TRANSICIÓ, ABERRACIÓ... PSEUDOFOTOGRAMES DE LA SOCIETAT POSTCOMUNISTA EN EL CINEMA ROMANÈS DE COMENÇAMENT DE MIL·LENI

Delia Prodan Nicolau
Universitat d'Alacant
delia.prodan@gmail.com

RESUM

Tot i que els cineastes d'aquest període rebutgen el terme de *nova onada* o *generació* (Şerban, 2009, págs. 16-21), se situen en un context històric que reclamava, per la supervivència de la filmografia romanesa, una innovació substancial en la sèptima art.

La incomoditat buscada es manifesta també en l'estètica minimalista, característica d'una gran part d'aquestes noves propostes cinematogràfiques. La bellesa és desterrada d'aquestes històries que desvesteixen per dins l'ésser humà, el *tempo* objectiu és lent, en contrast amb la tensió interna que viuen els personatges, la música no interfereix amb la resposta emocional dels espectadors.

Paraules clau: nou cinema romanès, postcomunisme, (pseudo)instantànies socials, l'innombrable, fal·lària del llenguatge

INTRODUCCIÓ

«No parlem el mateix llenguatge», deia un personatge de la pel·lícula *Poliţist, adjectiv* (Policia, adjectiu, Corneliu Porumboiu, 2009). Potser és la frase que millor definiria el nou cinema nascut a Romania a començament del tercer mil·lenni. I el que uneix a directors com ara Cristi Puiu, Cristian Mungiu, Corneliu Porumboiu, Cristian Nemescu, o Radu Muntean, entre d'altres, és el fet que es van distanciar categòricament del cine metafòric, de filial tarkovskiana, que va marcar la filmografia romanesa durant els últims decennis de comunisme. Sobre aquest tipus de cine, comentava Mungiu:

> I wanted to become a filmmaker as a reaction to that kind of cinema. Nothing like this ever happened in real life. And you got this desire to say: 'People, you don't know

> what you're talking about. This is all fake. This is not what you should be telling in films. I could do way better than you.' I felt this way, but I think this whole generation had that feeling. Those movies were badly acted, completely unbelievable, with stupid situations, lots of metaphors. It was a time when, you know, saying something about the system was more important than telling a story (citat en Scott, 2008a).

EL CINEMA DE LES PEL·LÍCULES INCÒMODES

L'investigador Doru Pop, que va tractar d'identificar i perfilar una gramàtica d'aquest nou cine romanès, estableix diversos factors de cohesió, entre els quals destacaria: a) la filiació amb el cine europeu i la subseqüent reivindicació de pel·lícules d'autor amb potencial d'arribar a un públic llarg; b) l'empremta identificadora d'un estil cinematogràfic: «*long takes, fixed camera, Dogma 95 style of lighting, urban settings and minimalism of the storytelling*» i c) la professió d'un realisme nu i cru, de tipus documentalista (Pop, 2010: 24-27).

Aquests cineastes aspiren a fer pel·lícules incòmodes, a mostrar instantànies d'unes realitats palpables en la societat romanesa postcomunista que va passar, en un breu lapse de temps, d'un *tempo* lent, artificial, en el qual tot estava sota el control de l'aparat polític, a la dinàmica de la democràcia i del mercat lliure que li venia injectada sense anestèsia i d'una forma quelcom caòtica. Subratllaria aquí dues paraules claus: *instantànies* i *realitats*, conceptes plurals i provisionals, i en aquest sentit, aportaria com a argument algunes confessions de Cristi Puiu, director de *Moartea domnului Lăzărescu* (La mort del senyor Lăzărescu, 2005), una de les primeres pel·lícules emblemàtiques d'aquest nou cine: «Reality is like a monster with many heads. We are talking about an object that is not defined» (Entrevista en Cummins, 2006) o també «The biggest danger is to make a film and say: "Voilà, le monde est comme ça". That's why I have a problem with demonstration. I just try to see, and then show what I see, and maybe what I see is what it is, or it isn't» (Entrevista en Kuzma y Pfeifer, 2011).

