

construint mirades

Paranoid Park

Gus Van Sant

Material didàctic de la pel·lícula

Recomanada per a 3r i 4t d'ESO i batxillerat

Formació en llenguatges audiovisuals



s i n o p s i

Àlex, un jove *skater*, descobreix Paranoid Park, un lloc mític de trobada dels *skaters* de Portland. La seva vida monòtona amb els amics i companys de l'institut, i els problemes a causa de la separació dels seus pares, es dissipen quan, fascinat, assisteix a les acrobàcies espectaculars dels joves habituals del parc. Un accident fortuït amb un vigilant de trens el fa despertar d'aquest món màgic i l'obligarà a responsabilitzar-se dels seus actes.

f i t x a t è c n i c a

Títol original

Paranoid Park

Direcció

Gus Van Sant

Guió

Gus Van Sant i Blake Nelson

Interpretació

Gabe Nevins, Daniel Liu, Jake Miller, Taylor Momsen, Lauren McKinney, Scott Patrick Green

Fotografia

Christopher Doyle, Kathy Li

Música

Ludwig Van Beethoven, Nino Rota, Elliott Smith

Producció

EUA, 2007

Versió

original en anglès subtitulada en castellà

Durada

85 minuts

q u è t r e b a l l e m ?

Valorar les relacions que té Àlex, l'adolescent protagonista, amb els seus companys, la novia, els amics, la família i amb si mateix. Considerar la reacció del protagonista davant la mort accidental del vigilant de trens.

Indicar l'estructura narrativa del film i valorar-ne la importància en la construcció del sentit de la història.

Determinar els procediments visuals i sonors que s'utilitzen per mostrar el món dels *skaters* i considerar quina visió ens n'ofereix la pel·lícula.

a s s a i g

Captar instants de veritat

En l'anomenada cultura actual de la imatge, quan sembla que la tècnica audiovisual ha aconseguit un grau d'excel·lència màxim, es produeix una incapacitat cada cop més accentuada per poder veure realment que hi ha en una imatge. Acostumats a les pautes perceptives que ens faciliten els mitjans de comunicació, és cada cop més difícil comprendre el que veiem, especialment quan no s'ajusta als clixés amb què signifiquem les coses.



Un bon exemple d'aquesta incapacitat és l'estranyesa que pot produir un film com *Paranoid Park*, que, sense negar la capacitat narrativa del cinema, trenca amb les convencions temporals del relat fins a qüestionar les bases estètiques i epistemològiques de la narració audiovisual. El que ens ofereix Gus Van Sant és una altra manera de significar les coses, d'explicar una història. En definitiva, una forma nova de vinculació amb les imatges i amb la realitat que aquestes mostren.

Com apunta Gus Van Sant, el relat no pretén demostrar res ni convèncer de res. La realitat no té més consistència que la forma que rep en un moment donat per les imatges que la representen. La seva pretensió no és donar sentit als fets que relata, sinó obrir les imatges a la possibilitat de captar instants de veritat sobre els personatges i sobre les situacions.

Aquesta veritat no té res a veure amb el tipus d'informació o valoració que la imatge pot transmetre. L'única veritat és la pròpia capacitat per produir un determinat efecte en l'espectador i espectadora. La veritat no s'oposa a la falsedat, perquè no es tracta de valorar una imatge en funció de la seva semblança amb el que considerem realitat. Es tracta precisament de posar a prova les visions que tenim de les coses a través de les noves maneres de representar-les.

La veritat, en paraules de Van Sant, és obrir-se als milers de possibles poètiques contingudes en una imatge, per tant és una veritat que remet a la creació, entenent que aquesta solament pot donar-se quan s'aconsegueix un cert «estat d'inconsciència que permet a les coses esdevenir naturalment», tal com explica Van Sant en parlar de la seva forma de treballar durant el rodatge.

Aquest estat d'absència no és contradictori amb l'ús del muntatge com a element determinant de la forma fílmica. El que ha pogut captar durant el rodatge, la majoria de les vegades de forma "involuntària", és la matèria de base del muntatge, que, definitivament, donarà una significació precisa a la història relatada.

Sobre la culpa i el penediment

Si considerem els trets argumentals més bàsics, efectivament podem parlar d'una reflexió sobre la culpa, sobre la responsabilitat moral i la necessitat del perdó. És així, la pel·lícula tracta sobre la culpabilitat d'Àlex i el dilema moral que li suposa confessar-se o no autor involuntari de l'accident, però la proposta de Van Sant no tracta de resoldre una possible decisió o actuació, sinó que indaga les condicions de la culpa, és a dir la possibilitat de sentir-se culpable i de poder-se reconèixer en aquest sentiment. És aquí on Van Sant situa el

problema d'Àlex i la seva incapacitat per establir lligams amb les coses i amb ell mateix. Aquesta falta de responsabilitat es presenta com el resultat d'un sistema de vida, d'una manera d'estar en el món de la qual participen els adolescents. Van Sant centra el seu interès en aquest estat d'apatia constant en què viuen els adolescents, sobre tot Àlex, que relaciona indirectament amb l'absència dels adults, que, malgrat estar presents en la història, es mostren sempre en segon pla, a vegades borrosos o d'esquena, però sempre sense responsabilitats en els seus lligams afectius.



Com va demostrar a *Elephant*, el seu film sobre la matança de Columbine, Van Sant no busca unes causes determinades que expliquin els fets i les responsabilitats de la societat. No hi ha justificacions, sinó tan sols la constatació d'una situació que, efectivament, provoca la reflexió, però sense guiar-la per un determinisme causal que defineixi una valoració dels fets. La càmera de Van Sant presenta els fets de forma distant, sense oferir cap explicació. Solament acompanya els personatges pels passadissos del centre, pocs minuts abans de la matança. La inquietud que provoquen les imatges no és el resultat d'estar a l'espera del que pot succeir, sinó de la certesa del que sabem que es produirà sense poder tenir-ne una explicació clara i definitiva.

Amb un criteri similar, Van Sant construeix el relat sobre la història d'Àlex. En aquest cas no és un fet real, però això no té cap importància a l'hora de determinar el grau de veritat i versemblança amb què construeix la història i la identificació amb els personatges.

1. *Cahiers du cinéma*
Espanya, juliol-agost de
2009.

La desafecció que defineix el personatge d'Àlex, el seu sentiment constant d'estranyesa respecte al que fa i al món que l'envolta queda plasmat en el mateix film, en la composició dels plans –des de la seva situació en el camp visual fins a les seves aparicions i desaparicions de l'escena– i en l'ús especial dels primers plans del seu rostre, que, en lloc de crear un efecte de proximitat que faciliti la identificació, crea una distància que ens allunya de qualsevol reconeixement o identificació del que sent o pensa.

