

Claire Denis: elogi del fragment

quaderndelesidees.press/claire-denis-elogi-del-fragment/

1 d'agost de 2022



Beau Travail.

«En general tenim un primer esborrany fluid, sense esquerdes en l'exposició, i llavors sento que no em resulta interessant. En aquest punt començo a tallar coses, perquè crec que és important tallar abans fins i tot d'entrar a la sala d'edició». Aquesta declaració de Claire Denis pot donar-nos una lleu aproximació de la concepció que té la cineasta francesa respecte a la narració cinematogràfica i a les ruptures de muntatge que prevalen en gran part de les seves pel·lícules, sobretot d'ençà de la seminal **Beau Travail** (1999), on la fractura i fragmentació, tant d'imatges com d'accions, es van apoderar de la seva escriptura i construcció fílmica per ja no abandonar-la fins a les últimes mostres que hem pogut gaudir al nostre país (on, incomprensiblement, la distribució l'ha maltractat sistemàticament en no estrenar cap de les seves obres fins al 2009).

Malgrat néixer a París el 1946, va passar pràcticament tota la seva infància en diferents colònies franceses (el Camerun o el Senegal, entre d'altres) a causa de la professió de funcionari del seu pare. Va créixer en un entorn social i cultural antagònic al qual es trobaria en la seva tornada a França durant l'adolescència, la qual cosa li va atorgar una visió polièdrica sobre les diferents concepcions del concepte «estranger». Experiència que ha marcat indeleblement les seves pel·lícules, ja sigui tractant el tema del colonialisme de manera directa (*Chocolat*), les restes d'aquest colonialisme (*Beau Travail* o *White Material*), les conseqüències que ha generat en les urbs franceses (*S'en fout la mort* o *J'aipas sommeil*) o el de l'intrús com a ésser diferent que no encaixa en un entorn estrany (en el propi cos a través d'un òrgan aliè, a *L'intrus*, o socialment, a *USGoHome*). Apadrinada en els seus inicis com a assistent de direcció per l'irreverent cineasta serbi sorgit de l'«Ona Negra» Dušan Makavejev en la seva mítica **SweetMovie** (1974) i Jacques Rivette, va anar adobant-se en diferents produccions fins que als anys 80 va participar en dues de les millors pel·lícules realitzades durant aquesta dècada a Amèrica del Nord: **París, Texas** (1984) de Wim Wenders i **DownbyLaw** (1986) de Jim Jarmusch. Aparentatge que sens dubte ha deixat rastre al seu cinema, ja sigui pel caràcter errant, marginal i sense rumb vital d'alguns dels seus personatges o per la necessitat del moviment físic com a element motor del canvi en uns altres.

Centrant-nos en els seus llargmetratges de ficció, **Chocolat** (1988) va suposar el seu debut amb una història semiautobiogràfica al voltant de la infància d'una nena en una colònia africana. En ella, més enllà de focalitzar-se en el tema colonial (el qual, com hem dit, d'una forma o una altra ocuparà un lloc capital en la seva temàtica) n'apareix un altre que recorrerà pràcticament tota la seva filmografia, les relacions de poder/explotació que es perpetuen en moltes i variades formes entre «colonitzats» i «colonitzadors». Però tot això no tindria excessiva importància si no fos perquè en la pel·lícula està exposat a través d'elements cinematogràfics, per citar el probablement més clar de tots ells, l'ús de l'espai, vertebrant aquestes relacions de poder entre personatges pels llocs que ocupen (ja siguin interiors o exteriors) i els motius que fan que els creuin, traspasant el límit vedat als uns i els altres.



S'en fout la mort.

Amb ***S'en fout la mort*** (1990) i ***J'ai pas sommeil*** (1994) reitera el seu interès en les relacions d'explotació i exclusió social hereves (directament o indirectament) del passat colonial, només que aquesta vegada les situa en els ravals de les modernes ciutats gal·les. Però en elles ja es noten uns certs canvis en la forma amb què plasma aquestes històries de personatges límit en situacions extremes. Dels enquadraments perfectament compostos i il·luminats, d'una precisió mil·limètrica del seu anterior film, passem a una concepció global de la imatge molt més en «brut» i inestable, i comencen a aparèixer plans amb càmera a l'esquena (no és casual que en elles iniciï la seva col·laboració, que s'ha produït fins a 10 ocasions, amb la magnífica fotògrafa Agnès Godard) que introdueixen vibracions en els seus moviments, molt adients amb les situacions límit que pateixen els seus personatges, els quals viuen majoritàriament de nit, en espais on la foscor domina qualitativament (i a vegades també quantitativament) les composicions lumíniques i que tan bé descriuen els ambients marginals o directament prohibits en què es mouen per norma tots dos films.