D'aquestes dues incomoditats, l'estilística i la temàtica, deriva probablement el difícil èxit entre el gran públic romanès, malgrat els importants premis i reconeixements internacionals. D'una banda, després de quatre dècades de comunisme i de (pseudo)cultura propagandística, els espectadors buscaven en el cine, de la petita o gran pantalla, la pastilla d'entreteniment, el Hollywood o *fast cinema*. D'aquesta nova dependència de sensacions forts a gran velocitat tracta el curtmetratge *Zapping* (Cristian Mungiu, 2000), en el qual destacaria, com a simptomàtic, un canvi de rèpliques entre una dona i el seu marit dependent del comandament a distància: «- Perquè has canviat de canal? / - Perquè era una pel·lícula romanesa». D'altra banda, les pel·lícules de la nova onada posen els focus en drames i problemes de la vida quotidiana de la classe mitjana en el postcomunisme, ubicats generalment en escenaris tètrics –blocs de pisos i barris deprimits, marca de la urbanística estil *Khrusxov*–, i la resposta d'una part dels espectadors és magistralment sintetitzada en la pregunta retòrica del cineasta Radu Muntean:

> When we have American blockbusters, why should we care for Romanian films? Why would we want to watch ourselves once more, as we face our everyday problems, instead of we watching aliens, mutants and transformers? Generally, people consider cinema a form of entertainment, not an artistic act; certainly not as something that could make them better or something through which they could better understand life, themselves and people around them (Entrevista en Nedelcu, 2014).

Poliţist, adjectiv (Policia, adjectiu, Corneliu Porumboiu, 2009).

El consum massiu de productes d'entreteniment amenacen les creacions d'autor, tanmateix els directors romanesos de la nova onada no atrauen solament els cinèfils fidels, sinó també aquesta nova espècie de devoradors de fast cinema o *cinevoradors*, en la terminologia de Marian Rădulescu (2010). El seu secret rau en l'equilibri entre l'honestedat de les imatges que sorprenen en tota la seva nuesa, d'una banda, i, de l'altra, la ironia, l'humor negre i l'absurd que tenen una llarga tradició en el teatre romanès, amb dramaturgs com Caragiale, Eugen Ionescu, Marin Sorescu o Matei Vişniec, entre d'altres. Aquest darrer deia, en una entrevista al Festival de teatre d'Avinyó del 1992: «Nosaltres, els romanesos, hem sigut els mestres de l'humor macabre. Es practicava l'autoescarn sense por i sense límits. Per a nosaltres el riure va ser una forma de supervivència». Una afirmació projectada cap al passat, però igual de vàlida i necessària en la Romania actual.

De les propostes d'aquest nou cinema he extret tres, que em van semblar especialment il·lustratives de les aberracions de la llarga transició per la qual està passant la societat romanesa, aberracions que no són explotades pels cineastes des d'un punt de vista sociològic, sinó com a punt de partida per a plantejar qüestions ontològiques actuals i universals.

PRÀCTIQUES SOCIALS PROFUNDAMENT ARRELADES

L'any 2004, el curtmetratge *Un cartuş de Kent* şi un pa*chet de cafea* (Un cartró de Kent i un paquet de cafè, Cristi Puiu, 2004) s'emportava l'Ós d'or en el Festival de Berlín. Una radiografia de deu minuts que copsava la bretxa que s'obria entre dues èpoques, dues mentalitats –la comunista i la *post*–, mitjançant un pseudodiàleg entre un pare i el seu fill.

L'escenari condensa els contrastes entre els dos mons: una taula d'un restaurant cèntric de la capital, amb nom occidentalitzat, *Graceland*, entorn de la qual se senten cara a cara, gairebé sense contacte físic o visual, un pare ancià vestit modestament, portant una bossa de compra i el seu fill jove, amb tern negre i maletí de cuir.

