

**temps moderns** papers de cinema  
Edició mensual Juny 2008 Núm. 144

**Edita**

Centre de Cultura "SA NOSTRA" Carrer Concepció, 12 07012 Palma  
Telèfon 971 725 210 Fax 971 713 757 [jvidala@fundacio.sanostra.es](mailto:jvidala@fundacio.sanostra.es)

**Director**

Jaume Vidal

**Secretari Redacció**

Miquel Pasqual

**Assessorament lingüístic i traduccions**

Jeroni Salom

**Consell de redacció**

Francisca Niell, Eva Mulet, Andreu Ramis i Josep Carles Romaguera

**Fotografies**

Arxiu Centre de Cultura

**Disseny maqueta / portada**

Santamà disegna

**Maquetació**

Jaume Vidal i Fortesa

**Imprimeix**

Gràfiques Planisi, SA Dipòsit Legal: PM 648-1994

*Temps Moderns* no comparteix, necessàriament, l'opinió dels seus col·laboradors. Podeu trobar *Temps Moderns* al Centre de Cultura "SA NOSTRA" de Maó, Eivissa, Formentera, Ciutadella i Palma; llibreria Embat, llibreria Ereso, llibres Mallorca, llibreria Espirafocs (Inca) i als cines Portopí i Renoir.

# Sumari

---

- 2 Editorial
- 4 L'ajut econòmic fa possible el sosteniment de la programació regular de l'any 2008  
"SA NOSTRA" ha donat suport al Teatre del Mar
- 5 Quadern d'un rodatge: *Desesperación*, de Daniel Aguilarte  
per Ángela Coronado
- 15 Diàlegs de Walden: Les arrels de Philibert (Diàleg d'Albert Walden amb Nicolas Philibert)
- 18 La cavalleria de la mar  
per Guillem Fiol Pons
- 20 L'escenari de Ilauna. Barcelona i les teresetes de Camus  
per Francesc M. Rotger
- 21 *Touch of evil* (Sed de mal, 1958).  
La recapitulació del *film noir*  
per Xavier Jiménez
- 25 Crònica de cine  
per Martí Martorell
- 27 Clàssics moderns. La violència (III): *Reservoir Dogs* (1992) de Quentin Tarantino  
per Iñaki Revesado
- 29 Seminari "Cinema policíac" (del classicisme a l'actualitat)
- 30 Coen, Burton, Tomas. Tres noms, Con, Burton  
per Toni Roca
- 32 Una estructura diabòlica  
per Pere Antoni Pons
- 34 Contradiccions racionals. Rohmer 2008  
per Xavier Flores
- 35 Apunts a contrallum  
Contes morals  
per Josep Carles Romaguera
- 37 Amors i embolics, passions i renúncies  
per Ramon Freixas
- 39 Comèdies i proverbis  
per Carles Sampol
- 40 Eric Rohmer, el descriptor de les ànimes humanes. Dos curtmetratges, quatre contes morals i tres comèdies i proverbis  
per Xavier Jiménez
- 48 Cinema a "SA NOSTRA"  
Les pel·lícules del mes de juny

*I quan l'estiu s'enderroca,  
entre l'arrel i la soca  
resistim fins a l'abril.*

Mercè Rodoreda

Hi ha directors de cinema que han sabut jugar a la perfecció el paper que juga la seva obra com a contribució cultural a la societat, el servei públic que la creació en el món de la cultura representa per a les persones que segueixen aquesta mateixa creació. Persones que l'observen, l'estudien, se'n beneficien, creixen amb ella. **Sidney Pollack** ha fet un servei públic, ha creat en un marc de qualitat, i ho ha fet així com es fan les coses ben fetes, bevent dels que l'han precedit, dels pioners, dels clàssics en definitiva, fins al punt que ell mateix ha esdevingut un clàssic del nostre temps. L'obra de Pollack és una aportació de les més valuoses de la darrera part de la història del cinema, Pollack és Poulidor, estirant d'un segon grup rere l'equip cap-