La proximitat de la càmera respecte als personatges transforma la seva presència en una absència inquietant, i a través de la qual Van Sant indica la impossibilitat d'implicar-se o responsabilitzar-se quan no hi ha un punt de referència des d'on mesurar la veritat de les coses i de les imatges amb què es fan visibles.

El malestar d'Àlex es difon per tota la pel·lícula i afecta especialment el públic, que observa les imatges amb una distància similar a la viscuda per Àlex. De forma semblant al model de públic que creen les imatges actuals, Àlex percep el món sense implicar-s'hi, perquè és un món que apareix i desapareix sense deixar cap rastre i que flota ingràvid davant els seus ulls com els *skaters* de *Paranoid Park*.

Derives de la creació cinematogràfica

Carlos Losilla¹ vincula encertadament el treball de Van Sant al moviment que presideix la vida d'Àlex i es pregunta:

«Com expressar aquest moviment de flotació, aquesta vida suspesa en què es converteix el deambular d'Àlex? Com filmar l'al·lucinació en què s'ha convertit el cinema?».

Segons Losilla

«el treball del cineasta consisteix a travessar constantment aquesta absència que deixen les imatges en passar, aquesta sensació de buit»,

i acaba la seva reflexió assenyalant, al final de l'article, que

«la importància d'un film com *Paranoid Park* es manifesta en la mateixa inquietud que provoca».

Efectivament, el cinema de Van Sant és veritablement contemporani, cosa que, en paraules d'Agamben², vol dir "inactual", perquè no s'adapta a les pretensions del present:

«qui pertany veritablement al seu temps, qui és veritablement contemporani és qui no hi coincideix perfectament ni s'adapta a les seves pretensions, i és per això, en aquest sentit, inactual; però també, precisament per això, i justament a través d'aquesta desviació i d'aquest anacronisme, és més capaç que els altres de percebre i aferra el seu temps».

Una de les característiques del temps present, atribuïda moltes vegades als joves adolescents, és la falta de responsabilitat, o, si es prefereix, la no-assumpció de les conseqüències que tenen les decisions preses o els actes realitzats. Aquesta falta de responsabilitat queda expressada a la pel·lícula com la falta de pes que les coses poden arribar a tenir quan no hi ha un punt de referència per poder-les mesurar, acceptar o rebutjar. Aquesta falta de pes és la ingravidesa que envolta constantment la història i els personatges, ingravidesa també de les mateixes imatges, que escapen a un sentit definitiu.

Van Sant presenta situacions que no podem sostenir en cap trama, en cap estructura que els pugui donar un sentit. La presència dels personatges és també opaca, i no possibilita la identificació ni el reconeixement que ens facilitaria un cert trajecte per la història. A la pel·lícula tot resulta estrany i en molts moments inquietant. Aquesta estranyesa i inquietud és el que ens ofereix Van Sant com a possibilitat crítica per poder transformar la

manera de veure les coses que les imatges actuals imposen.

Una història flotant

El desconcert d'Àlex, la solitud i l'aïllament en què viu, la seva desafecció constant, que el sumeix en una angoixa melancòlica, són alguns dels estats que mostra a través de les imatges. Com a marc ha escollit la història d'un accident, d'una mort accidental en la qual es veu implicat el protagonista i que l'obligarà a prendre una decisió per poder assimilar el malestar i la culpa que li ha provocat. Però aquesta intriga de *thriller* o de film policíac aviat es dilueix com els adults que s'esborren en segon terme en moltes de les escenes de la pel·lícula. Solament Marcy amb el seu consell trenca l'atonia d'Àlex, però la solució és clara: no cal l'expiació de la culpa, perquè no hi ha una instància fiable que el pugui exonerar. Pot dirigir la carta a algú de confiança, a una amiga com ella, però l'important és escriure-la, no que algú la llegeixi.



Aquest és el final de la història, un final que és de fet l'inici, el detonant del relat encarregat de transmetre-la. Després de la primera imatge del pont de Portland, on veiem els títols de crèdit, una mà escriu "Paranoid Park" en un quadern. Aquí comença la història del relat fílmic, que a poc a poc anirà abandonant l'escriptura de la carta per recrear els moments viscuts, somiats o recordats per Àlex, fins a retornar al moment en què va iniciar l'escriptura. Amb les acrobàcies finals dels *skaters* i els seus gestos de complicitat amb la càmera, no solament s'afirma la impunitat d'Àlex, sinó que es fa totalment assumible.

2. Agamben, Giorgio. *Què vol dir ser contemporani?*. Barcelona: Arcàdia, 2008 (p. 8).

Fragmentació i dispersió: l'estructura del relat fílmic

L'espiral és la forma que millor s'adapta al tipus de narració que ens proposa Van Sant, i que millor expressa la situació dels seus personatges, aquests joves *skaters* que, tal com descriu Carlos Losilla a l'article referenciat anteriorment,

«giren incansablement sobre si mateixos en una sèrie de viatges sense principi ni final, on el temps no té cabuda».

Efectivament, Àlex es mou en cercles, de casa seva a la del seu amic, del parc a l'institut, de l'exterior a l'interior de si mateix. Però l'accident trenca aquesta existència suspesa entre la realitat i la ficció, entre la vida i el buit.



Com assenyala el mateix Àlex, les seves anotacions, que ens van guiant per la història, són tan desllavassades i poc clares com la mateixa trama fílmica. Són fruit de la necessitat d'explicar-les a algú i poder d'aquesta manera posar ordre als seus sentiments.

Com apuntàvem en l'apartat anterior, hi ha una discordança temporal constant al llarg de la pel·lícula. El temps del relat d'Àlex no coincideix amb el temps de la història que relata. I, de la mateixa manera, la narració de Van Sant s'organitza a partir d'una temporalitat pròpia, al marge de la cronologia dels fets i de la redacció de la carta. Hi ha confluències, sobretot en la primera part de la pel·lícula, quan les imatges van acompanyades de la veu narradora d'Àlex, però poste-

riorment deixem de sentir aquesta veu per entrar en el temps del relat fílmic. El muntatge conforma un temps propi, construït per fragments que s'enllacen autònomament, moltes vegades pels mateixos components de les imatges, com el so, la música, el gra de la fotografia o el moviment dels fotogrames que mostren al ralenti les acrobàcies dels *skaters* o el caminar d'Àlex pels passadissos del centre o pel carrer.