El pare, després de treballar tres dècades com a xofer, és acomiadat dos anys abans de poder jubilar-se, perquè la cooperativa d'Estat per a la qual treballava es desintegra. En una

explosió de verborrea –expressió de la confusió que li genera l'ensorrament del món en què havia viscut tota una vida–, tracta d'explicar-li al fill que necessita seguir treballant. És, així mateix, el discurs de la gent humil en el comunisme, acostumada no a exposar directament el problema, sinó a dramatitzar-lo.

El fill, home de negocis de la nova Romania capitalista, no connecta amb aquest món i, amb el pragmatisme de la nova generació, interromp els circumloquis del pare i li demana que li expliqui clarament, *com ho havia fet prèviament per telèfon*, quina és la seva situació laboral i en què voldria treballar.

Aquestes preguntes semblen redundants, donat que el fill ja coneix la situació, li ha buscat un treball de guarda de nit, en una cotxera de tramvies, i li ha demanat que porti el suborn corresponent. Tanmateix, durant el suposat diàleg, el fill solament parla per a manar, qüestionar o humiliar el seu pare. Li posa de manifest que no és capaç de fer un altre treball que el de xofer, li insinua que el sou que guanya no arriba per a cobrir les despeses i que el treball li impediria ocupar-se de la seva dona, hemiplègica. En això rau l'absurd del pseudodiàleg, centre vital del curtmetratge, que es configura des del primer moment com a *verbal power play* (Pfeifer, 2011).

Nogensmenys, hi ha realment una ruptura de fons entre els dos mons? Per a aconseguir-li un treball al seu pare, el fill recorre, paradoxalment, als antics mitjans que funcionaven a l'època comunista, quan oficialment es rebutjava tot el que venia de l'Occident: cigarrets americans i cafè de marca:

Pare: Eixe paquet és el cafè.
Fill: Què és això?
Pare: El cafè. He pensat comprar instantani.
Fill: Pare, què t'he dit jo? Que vinguis demà, o sigui avui, a Graceland, o sigui aquí, amb un cartró de Kent i un paquet de cafè Lavazza. Cafè Lavazza, que això no és cafè, és cafè instantani. És ben diferent.
Pare: No he trobat una altra cosa.
Fill: I això té 100 grams, no 250. (...) Com t'imaginis que aniria a eixe director amb un paquet de cafè instantani? (...)
Pare: Però, em pregunto, si has de subornar tant per un post de guarda de nit, quant hauries de pagar per un post de conductor de tramvia? (...) Al cap i a la fi, res ha canviat. Tot es resol com abans... amb cafè, amb cigarrets...

La insistència sobre les marques i les quantitats, un *cartró* de Kent i *250 grams* de Lavazza, per un treball no qualificat durant dos anys, posa de manifest la resistència d'unes dinàmiques socials profundament arrelades. Dinàmiques que el fill-nou ric-capitalista, malgrat l'autosuficiència i la superioritat que manifesta, no solament que no pot defugir, sinó que perpetua gairebé religiosament.

El que sí és diferent, en aquest nou món, és la debilitació dels vincles familiars i de la capacitat d'empatia que condueix al fracàs de la comunicació interpersonal. La derrota del pare, la verborrea del qual s'apaga progressivament, és un començament d'aïllament de l'ancià –figura de qui deixa de tenir sentit en la societat de la productivitat i del consumisme (Certeau, 1988)–, tema sobre el qual el cineasta tornarà, com es veurà en l'apartat següent.

L'INNOMBRABLE

Des de l'aïllament a l'abandó, per aquest camí segueix el següent llargmetratge de Cristi Puiu, *Moartea domnului Lăzărescu* (La mort del senyor Lăzărescu, Puiu, 2005), premi Un Cértain Regard en el Festival de Cannes; premi del jurat en el Festival Internacional de Film de Chicago; premi del públic i premi FIPRESCI en el Festival de Film Internacional de Transilvània (TIFF).

Dante Remus Lăzărescu, el personatge principal, és un vidu que omple la soledat del seu pis amb la companyia dels seus gats. El dia que es concentra en les dues hores de la pel·lícula es troba malament i truca dues vegades als serveis d'emergència, però l'ambulància no arriba i el seu estat empitjora a mesura que passa el temps. Truca als veïns per a demanar una medicina i aquests li retreuen el fet que havia begut. Quan s'adonen que està realment malalt, truquen a urgències i en aquesta ocasió l'ambulància no triga gaire.

