins enganxar la cara a terra i portar els braços enrere. D'aquesta manera es simula la figura recollida d'un nen al ventre de la seva mare. De fet, Călin Peter Netzer va confessar davant la premsa, que hi va haver una escena que va caure del muntatge: Cornelia al matí fent ioga, practicant precisament la posició del nen. D'aquesta manera, el títol real del film, reflectiria també l'estat de tranquil·litat que busca Barbu desesperadament i que la seva mare creu que li està proporcionant des de sempre.

Finalment, en la part més profunda de l'iceberg es troba la força invisible de més potència de la pel·lícula, ja que constitueix l'episodi que posa en marxa el guió. Es la presència invisible d'un altre nen diferent a Barbu, aquell que participa de forma paral·lela a ell des del principi i que l'acompanyarà fins al final del film: el nen mort en l'accident. *Poziţia copilului*, construïda amb supèrbia en la seva estructura, dissenya la posició de dos nens que planegen de forma anàloga, però en dimensions diferents. Un nen, Barbu, incapaç de créixer tot i tenir vida i un altre, el nen de la família Angheliu, que mai ho farà perquè la va perdre. I tots dos tenen contacte només en dues ocasions (que no veurem però que un cop més, estaran presents): la *primera*, en el curs de l'accident en el qual perd la vida en ser colpejat pel cotxe de Barbu; per seguir endavant en la vida, l'home ha de deixar enrere el nen que va ser, fent-ho a manera de sacrifici involuntari amb la vida del petit. La *segona*, en l'escena final, quan el pare (aquell que va donar la vida al petit), després de dubtar uns segons accedeix a donar la mà a Barbu com a símbol de perdó, de concedir la pau i la nova vida que li espera a Barbu. Després del reconeixement de la culpa, el fill de Cornelia torna al cotxe on esperen la seva mare i la seva núvia; en tancar la porta, tanca finalment la ferida, deixant-nos un final obert en el qual cap dels tres tornarà a ser la mateixa persona.

LA FOTOGRAFIA, LA MÚSICA I ANTON TXÉKHOV

Un altre tret indubtable del film *Poziţia copilului* són els contrastos dissenyats entre la classe alta i la classe humil, diferenciades pel to de la fotografia; càlid i daurat en els rics i benestants, fred i gris per a la classe humil representada per la família del nen mort. Tot això a través d'una càmera omniscient que explora l'espai del film com si es tractés d'un personatge més. I un so sense artificis, realista, en què els silencis –igual que en el corrent més pur de la Nova onada– adquireixen el seu protagonisme, sense donar cabuda a més música que aquella incidental dels crèdits i l'altra diegètica que en algun moment s'escolta dins de la pròpia acció narrativa.

La pel·lícula de Netzer també procedeix de l'Est, de la tradició txekhoviana, de la desesperança de viure en un univers on el lliure albir i la llibertat ja no tenen sentit. A propòsit de l'estrena de *Poziţia copilului* el 2013, el sociòleg Vasile Dâncu escrivia al diari *Adevărul*:

> Els personatges de les nostres pel·lícules són txekhovians. Romania de la transició és un univers tancat del qual intenten evadir-se, però únicament ho aconsegueixen en la il·lusió o la mort. Els personatges de Giurgiu, Porumboiu, Netzer o Mungiu són com presoners d'un destí transitori, on l'espera és una llarga agonia.

BIBLIOGRAFIA

AA.VV., *Politicile Filmului. Contribuţii la interpretarea cinemaului românesc contemporan*, Volum coordonat de Andrei Gorzo / Andrei State, Cluj-Napoca, Tact, 2014.

CĂLIMAN, Călin, *Istoria Filmului românesc*, Bucureşti, Contemporanul, 2011.

DÂNCU, Vasile, «Ursul de Aur pentru agonia românească. Cronica unui film pe care urmează să-l văd», *Adevărul*, 17 februarie 2013.