Com a guia del comentari que tot seguit desenvoluparem i per facilitar l'anàlisi sobre l'estructura narrativa que hem indicat en l'apartat de les propostes de treball, presentem un annex amb el resum del contingut de les diverses escenes apuntades a l'edició en DVD de la pel·lícula. El que volem destacar és la transgressió constant que hi ha de les pautes narratives amb què usualment es construeixen les històries a les pel·lícules, i d'entre aquestes transgressions en destaquem un ús particular dels salts en el temps, el *flashback* i el *flashforward* (el record i l'anticipació).

Com es pot comprovar en la descripció de les escenes, Van Sant aïlla moltes vegades algun pla i l'anticipa respecte a l'escena més completa a la qual pertany, que se situa posteriorment en el muntatge de la pel·lícula. Un bon exemple n'és la imatge d'Àlex creuant amb el seu monopatí el pont de Portland, que apareix breument en l'escena 2, i en la 3, de forma més completa. L'escena sencera seria el creuament del pont en direcció a Paranoid Park i l'entrada al parc.

Es detecten molts altres exemples d'aquesta alternança tan poc usual. No es tracta de salts cronològics en funció del muntatge dels esdeveniments, sinó d'afegir salts en el *flashback*. En l'exemple citat, Àlex creuant el pont de Portland, apareix primer aïlladament, i, posteriorment, quan forma part de la seva anada a Paranoid Park, tot sol, el dissabte de l'accident. La primera aparició ens anuncia el que veurem després i en aquest sentit

podem parlar de *flashforward*, és a dir d'una anticipació del que veurem. No és exactament un *flashforward*, un fet que es produirà mes endavant, sinó l'avançament d'una part d'una escena, però podem donar-li aquest nom, ja que estem parlant de l'estructura temporal dels diferents esdeveniments organitzats pel muntatge.

Respecte a la història que relata i al tipus d'estratègies que fa servir per construir la intriga, trenca també amb les directrius del relat. Les expectatives creades en un moment donat pel mateix relat desapareixen o deriven per altres línies narratives que fan oscil·lar constantment el sentit de la història. Per l'anècdota en què es basa la història de *Paranoid Park* podríem parlar d'un film policíac o d'investigació criminal, però l'estructura de la intriga no segueix les normes que regulen aquest tipus de relat. El qui, el com, el quan i el per què que dirigeixen usualment el desenvolupament del relat d'investigació no tenen cap efectivitat en la pel·lícula.

La intriga de *Paranoid Park* no es basa en el suspens habitual generat pel procés d'investigació, ni tampoc es construeix a través d'una dramatització dels motius en joc, de la culpabilitat o innocència del protagonista, o del sofriment de la víctima. A partir de quin material, doncs, la pel·lícula construeix la seva intriga?

L'interès per la trama no es basa en el suspens de què passarà, sinó en la possibilitat que pugui estabilitzar-se la narració i poder aconseguir enllaçar els fets segons el principi de causalitat habitual.

Malgrat l'estructura fragmentada dels esdeveniments i els salts en els temps, podem seguir més o menys el recorregut de la història, orientats per les intencions de l'inspector Lu, que entrevista Àlex i els seus companys per descobrir qui va ser el causant de la mort del vigilant. Però paradoxalment, després de conèixer com es va produir l'accident del vigilant, a la meitat de la pel·lícula aproxima-

dament, perdem definitivament l'orientació. La intriga inicial, que semblava girar al voltant de la possible culpabilitat d'Àlex, es desplaça i deriva cap a saber si Àlex acabarà sent descobert per l'inspector. Però aquesta nova via desapareix molt ràpidament i queda totalment oblidada. Solament en una conversa amb els amics, Àlex expressa una certa preocupació pel que pot descobrir l'inspector. Els amics dissipen qualsevol dubte en afirmar que segur no sap res i que tan sols fa el seu treball, el que és propi d'un policia.



Amb aquesta conversa s'inicia el capítol 7 en l'edició en DVD i, si observem el seguit de situacions que s'hi succeeixen, comprovarem fàcilment la falta d'interès del director per seguir el procés d'investigació de l'inspector. La conversa amb els amics s'enllaça amb la trobada amb Jennifer al passadís de l'institut. La música de Nino Rota acompanya el caminar al ralenti d'Àlex pel carrer en un paisatge de tardor. A través d'un tall sec ens situem en la conversa entre Àlex i el seu pare, que queda borrós al fons de la imatge emmarcada pel perfil d'Àlex. Li comunica la separació sense poder explicar-ne res. Àlex avança cap a la càmera des del fons de la imatge. La seva figura és també borrosa i s'enfoca a mesura que s'acosta. Conversa amb Jennifer sense que n'escoltem les paraules. Per l'expressió del seu rostre i per les paraules finals que escoltem sobre el fons de la música de Nino Rota, deduïm la ruptura de la seva relació. Àlex se'n va escalles amunt sense dir res. Àlex comenta la ruptura amb els seus amics. Trobada amb Marcy en una cafeteria i tornada a casa amb



ella en el bus. A casa d'Àlex, el seu germà li explica un diàleg que ha vist per televisió. Conversa amb Marcy sobre la guerra d'Irak i ella li recrimina la seva apatia afirmant que és el problema de la gent.

Amb Àlex practicant amb el seu monopatí pel carrer s'inicia l'últim capítol del relat, consignant com a escena 8 al DVD.

Aquest breu recorregut per les escenes del capítol indica clarament que la fragmentació i

l'alternança de les escenes curtes guia la temporalitat del relat, que no es correspon amb l'ordre temporal de la història relatada. Són moments viscuts per Àlex, desconectats de qualsevol intriga sobre la mort del vigilant de l'estació i de la possible reacció d'Àlex per la seva responsabilitat en l'accident.

El tractament audiovisual

Hem mencionat els salts temporals del relat fílmic, que constantment trenquen la cronologia dels fets; però hi ha també altres elements en la composició de les imatges i en l'ús de la música que accentua la falta d'un fil conductor de la narració i que augmenta la falta de consistència que té la realitat mostrada a la pel·lícula. En molts moments Àlex és visualment present, però realment absent i estranyat del que sent i del que l'envolta. Aquesta presència feta d'absència és el resultat d'una distribució dels elements del camp visual i del lloc que ocupa Àlex en relació als altres personatges. El mateix efecte de confusió i aïllament provoca la descomposició de l'escena en diversos punts de vista, que no s'enllacen a través de la mirada dels personatges de l'escena ni produeix una progressió gradual en l'escala d'enquadraments que ens permeti situar els dos personatges en un espai comú, físic o mental. El que s'accentua és tot el contrari: la separació i la falta de enllaç.