A partir d'aquí comença el periple d'un hospital a l'altre, en la companya de la infermera de l'ambulància, àngel de la guarda encarnat transitòriament per a assistir a aquest ancià, sol i abandonat, pel seu últim viatge. En el primer hospital, acusen el senyor Lăzărescu de beure i maltractar la seva família, el que genera la irritació del pacient i el diagnòstic superficial de cirrosi, amb la subseqüent remissió a un altre hospital, accelerada per l'arribada d'un grup de ferits en un accident de trànsit. En el segon, sorgeix una altra vegada la història de la beguda, però aquesta vegada la infermera de l'ambulància insisteix i la metge s'adona que el pacient està perdent facultats, de manera que demana analítica i una tomografia. Malgrat els resultats –un hematoma subdural i un possible càncer de fetge–, i la necessitat d'una intervenció urgent, el pacient és remès a un tercer hospital perquè tots els quiròfans estan ocupats amb un altre grup de ferits del mateix accident de trànsit. Passades les tres de la matinada, una metge resident i el metge de guàrdia del tercer hospital gairebé ignoren el pacient, irritats perquè la infermera de l'ambulància insisteix que el senyor Lăzărescu ha de ser intervingut urgentment. La vida del pacient és relegada a un segon pla, perquè la primera preocupació dels dos metges és deixar clara la jerarquia del personal mèdic. Finalment, decideixen operar-lo però solament si signa el full de consentiment, i el pacient, ja semi-inconscient, es nega. Com solament té una germana, en una altra ciutat, i una filla emigrada a Canadà, ningú pot firmar el consentiment i els metges es neguen a operar-lo. Un últim viatge porta al senyor Lăzărescu, ja inconscient, al quart hospital, on serà intervingut. El final és obert, però l'última rèplica, d'una ATS, en diu molt: «Ja està! T'he deixat guapo com un gendre!». En el públic romanès, l'associació és immediata, recuperada de la transfiguració folklòrica de la mort, sobretot dels joves, en unes núpcies còsmiques. I en el públic universal és igual d'immediata, per l'associació amb el ritual d'embelliment del mort.

Un cine de ficció a manera de documental, que sorprèn la degradació accelerada d'un moribund, que al començament del seu periple hospitalari es defensa valentament, però progressivament perd la capacitat de moure's, de controlar la micció, de parlar... Simbòlicament, en un dels hospitals, la infermera de l'ambulància està a punt de perdre el seu document d'identitat.

En el rerefons, es desdibuixa la crisi del sistema sanitari, però no des de la perspectiva de recursos i capacitat d'atenció. El sistema sanitari té com a objectiu primordial curar i restaurar la capacitat de treballar del pacient i, també, d'higienitzar la mort, d'aïllar el que Certeau anomenava *l'innombrable*:

> The dying are outcasts because they are deviants in an institution organized by and for the conservation of life. An "anticipated mourning", a phenomenon of institutional rejection, puts them away in advance in "the dead man's room"; it surrounds them with silence or, worse yet, with lies that protect the living against the voice that would break out of this enclosure to cry: "I am going to die." (...) If the forbidden word were to be pronounced, it would betray the struggle that mobilizes the hospital staff and that, assuming that *to care for* means *to cure*, does not want to recognize failure (...) the dying man *falls* outside the thinkable, which is identified with what one can *do* (Certeau, 1998: 190. El subratllat pertany a l'autor.).

En el primer pla, Puiu projecta precisament l'innombrable, la mort gravada en el seu preàmbul i la soledat de l'esser humà davant aquest esdeveniment indefugible. *El problema de la mortalitat*, en paraules del senyor Lăzărescu.