Però si hi ha un film en la seva trajectòria que marca un punt d'inflexió i genera moltes de les característiques que continuaran les seves pel·lícules en major o menor mesura a partir d'aquest moment (tot i allunyar-se del tema colonial, encara que no dels ambients marginals que genera en l'extraradi de les grans ciutats), aquest és sens dubte ***Nénette et Boni*** (1996), que es va alçar amb el premi a millor pel·lícula al festival de Locarno i va suposar la seva primera col·laboració amb el grup britànic Tindersticks, els quals, ja sigui a través d'algun dels seus membres en solitari (especialment Stuart Staples) o com a formació, s'encarregaran de la música en la pràctica totalitat de les seves pel·lícules a partir d'aquest moment, i igual que el cinema de Denis, guarden una concepció del tempo i el ritme molt allunyada de l'estàndard popular. Però si aquest llargmetratge té un pes essencial en la seva filmografia és bàsicament per ser el primer en què, en paraules de la mateixa Denis, la «geografia de la pell» cobra un important protagonisme a través d'un treball formal amb les escales molt pròximes/tancades a rostres i cossos, ocupant pràcticament tot l'enquadrament (reduint dràsticament la importància dels fons en no ser gairebé visibles, o quan ho són, traient-los de focus), i s'arriba en algun moment a anul·lar tota referència per a l'espectador en abstrure les coordenades que tenim per saber què estem veient (fet present en el film que ens ocupa o a *Vendredi Soir*, però que aconseguirà el seu zenit a *Trouble Every Day*) fins a l'aparició d'algun element físic (mugró, melic, etc.) que ens serveixi de referent per tornar a la figuració enmig d'aquest paisatge de la carn que desmunta el concepte de «cos humà entès com a totalitat», que no resulta excessivament interessant per a la cineasta, la qual va arribar a declarar reconèixer-se en un cinema que «diposita la seva confiança en la narració física».

Si ***Nénette et Boni*** va suposar l'inici del seu trànsit per un camí formal molt particular que va provocar que el seu nom comencés a tenir rellevància en els circuits autorals, la seva següent pel·lícula la va col·locar directament entre les millors cineastes de la seva generació i va obrir una etapa realment apassionant dins del seu cinema. ***Beau Travail*** (1999) situa la seva acció a Djibouti, un petit país africà (on Denis va residir en la seva infància), a través d'un dels símbols més representatius (i obsolets) del colonialisme francès, la Legió Estrangera, adaptant de manera lliure la novel·la d'Herman Melville ***Billy Budd***, però conservant part del seu conflicte central: la dicotomia entre repressió i desig, en aquest cas il·lustrada mitjançant l'atracció que sorgeix en un sergent cap a un dels soldats del destacament, interpretats per Denis Lavant i Grégoire Colin, on es barregen l'atracció física, els rangs de poder i la gelosia basculada en un tercer personatge que, en una sorprenent picada d'ullet cinèfila, es tracta de Bruno Forestier, mític personatge de ***Le petit soldat*** (1963), la fabulosa pel·lícula de Jean-Luc Godard, interpretat de nou per Michel Subor, que paradoxalment va ser prohibida en el seu moment pel seu tractament crític respecte a la resistència enfront la guerra d'Algèria, la qual cosa genera una relació molt irònica amb el tema colonial tan present al cinema de Denis. Però si el film