L'escena en què Marcy recomana a Àlex escriure la carta és dels pocs moments en què no es produeix aquest aïllament entre dos personatges de la pel·lícula. També és significatiu l'ús de la mirada a càmera dels *skaters* en les imatges finals de la pel·lícula. Els gestos que dirigeixen a la càmera són un reconeixement de l'acte mateix de ser filmats i, en conseqüència, de ser objectes d'una mirada, la del director o la del públic que veu les imatges projectades. Els lligams passen per la mostració, per la contemplació i l'observació del que apareix a les imatges. En cap moment hi ha una vinculació amb l'encadenament dels fets ni amb el desenvolupament de les accions.

La desconexió presideix tant les imatges com el so ambiental i dels diàlegs i la música de fons. Hi ha en els tres dominis una barreja de tècniques i d'estils, des del gra de la fotografia a l'estil musical, passant per la no-correspondència entre les imatges i el so en la composició audiovisual de les imatges, com per exemple els efectes de ralenti sobre la imatge, acompanyada d'un tema musical, o el fet de destacar determinats sons ambientals i suprimir-ne d'altres.

Cal destacar la selecció de peces musicals que componen la banda sonora de la pel·lícula i que tenen una destacada funció en el seu impacte emocional. Com molt bé descriu Damien Dashayes³, la selecció de Van Sant és molt més que una simple compilació de cançons,

«és una immersió fascinant en el cap d'un adolescent diferent als altres. Evocacions de l'adolescència, període ombrívol i rebel: un títol *punk* i *trash* d'un grup predestinat a ser una encarnació d'aquest esperit, The Revolts; un *rap* elèctric i melancòlic de Cool Nutz; un *twist* romàntic i envoltant ("*envolvente*") de Billy Swann; el *pop* de Menomena; el *country* de Cast King, i dues balades del compositor de folk Elliot Smith, apreciat especialment per

3. Podreu trobar l'article complet publicat en francès a http://resmusica.com/aff_articles.php3?num_art=447.

Van Sant. Més sorprenents són els títols del jazzman Henry Davies... i del cèlebre compositor Nino Rota (extractes d'*Amarcord* i de *Giulietta de los espíritus*). Un passatge contemplatiu i coral de la Simfonia núm. 9 de Ludwig Van Beethoven (compositor molt utilitzat a *Elephant*). I, per acabar, tres músiques més experimentals: l'electrònica d'Erthan Rose i els sublimes paisatges sonors dels compositors de música concreta Robert Normandeau i Frances White».



Repetició, fragmentació, desordre, alteració i desaparició són els termes que millor expressen les característiques de la pel·lícula i que expliquen la sensació d'estranyesa i d'inquietud que provoca la història d'Àlex.

Les pautes convencionals de percepció i comprensió no serveixen a *Paranoid Park*. Les imatges, en molts moments fascinants per la seva bellesa, no construeixen un món, el de la ficció, on podem projectar els nostres pensaments i afectes. El que es produeix a mesura que avança la pel·lícula és una desrealització del món, de les pautes que fem servir per explicar les coses i la seva inconsistència.

p r o p o s t a d ' a c t i v i t a t s

- Selecciona i comenta per escrit les escenes més significatives que expressen l'apatia d'Àlex. Indica amb el màxim detall possible quin és el seu estat d'ànim a partir del que mostren les imatges.

Per orientar el treball, proposem destacar aquelles situacions en què Àlex contempla la situació en què es troba sense que puguem detectar una emoció particular en el seu rostre.

Aquest exercici és similar al que fa Àlex en escriure els fets que ha protagonitzat. Com ell mateix diu, es tracta de posar ordre al que va passar i poder expressar les seves emocions. Com a espectadors i espectadores, es tracta també de "posar ordre" a les emocions que han generat les imatges i, per tant, al significat que han tingut per a nosaltres.

- Considera la situació dels altres personatges, adults i adolescents, i descriu la relació que mantenen amb Àlex. Indica especialment la diferència entre Jennifer i Candy i el paper que tenen els adults en la història.

Indiquem algunes preguntes orientatives per elaborar el comentari sobre els personatges:

Què els interessa?, com actuen per aconseguir el que volen?, quin interès tenen per a Àlex?...

- Revisa l'estructura narrativa de la pel·lícula i indica qui narra la història i quina és l'estructura temporal dels fets relatats.

Indica l'ordre cronològic dels fets, és a dir, en quin moment es van produir les situacions que apareixen a la pel·lícula. Hi ha escenes repetides o que remetien a un mateix fet encara que no vagin seguides en el muntatge filmic?

Sobre quin fet s'ha construït el relat fílmic i qui ens ho explica?

Quin tipus d'informació obtenim del relat i sobre què ens informa?

- Compara *Paranoid Park* amb altres pel·lícules que presentin característiques similars.

Recordes alguna imatge especialment impactant i que puguis relacionar amb algun altre film?

T'ha sorprès la pel·lícula? Per quin motiu? Pel final? Per la història que explica? Per parlar dels *skaters*? Pel tipus d'imatges i els seus efectes especials?

Indica el que t'ha agradat més i menys de la pel·lícula?

Com explicaries el final?

a n n e x

Descripció de les escenes indicades a l'edició en DVD d'Avalon.

Escena 1

Títols de crèdit sobre les imatges accelerades del pont de Portland sobre del riu i que Àlex, el protagonista, creuarà per anar a Paranoid Park.

Títol de la pel·lícula escrit en un full per Àlex, assegut al menjador de la casa de l'oncle Tommy, que recull els plats. Àlex caminant per un camp i imatges en súper 8 dels salts dels *skaters* de Paranoid Park i d'Àlex caminant entre les herbes i jugant amb un gos. Seguiment del caminar d'Àlex, que arriba a la platja i s'asseu en un banc, on continua escrivint al seu quadern. Veu en *off* d'Àlex, que explica la decisió d'anar a Paranoid Park que Jared li va proposar. Imatges del parc i Àlex observant les acrobàcies dels *skaters* filmades en súper 8 al ralenti, amb una càmera mòbil seguint els trajectes dels patinadors. Veu en *off* d'Àlex que continua el relat, "un mes més tard a classe de mates..."; sobre el seu rostre inclinat sobre el quadern on escriu al banc de la platja. Trobada amb Jared. Àlex escrivint al banc de la platja. Imatges d'*skaters* pel carrer. Àlex, a classe de matemàtiques, rep l'avís de presentar-se a direcció.