La gran diferència entre l'escenari de Certeau, ubicat en un hipotètic saló asèptic d'hospital, i l'aparent plural, però en essència únic, decorat en la pel·lícula de Puiu, és que la lenta mort del senyor Lăzărescu avança enmig de pavellons d'urgència, entre malalts que no amaguen el seu sofriment i metges cuirassats contra el dolor al qual s'afronten amb indiferència, en alguns casos, o amb un humor entre macabre i lúcid, en d'altres.

Tot i que els dos plans no poden ser separats, el sistema és solament el pretext, el punt de partida que serveix com a trampolí per a plantejar qüestions ontològiques universals:

> International critics almost unanimously described the film as a sharp and satirical condemnation of Romanian reality, in which the hospitals that Lazarescu visits serve as an allegory of careless and indifferent treatment the post-socialist Romania offers to its citizens. But while most such reviews had praised the film, Puiu dismissed them as lazy and shallow, warning that the central theme of THE DEATH OF MR. LAZARESCU is not the sociology of modern Romania as much as ontology of human existence, loneliness, inability to communicate and finally the death itself (Jovanović, 2013).

Una vegada més, la manca d'empatia com a generadora de curtcircuits en les relacions interpersonals.

LA FAL·LÀCIA DEL LLENGUATGE

El llenguatge, segons les teories de la comunicació, representa només un feble percentatge del que es comunica realment. Els gestos, la veu, la quinèsia, la proxèmica, l'estètica personal transmeten més que les paraules[1]. I malgrat això, l'activitat humana és reglada fonamentalment mitjançant la paraula escrita, la multidimensionalitat de la qual és unilateralitzada en lleis, codis i... diccionaris. Aquest és el focus d'una de les més aclamades pel·lícules del nou cinema romanès, *Poliţist, adjectiv* (Porumboiu, 2009), amb premis importants l'any 2009: FIPRESCI i Premi del Jurat en el Festival de Cannes; Millor

1 En un experiment portat a terme per Mehrabian and Ferris (1967), entorn de 7% del missatge es transmetia mitjançant les paraules, 38% mitjançant les senyals enviades per la veu (entonació, to, ritme) i 55% a través del llenguatge corporal.

llargmetratge de ficció en el Festival de Cinema Independent L'Alternativa, de Barcelona; Gran Premi en el Festival de Film Internacional de Transilvània (TIFF), entre d'altres.

Policia, adjectiu parteix d'una aparent trama policíaca, centrada en el cas d'un policia que aguaita un adolescent consumidor de drogues. Tanmateix, des de les primeres escenes, els espectadors estan assistint a la desconstrucció de les convencions del gènere.

La càmera segueix gairebé en temps real una vigilància que no té res d'espectacular. Un poli que no s'ha d'esforçar ni tan sols per a amagar-se, un adolescent que fuma marihuana, sol o amb dos companys, el mateix poli que recull la prova del delicte, els informes que aquest redacta, projectats en primer pla, tot i que no aporten cap element nou a allò que els espectadors ja han vist en la pantalla. Els despatxos de la comissaria i l'obsessió, quasi viral, dels seus ocupants a tancar les portes amb clau, tot i que no hi ha res a amagar o protegir. L'ombra del comunisme que encara habita els espais, les persones.

Nogensmenys, aquest poli, tot i seguint la seva rutina de vigilància, col·lecció de proves i paperam burocràtic, està atrapat entre el deure professional, que es limita a aplicar la llei i arrestar l'infractor, i el deure moral, que li impedeix destruir la vida d'un jove a causa d'una llei que considera desfasada. És, així mateix, una qüestió de traïció amb la qual no combrega. L'adolescent és delatat per un dels amics amb els quals fuma herba i, en cas de ser detingut, estarà forçat, al seu torn, a delatar el seu germà, proveïdor de la droga. «A repetir la història de Caín i Abel», en paraules de Porumboiu.