davanter liderat per l'indiscutible **Billy Wilder**, però no per això deixa de ser un magnífic director. Les aspiracions de Pollack a convertir-se en un clàssic es pot analitzar i entendre ràpidament perquè va entendre el cinema així com l'entenien els clàssics, si de cas hi ha una mota de pols al seu expedient és quan, errant el camí, va voler fer el mateix cinema que ja s'havia fet i va caure en el *remake* d'una obra com **Sabrina**. Hi ha causes impossibles.

I si prolífic ha estat Sidney Pollack, prolífica és també l'obra d'**Eric Rohmer**, a qui dedicam de

manera exclusiva les sessions cinematogràfiques d'aquest mes de juny al Centre de Cultura, amb una dimensió afegida de cap a Maó. Tant a una banda com a l'altra es podrà gaudir d'una sessió de curmetratges de Rohmer, amb la desfilada dels seus actors anònims. El descriptor de les ànimes humanes, com resta definit Rohmer a les pàgines d'aquesta revista, es mostra en un cicle intens en col·laboració amb l'Alliance Française. Una bona manera de posar punt al curs fins a setembre.



Sidney Pollack

## L'ajut econòmic fa possible el sosteniment de la programació regular de l'any 2008 "SA NOSTRA" ha donat suport al Teatre del Mar



Antoni Sorà, director de la Fundació "SA NOSTRA" i Joan Mas, president de la Fundació Teatre del Mar

En línia amb el compromís de suport a les arts escèniques, "SA NOSTRA" ha signat un nou acord amb el Teatre del Mar que farà possible el sosteniment d'una programació teatral de qualitat al llarg de l'any 2008. Durant els darrers

cinc anys el Teatre del Mar ha rebut de mans de l'Obra Social de "SA NOSTRA" un total de 90.000 euros en concepte d'impuls a la programació escènica.

El Teatre, situat al carrer Capità Ramonell i Boix, 90 d'El Molinar a Palma, manté en programació 15 obres teatrals i dues propostes educatives al llarg de l'any 2008, i ofereix una producció d'interès, amb un alt nivell artístic i un preu reduït.

### 15 anys fent teatre

Amb l'objectiu de crear un teatre privat per satisfer una necessitat pública, el Centre de Cultura "SA NOSTRA" a Palma va acollir la presentació pública, l'any 1993, de la Fundació Teatre del Mar.

La voluntat dels socis fundadors, un col·lectiu de professionals de les arts escèniques, fou la producció, promoció, gestió, programació i difusió d'espectacles teatrals dirigits a un públic majoritari. "SA NOSTRA", a través de l'Obra Social, ha fet costat a la Fundació Teatre del Mar amb dotacions anuals, des de la seva creació, de forma ininterrompuda. ■



## Quadern d'un rodatge: *Desesperación*, de Daniel Aguilarte

Text d'Àngela Coronado. Fotografies d'Àlex Amengual

**D**urant el mesos de febrer i març s'ha rodat a Mallorca el curtmetratge *Desesperación*, rodat en alta definició i produït per TwinPics, jove productora que aposta pels nous valors de l'illa.

Aquest vol ser un diari d'entrevistes, en homeatge als diaris de rodatge, on es recullen les primeres impressions del director d'aquest curtmetratge i dels seus protagonistes.

### Petit diari d'entrevistes

**Dia 4. Divendres 14 de març de 2008.**

**Interior casa de Dani. Nit. Fi de rodatge**

Visit Daniel Aguilarte, director del curtmetratge, a ca seva.

A diferència d'altres directors, aquest valencià nascut el 1975 és una persona parca en paraules quan parla de la seva obra, però que constantment et mostra referents visuals d'aquesta, és a dir, *storyboards* —elaborats per ell mateix— d'aquest i altres curtmetratges, petits ninots pertanyents a un nou projecte, imatges rodades...