Escena 2

Entrevista amb l'inspector Lu, que investiga la mort d'un vigilant de trens. Àlex explica el que va fer la nit del dissabte 17. Àlex escrivint en una taula i demanant disculpes perquè no se li dona bé escriure. Àlex caminant al ralenti pels passadissos del centre amb una cançó de fons, que enllaça amb imatges en súper 8 dels *skaters* pel carrer, que de tant en tant es dirigeixen a la càmera. A casa del seu oncle, Àlex s'aixeca de la butaca on escriu i es dirigeix a una habitació on deixa el seu

quadern en una taula. Es posa a escriure (aquest moment correspon als moments immediatament anteriors de la imatge que hem vist abans a l'inici d'aquest capítol). Menciona que Jared va parlar aquell dia de Paranoid Park i van decidir anar-hi junts. Àlex aclareix que aquesta no va ser la nit de la qual parlava l'inspector, sinó el primer cop que anava a Paranoid Park. Imatges de Paranoid Park fent el trajecte de l'entrada al parc i des de la posició dels que observen els que patinen. Àlex i Jared observen també, i Jared s'aixeca per llançar-se a la pista (aquest moment és immediatament previ al que havíem vist a l'escena 1 quan Àlex anomena per primera vegada l'anada a Paranoid Park). Abans havíem vist Jared posar-se dret i llançar-se a la pista. Imatges al ralenti dels salts filmats per una càmera fixa. Frase de Jared que havíem sentit abans, «Aquest lloc és increïble. Hauríem de tornar-hi dissabte», aquesta vegada des d'una altra posició de la càmera. Veu en *off* d'Àlex, que assenyala l'obstacle de la proposta de Jared. Conversa telefònica amb la seva nòvia Jennifer, que no admet que la deixi dissabte per anar amb Jared. Imatges d'Àlex escrivint a la platja en què escoltem les seves explicacions en *off*, alternant amb les de Jennifer, que manté la conversa telefònica amb Àlex. El problema de Jennifer és que vol perdre la virginitat, i, tal com diu Àlex, «en algun moment s'haurà de fer». Imatges del pont de Portland en què Àlex es disposa a creuar-lo patinant. Continua el relat en *off* d'Àlex sobre les imatges de casa seva i la conversa amb la mare per demanar-li el cotxe. Suposadament va a casa d'Àlex a passar la nit. Pla frontal d'Àlex a través del parabrises del cotxe. L'expressió del seu rostre va canviant en successius primers plans i amb diverses cançons de música de fons. Para per comprar alguna cosa per menjar. Creua el pont patinant.



Escena 3

Conversa amb Jared a casa seva. No pot acompanyar-lo a Paranoid Park, ha d'anar a veure a la seva nòvia Covallis. Pot quedar-se a dormir a casa seva, perquè els pares no hi són. Àlex vol aparcar el cotxe a l'altra banda del riu, és més segur. S'atura en el restaurant on abans havíem vist com encarregava el menjar. Àlex creua el pont amb el seu monopatí, com en el capítol anterior, però aquesta vegada en una imatge més prolongada. Àlex entra a Paranoid Park pels laterals de les pistes. Aquí es completa l'escena que abans havíem vist en un *tràveling* o moviment de càmera lateral per les cames dels que observen els patinadors. Ara veiem que era un moviment acompanyant l'entrada d'Àlex a les pistes, que finalment s'asseu sobre el seu monopatí entre els observadors. La veu en *off* d'Àlex explica la seva fascinació, «El Paranoid era genial. Podria haver-me quedat tota la nit mirant. L'única cosa dolenta és que vaig començar a pensar en altres coses com els meus pares». La veu en *off* d'Àlex continua relatant la separació a través de les imatges d'un sopar amb el seu germà i la seva mare, que parla amb el pare per telèfon, «no deixava de trucar a casa i la meua mare no sabia com tractar-lo. El meu germà es posava tan malament amb la situació que vomitava després de sopar». Retorn al rostre d'Àlex de perfil assegut al parc, «també vaig pensar en Jennifer. Estava decidida que estiguéssim junts». Imatge d'Àlex escrivint a la platja, «Clar que hi havien coses pitjors». Algú el crida i la veu enllaça amb la imatge d'Àlex de perfil al parc. Un *skater* li demana el seu monopatí i quan torna el convida a

pujar a un tren i veure unes cerveses. Al ralenti gira el rostre i escoltem la seva veu en *off*, que continua amb el seu relat. «Vaig tornar a casa d'Àlex i vaig haver de canviar-me de roba». Veiem a Àlex a través de la finestra, com si algú l'estigués observant des de la casa del davant. Àlex se sent observat i s'arrossega per la sala d'estar de la casa dels pares de Jared per evitar ser vist a través de la finestra. Entra a la dutxa i al ralenti veiem com li cau l'aigua sobre el cap. Tracta de localitzar al seu pare amb el mòbil però respon el contestador. S'asseu tapant-se els ulls abatut en una butaca. Cau al ralenti sobre un coixí amb els ulls tancats. Àlex patinant pel carrer i avançant cap a la càmera veu una cafeteria i hi entra. Trobada amb Macy, amb qui comenta la separació ja inevitable dels seus pares i la ruptura de la seva relació amb Jennifer. Àlex treu importància a la seva situació i comenta que hi ha problemes més importants. A la pregunta de Macy respon: «La gent que mor a Irak o els nens afamats d'Àfrica». Macy acaba dient «sembla que t'ha passat alguna cosa». Àlex ho nega i explica que hi ha més coses més enllà dels professors, de les ruptures... i hi ha alguna cosa més allà a fora». Reconeix que sí, que li ha passat alguna cosa. Imatges al ralenti caminant pels passadissos del centre amb el fons d'una cançó. Trobada davant de les taquilles amb Jennifer, que li pregunta si es va divertir molt amb Jared dissabte. Li proposa fer alguna cosa després de classe. Àlex i Jennifer emprovant-se diferents vestits en una tenda. Trobada amb Jared, que el passa a buscar en cotxe. Li pregunta on és el seu monopatí en veure que en porta un de nou. Rostre de perfil de Jared al ralenti mentre sona una música agressiva. Tenda de discos on Jared agafa un disc i exclama «*Got Boogie Buns*».