El seu intent d'evitar aquesta inútil tragèdia fracassa en múltiples plans. El fiscal tracta d'aplacar-li la consciència, assegurant-lo que al jove no li cauran set anys de presó, com marca la llei, sinó com a màxim tres, perquè els pares son comptables, tenen calés. Els companys, dels quals depèn l'obtenció de proves suplementàries, tenen d'altres prioritats i li ho fan saber sense embuts. El cap del policia s'impacienta: tenen el delicte, els cigarrets de marihuana, el culpable i malgrat això, l'expedient segueix obert i no avança. En un món que comptabilitza l'eficàcia, l'actuació del policia encarregat d'aquest expedient –vuit dies perdudes amb vigilàncies que no aporten elements productius–, és una aberració.

I en aquesta pel·lícula en la qual els diàlegs són escassos, i aparentment banals, es produeix la revelació de la labilitat de les paraules mateixes. La seqüència en què el policia, Cristi, sopa tot sol, mentre que en l'habitació contigua, la seva dona escolta, amb el volum molt alt, dues vegades seguides, una cançó d'una metaforicitat barata: «Què seria el mar sense el sol? Què seria el camp sense la flor?», desvia la pel·lícula des de la falsa història policíaca cap a l'autèntica intriga, la semiòtica. Malgrat els intents de la seva dona d'explicar-li que el mar i la flor són una metàfora de l'infinit i de la bellesa, per a Cristi, la resposta és sòlida i senzilla: «Què serien? Seguiran essent el mar i el camp», i els símbols, les imatges, les paraules no fan una altra cosa que tergiversar la solidesa de les coses. Però són les coses tan sòlides com voldríem que ho fossin?

La primera vegada que apareix esmentada la paraula *llei* en la pel·lícula, és Cristi qui la profereix i no precisament en sentit professional. Un company li demana que l'accepti en el seu equip de futbol tennis i Cristi el rebutja:

Cristi: L'equip és complet.
Gică: Em puc fer jo un equip.
Cristi: Pots fer-te un equip, però no servirà per a res, els nois no t'acceptaran. Es juga massa fort per a tu.

Gică: I tu com saps com jugo jo?
Cristi: T'he vist jugant al futbol i no jugues bé.
Gică: I això què té a veure?
Cristi: Doncs, si no jugues bé al futbol, tampoc ho faràs al tennis futbol.
Gică: D'on ho has tret, això?
Cristi: No ho tret d'enlloc... és així, és llei.
Gică: Està escrita en alguna part?
Cristi: No, Gică, no! No està escrita enlloc, però és llei.
Gică: Home, millor em dius a la cara que no em vols en l'equip i ja està!
Cristi: No és el que t'acaba de dir?
Gică: Aleshores no em maregis amb allò de la llei...

Aparentment una seqüència secundària, però amb molt de pes en la construcció del tema central. En aquesta primera aparició, la llei no és el concepte abstracte dels codis jurídics. Regula les relacions personals, els grups socials, els *insiders* i els *outsiders*. Una regla que Cristi no qüestiona i aplica a sang freda.

En la segona aparició, en el despatx del fiscal, el terme es desdobla. D'una banda, està la llei que el policia té el deure professional d'aplicar i de l'altra, la llei moral que s'interposa entre la legalitat i la justícia en sentit ètic. La llei moral que li impedeix al policia d'arruïnar la vida d'un xaval d'institut.

En la tercera i l'última aparició, cap al final de la pel·lícula, la llei perd tots els matisos i esdevé signe. Signe amb poders absoluts en les mans del poder. El policia justifica la seva negativa de detenir l'adolescent, i el superior li demana que defineixi tres paraules: *consciència*, *moral* i *policia*, mentre li ordena a un altre subordinat que escrigui a la pissarra les definicions de Cristi. Més encara, li demana a la secretària que porti un DEX[2]. La càmera es detén sobre les lletres de la pissarra i, ulteriorment, sobre les pàgines de diccionari que defineixen els tres conceptes. Els espectadors assisteixen a una duplicació del missatge: la formulació oral de les definicions i llur representació gràfica, escrita. Duplicació gens gratuïta, segons el crític de cine Gorzo (2009):