Conversar amb ell és una constant anada i vinguda per un món d'excel·lent creativitat plàstica i visual, on els elements mostrats parlen per si mateixos.

Però iniciem una petita conversa.

**Pregunta.** Quan vares arribar a Palma?

**Resposta.** El 1999. Des d'aleshores he treballat com a *freelance* en el departament artístic per a publicitat i cinema, a més de treballs de decoració en qualitat de director artístic.

No només això, Daniel té una àmplia experiència en el món del curtmetratgisme, tant en el relatiu a produccions pròpies —s'ha ocupat del guió, direcció, i direcció artística dels següents curtmetratges: *Inside*, *Animalicos*, *Key*, i ha estat seleccionat dos anys consecutius (2006 i 2007) en el certamen de cinema *Abstracta* de Roma, amb els treballs *Inside* i *Mentiras Piadosas*—, com en el referent a direcció artística i efectes especials en curtmetratges com *La pluja* de Nofre Moyà, *Miedo escénico* de Marcos Kuhne, i *Chimezie* d'Isabelle Fournet, del qual s'ha ocupat del disseny i animació del seu petit i entrañable protagonista. La pregunta és inevitable.

Equip de rodatge



L'equip, durant un moment del rodatge



Daniel Aguilarte



**P.** De quina feina es trobes més satisfet?

**R.** D'*Inside*. És el curtmetratge que més fidel ha quedat plasmat des del concepte inicial fins a l'obra feta, pràcticament pla a pla.

**P.** D'on va partir el projecte de *Desesperación*?

**R.** Feia temps que estava escrit, en el 2001: es tractava d'un curtmetratge difícil de rodar ja que és una història coral.

**P.** Com va sorgir la idea de reprendre'l?

**R.** La productora va llegir el guió i els va agradar especialment.

**P.** Ha estat aquesta productora la que ha possibilitat poder rodar amb actors de cert renom, com Simon Andreu, Borja Tous, Xavi Núñez i Leticia Dolera, tres mallorquins i una barcelonina. Què ha suposat per a tu fer feina amb ells?

**R.** Es tracta d'actors molt professionals. És molt fàcil comunicar-s'hi, de seguida saben a que estàs referint, no necessiten més detalls, cosa que afavoreix els deixar-los configurar el seu personatge, donar-li la vida pròpia que creuen que té.

**P.** És la primera vegada que fas feina amb una productora, ha suposat qualche canvi en la teva manera de rodar?

**R.** Sí, principalment el fet de fer feina amb més gent, de dependre de més gent, fet pel qual és més difícil arribar a un consens en determinats aspectes, sobretot tècnics; rodar amb menys gent es més senzill, agafes la càmera i la posicoes tu mateix [normalment ell sempre ha estat càmera de les seves produccions], però evidentment el fet de comptar amb un equip més gran té els seus avantatges...

**P.** Implica un altre ritme de rodatge?

**R.** El ritme és més accelerat, funcioes amb més pressió. El fet de recórrer a actors professionals en actiu ha condicionat les dates de rodatge en funció de la seva disponibilitat, però hem de comentar que tots ells hi han participat desinteressadament, només per amor a la seva professió.

El més complicat és que hi havia moltes localitzacions diferents. Només el primer dia de rodatge vàrem gravar a cinc localitzacions; a aquest fet hem



d'afegir el desplaçament d'una a una altra, per la qual cosa el ritme ha estat més propi d'un rodatge publicitari que el d'un curtmetratge.

**P.** En demanar a Borja Tous què el va motivar a fer feina amb tu, i com considerava aquesta nova incursió teva en el cinema, em va comentar que creia que la història té el teu segell personal, és a dir, una gran bellesa plàstica però aplicada, en aquest cas, a una història més quotidiana. Estàs d'acord amb la seva valoració?