Escena 4

Imatges de l'escriptura al quadern del nom "Paranoid Park", la mateixa que havíem vist a l'inici, després dels títols de crèdit. Aquesta vegada veiem l'escena completa d'Àlex assegut al banc de la platja i del seu retorn cap a

casa del seu oncle, fins a veure'l entrar a l'habitació i asseure's a la butaca en què l'havíem vist. El que havíem vist fragmentàriament ara queda unificat com a desplegament de l'acció d'Àlex. Apareix de nou la imatge de Jared i Àlex de l'inici en què Jared proposa anar a Paranoid Park. Es repeteix la mateixa resposta d'Àlex, que no està preparat. El so de la resposta de Jared enllaça amb el següent pla d'Àlex assegut a la taula escrivint. Sentim el soroll de les rodes de les planxes d'Àlex i Jared que patinen pel carrer mentre mantenen la conversa que acabem d'apuntar. El presentador d'un telenotícies parla de l'accident del vigilant preguntant si potser va ser un assassinat. Àlex s'altera mirant les imatges, es passa les mans pels ulls. El veiem consultar els diaris en una cafeteria i a continuació parlant amb Jared, i veu a través del vidre un noi emmanillat. Segons Jared, perquè li han trobat marihuana. Al menjador del centre s'avisava a tots els *skaters* que vagin a direcció. Allí tenen una conversa amb l'inspector Lu, que els explica la situació i les sospites. Àlex mira com absent la fotografia del vigilant partit en dos i ha d'anar al lavabo a vomitar. La veu en *off* d'Àlex diu que havia tractat d'oblidar tot allò. Apareixen de nou les imatges del parc i com se'n van a l'estació de trens.

Escena 5

Entrada a l'estació de trens. Àlex i el noi que l'acompanya pujant en un vagó en marxa. Un vigilant els veu i tracta de fer-los caure. Àlex, que tracta d'evitar els cops de la barra de ferro del vigilant, li dona una empenta amb el seu monopatí. El vigilant cau sota les rodes del tren. Amb el fons musical de la Simfonia de Beethoven, Àlex, al ralenti, baixa del tren i contempla el cos partit en dos i la mirada suplicant del vigilant. Un seguit d'imatges, de primers plans d'Àlex, l'inspector Lu i el vigilant aturen el relat dels fets fins que veiem de nou la cara esverada d'Àlex, que surt corrents de l'estació. Cau una tempesta sobre el pont de Portland. Àlex, molt nerviós, estableix un diàleg amb si mateix sobre el que és més conve-



nient fer. No arriba a cap conclusió i llança el seu monopatí a través del pont. A casa de Jared, es despulla i posa la seva roba tacada de sang en una bossa; es dirigeix, tal com havíem vist, al bany arrossegant-se per terra i un cop a la dutxa sentim prolongadament el so de l'aigua que cau al ralenti sobre el seu cap. Les gotes d'aigua i les llàgrimes es barregen i va desapareixent de l'enquadrament com a l'escena de l'assassinat a la dutxa de *Psicosis*. Sentim el crit agut d'uns ocells i no podem deixar d'evocar *Los pájaros*, del mateix director, amb el canvi de roba i la seva prostració al sofà seguint l'acció que anteriorment havíem vist fragmentada. Ara el seu rostre és borrós fins que recupera la nitidesa per donar lloc a unes imatges al ralenti d'un *skaters* patinant pels canals que rodegen les pistes del parc. Estirat, Àlex pensa a parlar amb el seu pare, «sabia on estava, a la casa de la platja, amb l'oncle Tommy».

Escena 6

Àlex s'aixeca i es disposa a trucar al seu pare, «ja sentia l'alleujament d'explicar-li-ho». Sabem que no podrà parlar amb ell i de nou veiem com respon el contestador. Es repeteixen les imatges que havíem vist anteriorment, aquesta vegada, com en altres ocasions, sense fragmentar les accions mostrades. Ara es prolonga el seu gest d'abatiment en caure estirat en un sofà. Quan es desperta, és en una gran pèrgola de vidre al jardí dels pares de Jared. Surt de la casa amb el cotxe i llença la bossa de la seva roba en un contenidor d'escombraries i se'n va a casa, on la seva mare li diu que l'oncle Tommy ha rebut una trucada dels Fitch, els pares de

Jared. Va a una cafeteria i mira el diari. Macy s'acosta amb una amiga i, després de preguntar encuriolada què busca als diaris, el convida a anar al cinema, però ell no hi vol anar. Camina pels passadissos del centre comercial al ralenti mentre mira al seu voltant com si fos observat. La posició de la càmera, efectivament, és similar a la d'una càmera de videovigilància. Compra un nou monopatí. Imatges d'una pista de gel on Àlex patina amb Jennifer i els seus amics. Arribada a una casa, suposadament dels pares d'algun noi o noia del grup. Jennifer aconsegueix perdre la virginitat i molt ràpidament ho comunica a una amiga des del bany tot dient «Ha estat fantàstic», expressió que no es correspon amb el rostre d'Àlex ni amb les breus imatges que hem vist de la seva relació sexual.



Escena 7

Conversa amb els amics en una piscina de vapor sobre el que pot saber l'inspector Lu. Els amics calmen la seva preocupació afirmant que no pot saber res i que solament pretén saber alguna cosa com fan els policies. Trobada amb Jennifer als passadissos del centre i Àlex es veu obligat a dissimular la seva desgana quedant amb ella per anar després de classe a la farmàcia per comprar preservatius. Àlex fa el trajecte cap a casa seva en un paisatge melancòlic de plena tardor. La seva imatge al ralenti accentua la nostàlgia de la música que Nino Rota va compondre per a la fantasiosa *Giulietta de los espíritus*. A casa, el pare li comunica la seva separació. En segon terme i amb una imatge

borrosa, el pare li diu que no pot explicar la situació, i quan s'acosta cap a la càmera adquirint nitidesa reconeix que li és impossible dir alguna cosa per pal·liar el malestar que pot tenir Àlex.

A l'entrada del camp d'esports del centre, trobada d'Àlex i Jennifer. Desapareix la veu i es repeteixen els acords de Nino Rota. Pels gestos de Jennifer entenem que Àlex li comunica el trencament de la seva relació. Sense dir res se'n va i puja les escales del vestuari. Conversa amb els amics sobre la ruptura amb Jennifer i es troba amb Macy en una cafeteria. Tornada a casa en silenci amb l'autobús. En arribar a casa, el seu germà li explica un insuls diàleg suposadament graciós, segurament d'algun programa televisiu. Breu fragment d'una conversa amb Macy parlant de la possible retirada de les tropes americanes d'Irak. Davant la resposta d'Àlex, que afirma no importar-li el tema, Macy afirma que l'apatia és el problema de la gent.