suposa un dels punts més importants del seu cinema és per dos motius: és la primera vegada que el seu concepte temporal del muntatge genera grans el·lipsis amb importants salts temporals, eludint parts, aparentment, rellevants a nivell narratiu (cosa que portarà fins al paroxisme a *L'intrus*), però sobretot és la seva primera pel·lícula en què el cos (com a figura, com a volum que ocupa i interactua amb l'espai circumdant) cobra un protagonisme capital, destronant la trama argumental com a epicentre del relat. Malgrat això, existeix una línia narrativa clara i definida que no perdem de vista en cap moment, però resulta innegable observar que per primera vegada la via argumental no sembla ser la que més interessa a Denis, que opta per una via alternativa on prefereix centrar l'objectiu de la seva càmera en la relació entre cossos i espai, on la finalitat de les accions no té tanta importància com el moviment que generen les figures en els entorns per on transiten. «Denis és narradora d'imatges, no d'històries, però en ser ocupades aquestes imatges per cossos, aquests cossos, en la seva relació amb altres cossos gràcies a la labor de muntatge, arriben a contar una història [...] No es tracta d'un cinema no narratiu, sinó purament narratiu per mitjà de la imatge i les seves textures, rostres i cossos, i no gràcies a paraules o accions, amb les seves causes i conseqüències». Cossos que, d'altra banda, es troben immersos en una contínua sensació de quotidianitat, de perpètua espera, mostrant actes habituals en el seu dia a dia (estendre la roba, planxar, entrenar, etc.) amb una sensació de repetició molt marcada de la qual no sembla aparentment haver-hi una sortida immediata, a través d'uns temps morts que, lluny de bascular les escenes mitjançant l'elongació temporal (com a la majoria del cinema d'autor de les darreres dècades), simplement orbiten al voltant d'accions que aparentment no tenen cap rellevància narrativa. Soldats que semblen preparar-se per al no-res, per a un enemic que no sembla existir o que ha desaparegut ja fa molt temps, sota un ordre, una perseverança i un concepte militar de l'obediència que no els porta enlloc, la qual cosa genera una atmosfera enrarida en què la sensació de calma tibant sembla incubar un esclat de violència que, quan finalment es produeix, és presentat d'una forma totalment freda i distanciada (no per la posició de la càmera, sinó per la manera de realitzar el gest, mecànic, de forma gairebé antinatural). Un assoliment cinematogràfic majúscul que va demostrar que el cinema de Denis, malgrat estar totalment incorporat a la contemporaneïtat, no resulta senzill d'«emmarcar» en cap dels corrents que el van precedir.



Trouble every day.

Però si hi ha una altra característica del cinema de Denis és el trànsit per diferents gèneres, com va demostrar amb el seu següent projecte, ***Trouble Every Day***(2001), el qual s'inscriu directament en el fantàstic, concretament en el gènere de «terror», acostant-se també a l'òrbita d'aquell breu però intens (i tan poc definit) moviment batejat com a Nou Extremisme Francès (el qual segurament té el seu més brillant representant en Philippe Grandrieux), i és que la trama versa al voltant d'experiments científics fallits que generen en els subjectes una necessitat sexual desaforada acompanyada per una necessitat de carn humana que els converteixen directament en subjectes canibalitzats. Paràbola sobre el desig reprimat i la impossibilitat de realitzar certs actes d'aquesta índole sobre l'ésser estimat, el film no només exposa una extrema i explícita violència a l'interior de les seves imatges, sinó que aquesta violència arriba a traslladar-se a la concepció del muntatge (gràcies a l'extraordinari treball de Nelly Quartier, amb la qual portava col·laborant en gairebé totes les seves pel·lícules des de *J'ai pas sommeil*) i dels enquadraments, il·lustrats a la perfecció per l'assassinat que comet Dalle sobre el seu jove amant, on gràcies a la concatenació d'escales molt pròximes i tancades a sobre els cossos (tant que arriben a perdre moltes vegades el focus) la fragmentació adquireix una dimensió d'agressivitat mai abans intuïda en les seves imatges.

Aquest fet, el de la fragmentació i abstracció dels cossos mitjançant la planificació en les seves imatges, encara que parcialment rebaixat, també té gran protagonisme en el seu següent film, ***Vendredi soir*** (2002), on aquesta vegada amb una línia narrativa molt més definida que no arriba a abandonar (o almenys de forma notòria), mitjançant un ús força massiu del pla detall, la càmera capta alguns furtius (i fragmentats) fets en una nit

d'embús (curiosa metàfora de la paralització que sofreix el personatge principal, Laura, davant l'important pas que suposa anar-se'n a viure amb la seva parella i perdre la seva independència) que convergeixen en una mena de mescladissa de petits gestos, mirades i sons que serviran a la cineasta per emmarcar el períple nocturn de la seva protagonista (narració que sempre se'n dona des d'una perspectiva subjectiva, mediatitzant les imatges amb les sensacions que es produeixen en Laura), la qual de forma totalment atzarosa acabarà entaulant una relació amb un complet desconegut, a través del qual sorgiran a la llum dubtes i desitjos que Laura albergava en el seu interior sense tenir un vehicle motor que mobilitzés/exterioritzés els canvis que segurament resulten necessaris per als esdeveniments que es presentaran de manera immediata a la seva vida.