**R.** Sí, se'n surt més de l'estil fantasiós que em caracteritza, però en el rerefons es mantenen una sèrie de constants de la meua obra, tracta de coses semblants: *Inside*, *Animalicos* indaguen sobre la mort, parlen de sentiments límits, de situacions límits, són bastants pareguts, tal vegada no especialment en la narrativa, però sobretot en els conceptes estètics. Sí, estèticament vull remarcar. *Desesperación* és un curtmetratge estèticament molt acurat. El que tal vegada pot sorprendre més l'espectador és el ritme aplicat a la història: a moments dramàtica, a moments entretinguda, en menys d'un minut es passa d'allò més dramàtic a qualque cosa desimbolta. Més divertida amb Leticia, més dramàtica amb en Xavi.

**P.** Ens podries avançar qualque cosa del teu curtmetratge?

**R.** Parla de tres personatges en un moment en què tenen veritables problemes en aparença sense connexió, mentre una veu en *off* en narra les peripècies. Aquesta veu en *off* —la de la principal protagonista, Leticia Dolera— està enregistrada en francès, anglès, castellà i català. Es troba en la línia

de *Vidas cruzadas*, de Robert Altman, una pel·lícula que m'agrada especialment.

La història em recorda també el guió de *Crash*, de Paul Haggis, o els de Guillermo Arriaga per a les pel·lícules dirigides per Alejandro González Iñárritu.

Traslladem-nos a conèixer més d'aquesta història, submergint-nos en algunes de les esmentades localitzacions per parlar amb els quatre protagonistes del curtmetratge i per trobar-los immersos en els seus personatges.

A partir d'ara i introduint-nos en el llenguatge cinematogràfic, del qual al cap i a la fi estam parlant, tot serà un entretingut *flashback* de les diverses entrevistes realitzades.

**Dia 1. 25 de febrer de 2008.**

**Interior hall. Hotel Jaume III. Passeig Mallorca.**

**Nit. 1r. dia de rodatge.**

**Entrevista a Xavier Núñez**

Va començar a Palma molt jove, amb dotze o tretze anys, l'any 1993, en el Teatre Principal, amb Mauricio Gallardo. Ha estudiat un any a El Col·legi del Teatre a Barcelona i quatre a l'Institut del Teatre, on es va llicenciar en opció de text. Actualment forma part de la companyia Moveo Teatre, amb la qual està representant en aquest moments l'espectacle *Detrás*. En total, ha participat en més de trenta obres de les quals podem destacar *El rei Pepet*, amb Mauricio Gallardo, *Yerma*, amb Rafael Durán, o *L'hort dels cirerers* de Čechov, amb Joan Castells. A més, amb ocasió de la inauguració del CaixaFo-



Un moment del rodatge



rum de Madrid, ha estrenat *La ciutat*, escrita pel poeta català Ernest Ferrés, premi dels jocs florals, que es va inspirar en els quadres d'Edward Hopper. Quant a televisió, ha col·laborat en *El cor de la ciutat* i *La via Augusta*, i en cinema en *Lo mejor de mí*, de Roser Aguilar, com a figurant especial.

**Pregunta.** T'has estrenat en el camp del curtmetragisme amb aquest projecte. Què et va motivar a participar-hi? Quin és el teu personatge? Conclusions d'un primer dia de rodatge.

**Resposta.** La primera motivació va ser treballar en la meua terra. Va ser una sort que Dani em trucàs, em donàs el guió, em parlàs de David, el personatge, i m'hi vaig trobat immers i molt interessat. Quant a David, com diu el títol del curtmetratge, és una persona sumida en la desesperació, es troba inundat, tot ell és desesperació.

Estic molt content amb l'experiència. En aquests moments estic indagant sobre el tema de la càmera i m'està agradant, però tinc clar que no vull deixar el teatre de costat. Avui, només, hem rodat a cinc localitzacions. Hem duit un molt bon ritme de rodatge, des de les vuit del matí fins ara, sense aturar, i clar, arriba un punt que no estàs cansat.