> Quan (el policia) entra al despatx del superior, per a ell les coses –l'estatus d'aquell xaval, el seu propi estatus– són sòlides; la seva actitud té un significat. Quan en surt, ja no el té. Què li ha fet el superior? Res més que remetre'l al DEX, a les definicions de les paraules "consciència", "moral", "policia". Allí, les coses són sòlides, són elles mateixes; el seu significat és aquell que el diccionari els dóna. El significat que el policia havia donat a aquestes paraules no s'hi retroba. Però són les coses, en diccionari, vertaderament sòlides, genuïnes? No són genuïnes, són signes convencionals. I, segons indicava Porumboiu en una seqüència anterior, en la qual la dona del policia li fa saber que "nici o" [ni una] ja no s'escriu "nici o", sinó "nicio" [ninguna], tampoc són estables. I, segons ho demostra involuntàriament el superior mateix, mentre corregeix amb indolència una definició del diccionari, el seu significat depèn, sovint, de qui té el diccionari (i el poder) entre les mans.

2 DEX (Diccionari Explicatiu de la Llengua Romanesa).

La llei no escrita, que Cristi aplica en primera instància sense qüestionar i sense vacil·lacions, es torna contra ell com un bumerang. La llei que regula els grups socials, aquí exacerbada, aplicada al sistema sencer, a la societat. Sense un significat estable, però omnipresent i ineludible.

Un denominador comú de les tres pel·lícules presentades seria la seva pertinença a un cine que desafia la clàssica disjunció entre el bé i el mal i es rebel·la, així mateix, contra les veritats absolutes:

> There is almost no didacticism or point-making in these films, none of whose characters are easily sorted into good guys and bad guys. Instead, there is an almost palpable impulse to tell the truth, to present choices, conflicts and accidents without exaggeration or omission. This is a form of realism, of course, but its motivation seems to be as much ethical as aesthetic, less a matter of verisimilitude than of honesty (Scott, 2008 b).

CONCLUSIONS

Tres pel·lícules, tres instantànies sobre la disfunció del sistema social, el romanès en període de transició com a punt de partida, però fàcilment extrapolable a d'altres sistemes actuals. Disfunció que els cineastes qüestionen, òbviament, però sense limitar-se a una mera radiografia sociològica d'un espai geopolític determinat. En el fons, parteixen de fets i situacions que es produeixen en aquest espai i els reinterpreten per a plantejar qüestions que se situen per damunt de llengües, cultures o fronteres:

> Designed to subvert certainties, endorsed by government and elitist discourses, or by traditionalist and mainstream ones, the NRC [New Romanian Cinema] (…) demystify on immediate socio-political level the power dynamics in Romanian postcommunist society by exposing its absurdities. On an existential level, however, these ironic strategies challenge the certainties of the human condition by 'unmasking' its universally unsettling ambiguities, which has contributed immensely to the international success of the New Romanian cinema (Stojanova, 2013: 35).

Segons MacCabe (2010), el cine no pot pretendre mai ser realista, perquè la realitat és irrepresentable. No existeix una realitat palpable i estable que es pugui presentar des d'un punt de vista objectiu. Les pel·lícules realistes són solament representacions, filtrades i contextualitzades, sotmeses a les creences i a la visió del cineasta que expressa la seva pròpia percepció d'allò que li sembla real. Precisament el que expressava com a *credo* Cristi Puiu i que hem citat al començament de l'article: ensenyar el que veu sense donar-li valor de veritat absoluta.

Es vaticina que aquesta nova onada, que va acomplir la seva missió de treure el cinema romanès de la via (quasi)morta en què havia descarrilat i de reintroduir-lo en el circuit europeu i internacional, s'haurà de redefinir en un període no gaire llunyà. Alguns dels motius, segons Turcuş (2015: 292), serien la reproducció epigònica de la fórmula estètica que la defineix i la mutació d'aquesta fórmula des de la *referencialitat* de les pel·lícules centrals del nou cinema romanès cap a *l'autoreferencialitat* present en les últimes produccions d'aquest cinema: *Aurora* (Aurora, Cristi Puiu, 2010) i *Când se lasă seara peste Bucureşti sau metabolism* (Quan cau la nit sobre Bucarest o metabolisme, Corneliu Porumboiu, 2014).