L'Intrus.

Però va ser dos anys després quan les seves temptatives al voltant del muntatge i la funció emancipadora/rupturista (respecte a la narració) de l'el·lipsi van arribar al seu punt més radical amb **L'intrus** (2004), on aquest recurs trenca la narrativa de forma tan violenta en eludir tal quantitat d'informació, cobrint lapses de temps tan grans i a vegades indefinits, que els espectadors amb prou feina tenen referències per seguir la narració (resulta difícil concretar de què tracta el film o si realment tracta d'alguna cosa concreta) enfront d'aquestes seqüències aparentment autònomes i independents. Només la successió d'aquests fragments aïllats és el que a poc a poc va component una sèrie de pistes que haurem de seguir per intentar construir no ja un relat tancat, sinó una història que intenti cobrir les expectatives dels conceptes d'inici-nus-desenllaç, que es veuran constantment frustrats, arribant per moments a tal extrem que semblarà no existir una autèntica continuïtat o *raccord* entre plans o escenes (o tal vegada és millor anomenar-los blocs seqüencials, com es feia amb els films d'Eisenstein), podent arribar a aparentar ser arbitraris tant dramàticament o narrativament com des del punt de vista purament espacial. Tal com va escriure Gilles Deleuze en el seu mític assaig **La imatge temps**: «el tall de muntatge ja no marca un encadenament entre imatges associades, sinó només entre imatges independents. Les imatges no queden lliures a l'atzar, però no hi ha sinó reencadenament sotmès al tall en comptes de talls sotmesos a l'encadenament [...] el tall ha reemplaçat l'associació». De fet, l'audàcia és tal que Denis arriba a introduir imatges de **Le reflux**, film rodat (encara que mai estrenat) a la dècada dels 60 per Paul Gégauff i protagonitzat pel mateix Michael Subor, encara que evidentment molt més jove, la qual cosa introdueix un contrapunt temporal (i visual, ja que les textures d'aquestes imatges són totalment diferents) tremendament interessant.

La història i els seus personatges són totalment a mercè del treball a la sala de muntatge, amb uns canvis d'ubicació realment salvatges, sense gaires nexes argumentals que els uneixin ni ens indiquin com han arribat fins a aquest lloc ni exposin de manera clara les motivacions que els han portat fins allà. Retalls de fets i espais mitjançant els quals la unitat clàssica de causa, espai i temps que es pressuposa al muntatge clàssic és reemplaçada per l'abstracció (igual que va aconseguir fer anteriorment amb la unitat física dels cossos) d'aquestes referències (pensem en les escenes eludides dels assassinats a la cabana del personatge de Subor: ni veiem com es produeixen ni ens queda del tot clar a quina justificació responen). «Mutilar per arribar a veure una altra cosa», per trobar quelcom nou que no pertany de manera intrínseca a les pròpies imatges amb les quals treballa ni a la història que manipula, la qual cosa paradoxalment l'acosta a un cineasta de la Nouvelle Vague del qual mai ha reconegut el seu influx (al contrari que amb Rivette), com és Godard i el seu concepte de l'interval entre plans, aconseguint, igual que aquest, col·locar de nou el muntatge com a epicentre sobre el qual basculi l'experiència cinematogràfica. Un autèntic salt al buit d'una radicalitat no valorada adequadament en el moment de la seva estrena i que encara avui no crec que tingui la valoració amb la importància que mereix.

El 2008, després d'un lustre transitant per un cinema formalment molt extrem i agressiu, Denis sembla assossegat-se en aquest sentit, malgrat que les múltiples característiques comentades en els paràgrafs anteriors no abandonen les seves pel·lícules, simplement són assimilades de manera orgànica i passen a ser inherents al seu dispositiu formal, encara que potser una mica suavitzades. A **35 rhums** (2008), una història quotidiana d'un caliu autobiogràfic (la cineasta va dir inspirar-se en la relació que va tenir amb el seu propi pare) on la vida de quatre personatges (com en la majoria de pel·lícules de la directora amb alguns dels seus actors habituals com Alex Descas i Grégoire Colin) conflueixen dins d'una història en la qual molts hi han volgut veure un *remake* encobert (o relectura) de **Primavera tardia** (1949), el magistral film de Yasujiro Ozu, ja que, igual que en aquell film, un pare que ha perdut la seva dona és a punt de perdre també la seva única filla a causa de les seves imminents noces i conseqüent marxa de la llar familiar. Història de passions soterrades que s'intueixen més que es mostren, la qual cosa suposa una continuació en l'estil de Denis de no exposar de manera directa els conflictes i reflectir-los mitjançant mirades, gestos i moviments dels cossos pels espais.