Escena 8

Àlex amb el seu monopatí patinant pel carrer. Passa Macy en bicicleta i se'n van junts. Macy li recomana escriure una carta explicant el que li ha passat. Pot anar dirigida a algú de confiança, com ella per exemple, o no enviar-la a ningú. No importa. El que és convenient és poder-ho escriure i disculpar-se del que pot haver fet. Àlex assegut a la planxa acaba d'escriure el seu relat, «Macy, és tard, vaig a deixar-ho». Recull tots els fulls escrits i els crema en una foguera a la platja amb una cançó de fons. Àlex contempla atentament les flames i va afegint fulls del seu quadern. Al laboratori del centre Àlex està amb els ulls tancats mentre el professor parla. Unes imatges en súper 8 d'Àlex patinant pel carrer i d'altres *skaters* s'alternen amb les imatges en 35 mm dels salts filmats a Paranoid Park. Imatges al ralenti dels *skaters* filmades en súper 8 es combinen com a comiat amb l'acompanyament musical d'Elliot Smith, que es prolonga al llarg dels crèdits finals en un recitat.

g l o s s a r i

Muntatge: Principi organitzador de tots els elements visuals i sonors de les imatges, i, per tant, el mecanisme mitjançant el qual es construeix, en gran part, el sentit d'un film. Com a operació tècnica, el muntatge remet a l'operació d'unir els diferents fragments filmics i consta de tres etapes successives: 1) La selecció del material filmat en el rodatge; 2) el seu encadenament, i 3) el seu enllaç rítmic i expressiu.

Més enllà d'aquesta operació tècnica de selecció i organització, podem parlar del seu estatus teòric com a principal organitzador del sentit d'un film. Des d'aquesta perspectiva, podem definir el muntatge com a principi creatiu, ja que articula tots els elements, visuals i sonors, que intervenen en la composició de les imatges.

El muntatge organitza el relat i imprimeix el ritme a cada seqüència i al conjunt de la pel·lícula a través de les operacions tècniques que s'han apuntat: la selecció del material del rodatge, la durada dels plans i el tipus d'enllaç entre ells, tant en l'àmbit de la imatge com del del so.

Des de 1905 les pel·lícules es componen de diversos plans, però el seu enllaç continua regit pel criteri de les primeres "vistes" filmades. A partir de 1910 es posa en pràctica el que usualment entenem per muntatge, és a dir, la relació formal i semàntica entre els plans, com a conseqüència de la fragmentació de l'escena en diferents punts de vista, i de l'ús alternat de diverses escenes disperses en el temps.

Des de la perspectiva semiològica podem parlar de muntatge en termes de llenguatge i podem estendre'n l'ús a tots els elements interns de les imatges –la com-

posició dels seus elements plàstics, els desplaçaments dels personatges, els moviments de la càmera, etc– i a les unitats narratives més àmplies que el pla, com per exemple l'escena en què es manté la unitat de temps i espai, o la seqüència com a unitat narrativa superior.

Respecte a la banda de so, el muntatge organitza les relacions simultànies i successives del material sonor (música, soroll, paraules) mobilitzades pel film. Finalment el muntatge organitza l'articulació audiovisual, és a dir, dels elements visibles, audibles i llegibles utilitzats en un film.

Podem parlar de diferents tipus de muntatge o de les seves diverses funcions i efectes. El més usual és el muntatge narratiu, que facilita la comprensió de la història o accentua l'emoció per la intriga. La forma narrativa dominant és la que es basa en l'ús del *raccord*, o enllaç en continuïtat, que permet integrar de forma imperceptible la diversitat de fragments en una totalitat orgànica. Aquesta forma de narració és la característica del cinema clàssic, que construeix un món ficcional basat en el reconeixement i la identificació.

Al llarg de la història del cinema s'han creat diverses concepcions del muntatge que han ampliat les maneres usuals de veure i entendre la realitat. Des de les avantguardes dels anys 20 fins als nous cinemes europeus dels anys 60 i al cinema experimental més transgressor. És pràcticament impossible establir una tipologia que reflecteixi la varietat d'opcions i de teories formulades al voltant del muntatge, però per simplificar-ne la comprensió podem determinar dues lògiques regides per la continuïtat o la discontinuïtat dels elements organitzats.

Aquestes dues maneres d'articular les imatges poden contribuir a explicar històries, a establir relacions de sentit o a provocar emocions puntuals.

Ralentí: Trucatge temporal que s'obté projectant a velocitat normal (24 imatges per segon) unes imatges enregistrades a una velocitat superior.

Acceleració: Trucatge temporal que s'obté projectant a velocitat normal (24 imatges per segon) unes imatges enregistrades a una velocitat inferior.

Relat: Conjunt d'esdeveniments reals o imaginaris que s'organitzen a partir d'una forma concreta, llenguatge parlat, escrit o en imatges. Gérard Genette ha subratllat l'ambivalència del terme en el seu ús habitual i indica tres sentits possibles de la paraula "relat": «L'enunciat narratiu que assegura la relació d'un esdeveniment o d'un conjunt d'esdeveniments; la successió d'esdeveniments reals o ficticis que són l'objecte d'aquest discurs, i les seves diverses relacions d'encadenaments, d'oposicions, de repeticions, etc.».

Des de la narratologia hi ha hagut l'acord de restringir el terme a la primera significació. El segon correspondria a la història i el tercer, a la narració. Des d'aquesta definició hi ha una sèrie de característiques que defineixen el tipus de relat:

1. Un relat pot ser tancat en el sentit que té un plantejament, un nus i un desenllaç, segons la terminologia aristotèlica.

2. Un relat explica una història i, per tant, superposa al temps imaginari dels esdeveniments narrats el temps de l'acte narratiu mateix.

3. Un relat és produït per algú o per una instància, per tant pot oferir-se no com la realitat, sinó com una mediació de la realitat.

4. Per últim, considerar que la unitat del relat és l'esdeveniment, i per tant considerar com a equivalents els relats escrits, orals, cinematogràfics d'una mateixa seqüència d'esdeveniments.

La qüestió del temps cinematogràfic i la del punt de vista han estat els temes més desenvolupats per la teoria fílmica. El temps narratiu del cinema ha estat estudiat des de diverses perspectives, exemplificades en les següents preguntes: en quin ordre s'han presentat els esdeveniments?; quina és la relació entre la durada del relat i la dels esdeveniments relatats?; el fet relatat es produeix una o diverses vegades?

El punt de vista de la instància narrativa pot presentar-se de diverses maneres: sigui per la via del saber atribuït als personatges, sigui independentment d'ells, o a partir d'ells però des d'un punt de vista exterior, sense fer-nos partícips del seu saber.

En el cinema la qüestió del saber es desdobra en la del veure. La mostració és una forma de transmetre el saber sobre la història que pot sobreposar-se a la que transmeten els diàlegs o la veu narradora.