Destacaria la feina amb en Dani, molt còmoda, amb un tracte de tu a tu, i obert als suggeriments.

**P.** Què se sent en fer feina amb un actor amb una experiència tan extensa com Simon Andreu? I amb algú com Leticia Dolera?

**R.** El primer que li havia de dir és que ha estat un plaer conèixer-lo. Fer feina amb Simon Andreu t'inspira. Es tracta d'un referent teatral important tant a Mallorca com fora i més enllà d'Espanya. En referència a Leticia Dolera, m'ha meravellat, té una capacitat de posar-se en situació en dècimes de segon. En teatre, això no passa: el teatre és un procés; el cine és diferent, ets aquí i et passa això ara.

## Interior hall. Nit. Entrevista a Simon Andreu.

Canvi de decorat: del *hall* superior de l'hotel a l'inferior, per poder parlar amb Simon Andreu.

Amb anterioritat hem pres qualque cosa en el bar on es rodava: la gent tafanejant, demanant què passa. Simon Andreu assegut, relaxat, mentre un *travèling* s'hi apropa i se n'allunya una vegada i una altra.

És un dels actors més prolífics del nostre panorama, no només illenc —ha col·laborat amb Agustí Villaronga a *El mar i 99.9*, i recentment amb Pere March a *Blocao*— sinó espanyol i internacional. Es va iniciar el 1961 amb *Cuidado con las personas formales*, d'Agustí Navarro. Des de llavors ha participat en unes cent cinquanta pel·lícules, entre les quals podem destacar *Tu nombre envenena mis sueños* i *Beltenebros*, de Pilar Miró, i *El viaje a ninguna parte*, de Fernando Fernán Gómez. En aquests



moments figura com a presentador del programa *Illes de Cinema* d'IB3, que s'ocupa de fer conèixer pel·lícules que tenen com a denominador comú haver estat rodades a les nostres illes.

**P.** Què va sentir el "jodido peliculero" —Solís— en enfrontar-se al gran Fernando Fernán Gómez? Eres la seva competència directa...

**R.** Sí (riu), sí, la competència directa. Ara el "jodido peliculero" seria la "jodida" descàrrega d'internet, que és la que fa la competència directa al cinema. Abans el cinema feia la competència al teatre i ara internet i les descàrregues il·legals, aquestes que no les legals, fan la competència al cinema.

**P.** L'any 2006 vares participar a *Los fantasmas de Goya* de Milos Forman...

**R.** Sí. Era el director del psiquiàtric i en aquest curtmetratge faig de psiquiatra (somriu).

**P.** També has col·laborat en *Muere otro día* de Lee Tamahori. Com se sent un mallorquí en la sèrie Bond? Veus grans diferències entre les produccions espanyoles, europees i americanes?

**R.** Molt còmode. Diferències econòmiques, principalment; grandíssimes: de temps, de facilitat per preparar certes coses, més comoditats a l'hora de rodar, més mitjans. Sobretot, més temps: el cinema és un art que requereix temps, temps per poder il·luminar, per preparar, per rodar; els actors arriben amb la lletra apresada però l'operador no arriba amb la llum apresada. Requereix temps i doblers i el temps és doblers. Ara, per exemple, per rodar *El príncep Caspian*, la segona part de les *Cròniques de Nànnia*, només per a proves de vestuari, he viatjat tres vegades de Madrid a Praga. Després veus un detall, el



Xavier Núñez en un moment del rodatge

més mínim detall, el més mínim efecte i és tremend i tot perquè es prenen un temps per preparar-los.