Però amb la magnífica **White Material** (2009) Denis torna a col·locar el problema colonial (o postcolonial) i el conflicte amb «l'estrany» com a centre del relat (encara que sempre hagi estat «surant» en l'ambient dels seus films de manera més o menys directa); en aquest cas, una terratinent interpretada per Isabelle Huppert que malgrat esclatar una guerra civil (en la qual es difumina la línia entre bons i dolents) al país africà on resideix, decideix mantenir-se en aquest lloc defensant el que considera seu (una plantació de cafè). Però no és l'única cosa que Denis retorna al seu cinema després de la diminuta «aturada» que aparentment va suposar el seu anterior film: de nou tornem a la ruptura de la narrativa (encara que en aquesta ocasió de forma molt puntual) mitjançant salvatges el·lipses concentrades sobretot en l'últim segment de la pel·lícula, on les relacions de causalitat segueixen fortament aferrades al relat, però la construcció fracturada d'aquest és rebuda pels espectadors de manera molt violenta, totalment en consonància amb el desenllaç del film, on eludeix l'esclat d'actes salvatges, ja que potser la millor forma d'abordar accions tan inhumanes sigui precisament evitant-ne la visió.

Fets inhumans que bé poden utilitzar-se com a nexes d'unió amb el seu següent i també magnífic film, **Les salauds** (2013), thriller (o neo-*noir* com, molts el van denominar) en què convergeixen gran part de les característiques del seu cinema (abundants primers plans molt pròxims [arribant a definir al personatge de la mare a través d'aquest recurs], el·lipses molt marcades en moments clau [per citar-ne un parell, la del moment en què comuniquen al personatge de Lindon la mort del seu amic o l'accident de cotxe final], un personatge considerat estrany [que pràcticament no coneix la seva família per haver perdut el contacte amb ells anys enrere] immers en un entorn totalment aliè, etc.) mitjançant les quals, i al costat del seu personatge principal, ens farà descendir a un terrible submon on es barregen els abusos de poder, les salvatges pràctiques sexuals, la mentida i l'engany com a mitjans pels quals aconseguir venjança i que generen un mosaic de pessimisme sobre la condició i les relacions humanes que no sembla deixar molta esperança al voltant de la nostra existència com a éssers socials, i en el qual, com gairebé sempre al seu cinema, sabem més dels personatges gràcies als silencis que pels diàlegs que escoltem, i on moltes de les preguntes generades durant el metratge no tenen respostes evidents al final.

Sempre interessada per la filosofia (cal tenir en compte que *L'intrus* no deixa de ser una lliure adaptació de l'obra homònima del pensador gal Jean-Luc Nancy, el qual forma part del diàleg que va rodar a **Vers Nancy**, segment per a la pel·lícula conjunta **Ten Minutes Older: The Cello** (2002) i de la qual no hem parlat, en formar part de la seva obra de «no-ficció»), Denis va decidir basar-se en un assaig a priori «inadaptable» com és *Fragments del discurs amorós* de Roland Barthes, per construir una (publicitada com a) comèdia «antiromàntica» titulada **Un sol interior** (2017) que ens endinsa en la vida d'una dona de mitjana edat i la seva cerca del tan anhelat (però sempre avortat) sentiment amorós, però que servirà a la seva creadora per «disseccionar les rutines culturals de la passió [...] i desmitificar els jocs de seducció» gràcies a una narració gairebé episòdica (i que tan bé casa amb la concepció fragmentària tan habitual del seu cinema) mitjançant les diferents trobades amb diferents homes que tindrà el personatge interpretat per Juliette Binoche, i així es converteix en el seu film que conté més diàleg (alguna cosa que mai ha estat excessivament prolífic en Denis) però no per això abandona les constants anteriorment comentades del seu cinema.