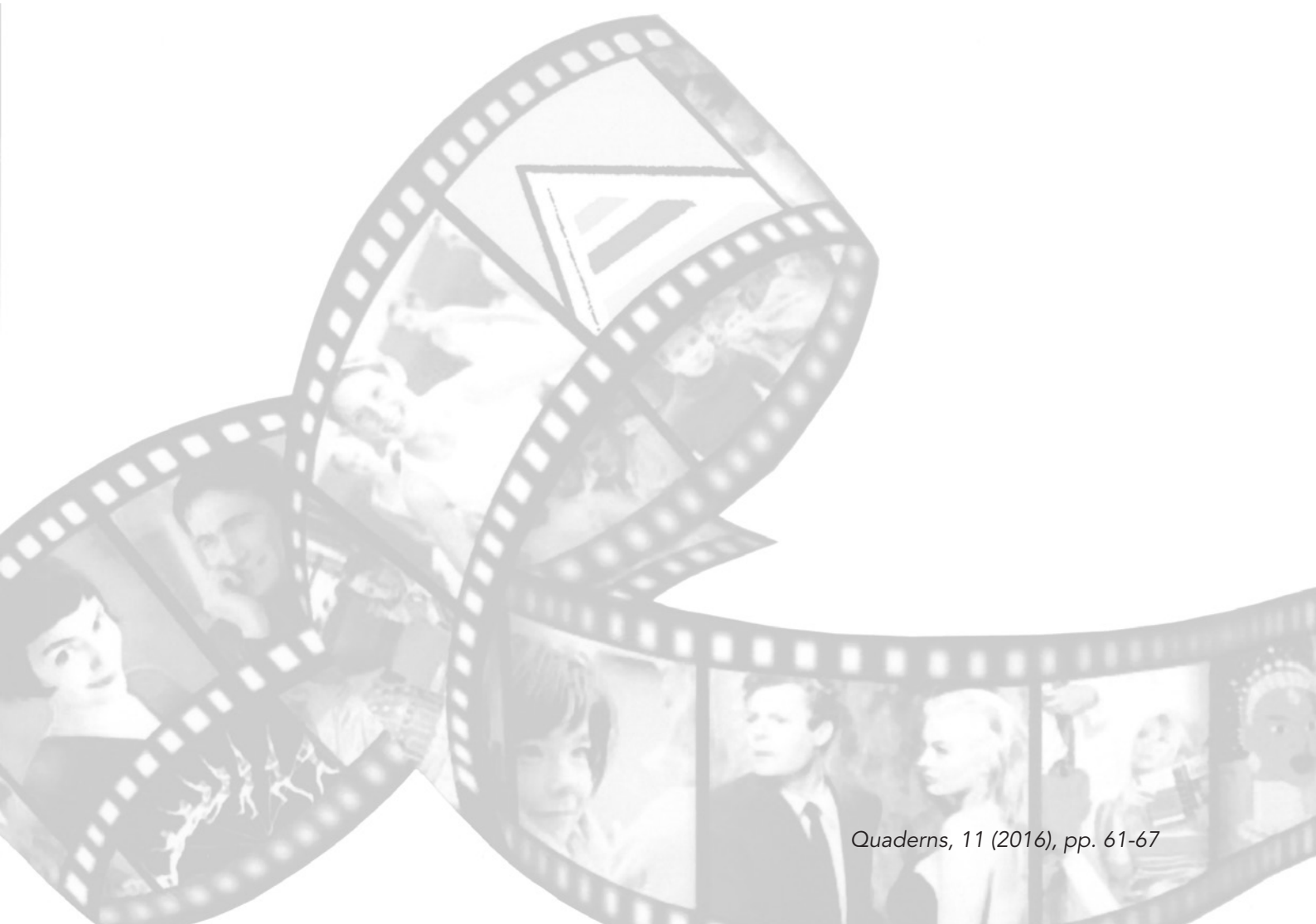
FULGER, Mihai, *Noul Val in cinematografia românească*, Bucureşti, Art Grup Editorial, 2006.

GORZO, Andrei, *Lucruri care nu pot fi spuse altfel. Un mod de a gândi cinemaul de la André Bazin la Cristi Puiu*, Bucureşti, Humanitas, 2012.

LUPU, Gabriela, «Filmul românesc cucereşte lumea pe cont propriu», *România Liberă*, 17 februarie 2013.

NASTA, Dominique, *Contemporary Romanian Cinema: The History of an Unexpected Miracle*, London, Wallflower, 2013.

POP, Doru, *Romanian New Wave Cinema. An Introduction*, Jefferson, NC, MacFarland, 2014.

ŞERBAN, Alex Leo, *4 decenii, 3 ani şi 2 luni cu filmul românesc*, Iaşi, Polirom, 2009.

VOINESCU, Sever, «Despre ce e vorba în Poziţia copilului?», *Dilema Veche* n 474, martie 2013.