**P.** Com veus el panorama cinematogràfic actual a les nostres illes?

**R.** El mateix que a la resta del món, amb la crisi provocada per la manca d'assistència del públic al cinema i, gràcies a Déu, en menor mesura a les sales espanyoles que a les americanes, però amb el fet agreujant que el cinema americà té copades les sales d'exhibició que no deixen espai per al cinema espanyol.

**P.** No és el teu primer curtmetratge. Has col·laborat en *Hills Like White Elephants*, al costat de Greg Wise. Què va ser el que et va motivar a participar en aquest curtmetratge? Quina ha estat la teva experiència?

**R.** Jo m'he posat com a meta col·laborar en un curtmetratge a l'any, crec que també ho fan els futbolistes, els famosos, de tant en tant, juguen un partit amb els xavals per animar-los que facin coses importants. La nostra obligació és donar suport als xavals que comencen perquè aprenguin a manejar actors, que aprenguin a perdre el respecte dintre del respecte, a agafar confiança quan fan feina amb professionals.

Quant a l'experiència de participar en aquest curtmetratge, ha estat bastant bona. He trobat l'equip, la seva tasca, molt professionals. No existeixen equips, projectes petits, tots són respectabilíssims.

**P.** Per finalitzar, pregunta anecdòtica, però obligada en aquests moments: què sent en veure que un company de feina, Bardem, amb qui vares coincidir a *Los fantasmas de Goya*, ha aconseguit el tant preuat Oscar?

**R.** (Somriu, satisfet). Me l'ha dedicat a mi, l'ha dedicat als còmics, l'ha dedicat a la mare, a la padrina de la mare, a la seva padrina, als seus pares, i a tots els còmics espanyols amb els que ell té tanta afinitat. Prové d'una família de còmics i els l'ha dedicat a tots; per tant a mi me n'ha dedicat un bocinet i estic encantat perquè es tracta d'un "tío" collonut.

El càmera, també realitzador de curtmetratges i que s'ocupa del *making* i enregistra l'entrevista, li planteja la següent qüestió:

—Com tracta en Daniel els seus actors? —Molt bé, respon satisfet Simon Andreu.

**Dia 2. 27 de febrer de 2008.**

**Interior apartament. Dia. Cala Major.**

**3r dia de rodatge. Entrevista a Leticia Dolera**

Va començar la seva carrera amb la coneguda sèrie *Al salir de clase*, pedrera de nous valors interpretatius, com Pilar López de Ayala i Elsa Pataki. Ha participat, també, en *Hospital Central* i *Los Serrano*, i darrerament en *Petits meurtres en famille*, rodada a França, *El espejo* i *Mà morta truca a la porta*, ambdues del 2007. En cinema ha protagonitzat *Imagining Argentina*, de Christopher Hampton,

Simon Andreu  
en situació



amb Antonio Banderas i Emma Thompson, i més recentment *Semen, una historia de amor*, de Daniela Fejerman i Inés Paris, junt amb Ernesto Alterio. Ara començarà a Màlaga el rodatge d'un thriller, *Prim Time*. És també una persona compromesa: ha visitat l'ONG Associació per a l'Educació i el Desenvolupament Rural (AREDS), en què va participar en diverses activitats en la Play Way School, a l'Índia.

**Pregunta.** Parla'ns de la teva projecció internacional. Hi ha alguna diferència a l'hora de plantejar o rodar una sèrie entre Espanya i altres països? I en el pla cinematogràfic?

**Resposta.** A França tenen una especial cura en la direcció d'actors. El cinema és una indústria molt potent, l'existència d'una llei de protecció del cinema com al cas francès és bàsica. Tenen una entrada de taquilla increïble, promouen les seves pel·lícules, no es tracta només de còpies i doblers darrere. A Espanya no hi ha manca d'interès, sinó de promoció. Sinó basta veure com han funcionat en taquilla pel·lícules amb una bona promoció, com *Mortadelo y Filemón*, *El Orfanato*, *[Rec]*, *Los crímenes de Oxford...*

**P.** No és el teu primer curtmetratge. Has participat en *Pim, Pum, ¿Quién es?*, *Habitaciones separadas*, *La bufanda verde* i *La amenaza del fantasma*. Conta'ns la teva experiència en aquest camp. Què et va motivar a participar en aquest projecte, *Desesperación*? Parla'ns dels teus primers dies de rodatge, conclusions...