High Life.

I si la cineasta ja havia abordat un gènere aparentment tan llunyà del seu cinema com era el de terror, amb **High Life** (2018), el seu primer film íntegrament en anglès i amb una estrella com Robert Pattinson encapçalant el repartiment, s'endinsa de ple en la ciència-ficció, en el que podríem considerar com el seu llargmetratge més ambiciós fins al moment, argumentalment, ja que en aquesta estèticament minimalista odissea espacial hi tenen cabuda tots els temes que en algun moment han transitat pel seu cinema (l'estrany, les relacions familiars desestructurades, la pulsio sexual, la vida i la mort, etc.) però intentant-los portar a un nivell reflexiu un graó més elevat mitjançant una temàtica molt extrema (presidaris condemnats a mort que commuten la seva pena a canvi de complir una gens definida missió espacial, durant la qual no podran practicar sexe, encara que tinguin una particular caixa per alleujar les seves «tensions», però als homes se'ls extraurà puntualment esperma per intentar fecundar les recluses), que a través d'una narració elíptica (on probablement hi ha l'el·lipsi més ampla de tota la seva filmografia, d'aproximadament 14 anys de lapse temporal, i només podem calibrar aquesta durada gràcies a l'enorme canvi físic que es produeix en la filla del personatge de Pattinson) i amb contínues ruptures cronològiques movent-se entre passat, present i futur (diferenciats amb el treball tonal i cromàtic de la fotografia, en aquesta ocasió sense Agnès Godard a la batuta sinó amb Yorick Le Saux i Tomasz Naumiuk), genera una gens còmoda reflexió sobre la nostra espècie consolidada, una vegada més, sobre els cossos i figures (atenció a l'escena masturbatòria de Denis) en un espai (sense cap estrella) dels desgraciats tripulants de la nau, que ens guien fins a un desenllaç en què, igual que a *L'intrus*, tendeix cap a una certa abstracció argumental.

A l'espera de poder veure els seus últims dos treballs, **Avec amour et acharnement** (pel qual va aconseguir l'Os de Plata a la millor direcció en el passat Festival de Berlín) i **Stars at Noon** (que es va alçar amb el Gran Premi del Jurat, ex aequo, al Festival de Canes de fa un parell de mesos), la carrera de Claire Denis sembla estar destinada a futures i, com sempre, tardanes reivindicacions cinèfiles en les quals s'inclourà, si és que no ho està ja, entre les cineastes menys acomodaticies però sobretot més importants dels últims lustres, forjant una «lluita» (que ja s'allarga una barbaritat de 34 anys) amb totes les forces enfront d'unes certes convencions cinematogràfiques imperants en la majoria de les propostes que inunden setmanalment les nostres cartelleres. Sobre aquesta perpètua batalla la mateixa cineasta va arribar a declarar que «respecte a la direcció de cinema, sempre es necessita tenir una cosa contra la qual lluitar». Esperem que Denis continuï durant molts anys amb aquesta batussa i acabi, en la mesura que això sigui possible, aconseguint la tan desitjada victòria.

Bibliografia

- «Un sol interior: Juliette Binoche y sus amantes», d'Eulàlia Iglesias per a *El Condifencial*.
- «La imagen-tiempo», de Gilles Deleuze.
- «Claire Denis, la dama del tiempo», de Miguel Marías.
- «Las extensiones de muchas lejanías», de Olaf Möller.
- «De la conversación», de Gonzalo de Lucas.
- «La carne y el corte», de Daniel V. Villamediana.
- «Pasiones corporales», de Alfonso Crespo.
- «El diablo en el ojo», de Carlos Losilla.
- «Elogio», de Manu Yáñez.

José Antonio Bracero

Si t'ha agradat aquest article i vols rebre informació dels pròxims que publiquem, envia'ns el teu nom i el teu correu electrònic.

He llegit i acceptat les condicions establertes en l'[avis legal i política de privacitat](#).



José Antonio Bracero

José A. Bracero (L'Hospitalet de Llobregat, 1983) és Graduat en Llenguatge Cinematogràfic per l'Escola de Cinema Bande à Part. Apassionat per la Història del Cinema i l'anàlisi de les imatges, va començar a col·laborar en diverses webs relacionades amb el mitjà com La Casa de los Horrores i Redrum Magazine [...]

[Llegir més](#)