Programa de mà - 3r i 4rt d'ESO i batxillerat



Paranoid Park

s i n o p s i

Àlex, un jove *skater*, descobreix Paranoid Park, un lloc mític de trobada dels *skaters* de Portland. La seva vida monòtona amb els amics i companys de l'institut i els problemes a causa de la separació dels seus pares es dissipen quan, fascinat, assisteix a les acrobàcies espectaculars dels joves habituals del parc. Un accident fortuït amb un vigilant de trens el fa despertar d'aquest món màgic i l'obligarà a responsabilitzar-se dels seus actes.

f i t x a t è c n i c a

Títol original

Paranoid Park

Direcció

Gus Van Sant

Guió

Gus Van Sant i Blake Nelson

Interpretació

Gabe Nevins, Daniel Liu, Jake Miller, Taylor

Momsen, Lauren McKinney, Scott Patrick Green

Fotografia

Christopher Doyle, Kathy Li

Música

Ludwig Van Beethoven, Nino Rota, Elliott Smith

Producció

EUA, 2007

Versió

original en anglès subtítolada en castellà

Durada

85 minuts

Entrevista amb Gus Van Sant

Realitzada per Julien Gester el 24 d'octubre del 2007 i publicada a França. Hem traduït els fragments que hem considerat més pertinents per entendre el treball del director i la peculiaritat de la pel·lícula en relació a d'altres de la seva filmografia, i per desenvolupar el treball de reflexió que proposem en aquest dossier.

Paranoid Park suposa un canvi respecte als seus tres anteriors films, l'anomenada *trilogia de la mort*, perquè relata les hores anteriors a la mort dels seus protagonistes, els dos joves perduts al desert (*Gerry*), els alumnes víctimes de la matança de Columbine (*Elephant*) i les vivències de Kurt Cobain abans del seu suïcidi (*Last Days*). Malgrat no formar part de la trilogia, la mort també és present a *Paranoid Park* i el seu protagonista podria molt bé ser un dels alumnes que deambulen pels passadissos de l'institut de Columbine.

Gerry, *Elephant* i *Last Days*, les seves anteriors pel·lícules, estaven inspirades en fets reals. Adaptant amb *Paranoid Park* un relat imaginari a partir d'una novel·la de Blake Nelson, desitja retornar de nou a la ficció?

No tinc un pla fixat. Simplement vaig interessar-me pel treball d'aquest novel·lista i quan vaig llegir *Paranoid Park* vaig voler fer-ne una pel·lícula. Em va semblar molt senzill en termes d'adaptació, en gran part perquè l'acció es desenvolupava a casa meva, a Portland. Pràcticament no hi havia res a transposar. [...]

Sobre *Paranoid Park*, vaig treballar el guió tot sol, i molt ràpid. En poques setmanes vaig donar al relat de Blake una forma apta per a l'adaptació a la pantalla. No vaig fer modificacions considerables, excepte l'estructura en espiral que vaig donar al relat i que a la novel·la és lineal. Aquesta nova estructura del relat va evolucionar al llarg del treball de muntatge, vam compondre diverses versions del film, en què certes escenes s'invertien o es substituïen per altres. És d'aquesta manera com treballo en quasi tots els meus films. Jugant amb l'estructura, manipulant-la sense parar, es poden obtenir coses interessants, una certa musicalitat del muntatge, també en el marc d'un relat que al final semblarà lineal.

Sabia des de l'inici del rodatge que l'escena de la dutxa seria al ralenti, sabia quina seria la seva progressió i quin treball realitzaria amb el so?

És molt excepcional que es rodi una escena al ralenti sense fer abans una presa amb imatges al seu ritme habitual. Però, des de l'escriptura del guió, hi ha alguna cosa de l'ordre del clímax, encara que després nombrosos elements hi participin per aconseguir la màgia de l'escena, com els crits del ocells. El personatge d'Àlex plora sota la dutxa i després desapareix. Però abans del rodatge no se sap res veritablement. Hi ha diversos plans al film que haurien pogut ser més intensos, com el de la travessa del pont. [...]

La construcció de les escenes es deu també al muntatge.

Sí. El que he dit sobre l'estructura del relat val també per a la construcció de les escenes. Es juga a partir de la inversió dels diàlegs, de la barreja de les diverses preses, que s'allarguen, es tallen o s'enllacen de manera diversa... Per dir-ho veritablement, en això consisteix l'autèntic treball del muntatge: alterar la matèria sorgida del rodatge, transformar-la en alguna cosa diversa i fer-la anar cap al sentit del film. [...] Però mai no es pot tenir una idea de la intensitat d'una escena abans del muntatge, malgrat que hagi estat pensada i formulada prèviament o durant el rodatge.

Però, malgrat tot això, no és un gran realitzador del control. Acostuma a deixar un ampli marge a la improvisació.

El cineastes que intel·lectualitzen la concepció dels seus films i busquen sense parar metàfores o signes dirigits als espectadors passen, sovint, al costat del que podria resultar interessant en el pla. [...] Els films resulten interessants des del moment en què responen a un cert estat d'inconsciència, que permet a les coses esdevenir naturalment. Quan hi ha una obertura als milers de possibles poètiques contingudes en una imatge, és molt més probable aconseguir alguna cosa que quan es pretén fabricar la poesia de totes les peces.

c o m e n t a r i s d e l a c r í t i c a

La culpa de l'àngel

«A *Paranoid Park*, Gus Van Sant aconsegueix atrapar la veritat d'una veu i d'una mirada adolescent, a través d'una elaborada estratègia formal i d'un control absolut del seu llenguatge. Sobre la pantalla, el cineasta, amb la complicitat del director de fotografia, Christopher Doyle, crea una eficaç il·lusió d'aquest estat sonàmbul, entre la desconexió i la culpa, que defineix un esquiú limbe vital que és més fàcil de definir per contraposició –ni infància, ni maduresa–, que, com fa *Paranoid Park*, per una conscient immersió en la seva insondable incògnita [...].»

Jordi Costa. *El País*, 10 de juliol de 2009

Crim i càstig en monopatí

«Gus Van Sant ha definit la pel·lícula com la seva versió lliure de *Crim i càstig* en el món dels *skaters*. [...] Àlex recorre els espais i personatges habituals en la seva monòtona existència arrossegant un sentiment de culpa que no arriba, per descomptat, a l'essència tràgica del relat de Dostoievski.

El cinema de Van Sant és molt diferent, més atent al que s'esvaeix i als temps morts que als conflictes tradicionals, aquí més enunciats que mostrats [...] La pel·lícula documenta el que passa a la vida d'Àlex després de la mort del vigilant de seguretat, però també sabem el que passava abans, o el que no volia que li passés, i això acostuma a ser més interessant que la hipotètica resolució del cas, de la història. No hi ha solució ni acord, no el busquen el director i tampoc els personatges; solament el policia encarregat del cas espera certesas [...].»

Quim Casas. *Dirigido*, juliol-agost de 2009