BIBLIOGRAFIA

CERTEAU, Michel de, *The Practice of Everyday Life*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 1988.

CUMMINS, Mark, «Interview: Cristi Puiu. A Painful Case», *Filmcomment*, published by Film Society of Lincoln Center, Vol. 42, N° 3, May-June 2006, URL: http://www.filmcomment.com/article/a-painful-case-cristi-puiu-interviewed/ (Data de consulta: 29.02.2016).

GORZO, Andrei, «Despre îndrăzneala lui *Poliţist, adjectiv*», *Dilema Veche*, n° 281, 28.06.2009, URL: http://dilemaveche.ro/sectiune/tilc-show/articol/despre-indrazneala-lui-politist-adjectiv-2 (Data de consulta: 27.01.2016).

KUZMA, Konstanty y PFEIFER, Moritz, «Puiu on Romania and Romanian Cinema», *East European Film Bulletin,* July 1, 2011, URL: https://eefb.org/archive/july-2011/interview-with-cristi-puiu/puiu-about-romania-and-romanian-cinema/ (Data de consulta: 07.03.2016).

JOVANOVI, Dominique, «Tribute to Cristi Puiu», *19th Sarajevo Film Festival 16-24 August 2013*, Versió digital: http://www.sff.ba/en/page/tribute-to-cristi-puiu2

MACCABE, Collin, «From Realism and the Cinema: Notes on Some Brechtian Theses», Antony Easthope (ed.), *Contemporary Film Theory*, Harlow, Longman, 1993, pp. 53-67.

MEHRABIAN, Albert y FERRIS, Susan, «Inference of Attitudes from Nonverbal Communication in Two Channels». *Journal of Consulting Psychology*, 31 (3), 1967, pp. 248-252.

NEDELCU, Vlad (director), *Romanian Cinema Documentary*, 2014, URL: https://vimeo.com/93310360 (Data de consulta: 29.02.2016).

PFEIFER, Moritz, «Silence and Speech», *East European Film Bulletin,* July 1, 2011, URL: https://eefb.org/wp-content/uploads/2011/07/Cristi-Puiu-Coffee-and-Cigarettes.pdf (Data de consulta: 07.03.2016).

POP, Doru, «The Grammar of the New Romanian Cinema», *Acta Univ. Sapientiae, Film and Media Studies,* n° 3, 2010, pp. 19-40. URL: http://www.acta.sapientia.ro/acta-film/C3/film3-2.pdf (Data de consulta: 11.03.2016).

RĂDULESCU, Marian, *Pseudokinematikos. Fals tratat de cinema românesc,* Oradea, Theosis, 2010.

SCOTT, Anthony Oliver, 2008a, «In film, the Romanian new wave has arrived», *New York Times,* January 19, 2008, URL: http://www.nytimes.com/2008/01/19/arts/19iht-fromanian.1.9340722.html?_r=0 (Data de consulta: 29.02.2016).

–, 2008b, «New Wave on the Black Sea», *New York Times,* January 20, 2008, URL: http://www.nytimes.com/2008/01/20/magazine/20Romanian-t.html?_r=0 (Data de consulta: 29.02.2016).

STOJANOVA, Christina, «Ethics Is the New Aesthetics: Comic Ironic Modes in New Romanian Cinema», *Close Up,* Vol. 1, n° 3, 2013, URL: http://www.unatc.ro/cercetare/reviste/CloseUp_Vol1_No2_2013.pdf (Data de consulta: 18.03.2016).

ŞERBAN, Alex. Leo, «Despre un cinematograf care nu există», *4 decenii, 3 ani şi 2 luni cu filmul românesc,* Iaşi, Polirom, 2009, pp. 16-21.

TURCUŞ, Claudiu, «Receptarea *Noului Cinema Românesc* şi *Aurora* lui Cristi Puiu», Andrei Gorzo i Andrei State (eds.), *Politicile filmului,* Cluj-Napoca, Tact, 2015, pp. 281-298.