**R.** És el camp on he treballat menys. La gent inverteix la seva passió, el seu temps, el seu doblers, és la seva obra, el seu nadó... No és que m'agradi especialment utilitzar aquesta expressió, però...

Normalment llegeix tots els guions per a curtmetratges que m'envien. No em solen agradar especialment; però aquest em va encantar. El rodatge ha estat molt professional, de fet quasi totes les persones que col·laboren en aquest curtmetratge vénen del camp de la publicitat, ja tenen un bagatge previ.

La meva experiència en aquest curtmetratge ha estat molt bona. Crec que serà interessant i molt cinematogràfic.

I és cert, mentre preparen el pla, puc observar la imatge que s'ha de rodar al monitor: ella estesa al sofà, fumant, impressionant. Una petita diva encisadora.

La criden per rodar. Torna i em comenta una anècdota sol·licitada amb anterioritat: —Jo no fum i en aquest curtmetratge estic fumant sense aturar. Es posa una jaqueta, prepara el seu personatge amb el director, rep les indicacions de l'ajudant de direcció. Darrere el set hi ha una taula plena de cartons de cigarrets. Com que és il·legal que una marca de tabac ofereixi un *sponsor*, Daniel ha creat la seva pròpia: *Auxis*.

Es tomba al sofà. L'ajudant dóna les indicacions de principi de rodatge: —Fumeu tot el que pugueu, al contrari que a la resta de rodatges.

Aprofit un canvi de vestuari per continuar.

**P.** Anomena un director.

**R.** M'agradaria especialment fer feina amb François Ozon, director de *8 mujeres* i *Bajo la arena*.

Com a pel·lícula favorita destacaria *Un café en cu-alquier esquina*, rodada a Nova York, és molt *indie*, honesta, demostra un gran amor per al cinema.

La deix preparant-se per a una nova escena i mirant fotografies del rodatge a l'ordinador.

**Dia 3. 9 de març de 2008.**

**Exterior fotocopisteria. Dia.**

**Carrer del Oms. 5è dia de rodatge.**

**Entrevista a Borja Tous**

Actor d'àmplia experiència teatral. Llicenciat a l'Institut del teatre, ha interpretat diferents obres com *El ball de les balenes*, de Biel Jordà, amb la

Simon Andreu en un altre moment de la història





Leticia Dolera  
en un moment  
del rodatge

companyia En Blanc, *La Curva*, de Tankred Dorst, amb Carro de Baco; *Trèmolo* amb Res de res, *Mara*, amb la mateixa companyia, nomenada als premis Max, com a millor espectacle revelació el 2003, i darrerament *Amics*, de Toni Oliver, amb *TIC Teatre*. És cofundador de l'escola internacional de Mim Corporal Dramàtic de Barcelona i, des del 2003, de *Mechanics*, plataforma per a la creació i producció d'espectacles, cursos...

En cinema ha participat en *Noche de fiesta*, de Xavi Puebla, *Anita no perd el tren*, de Ventura Pons, i *El mar*, d'Agustí Villaronga. S'ha convertit en un personatge mediàtic gràcies a la sèrie de TV *Yo soy Bea*, on interpreta el personatge de Saúl Gutiérrez, director de recursos humans de *Bulevar 21*; també va participar a *Vallterra*, *L'escala de diamants*, *El cor de la ciutat* i *Crim*s.

**Pregunta.** Parlem de teatre.

**Resposta.** Després de la llicenciatura, vaig veure que em quedaven coses per aprendre. Per això va sorgir la idea de crear un espai per continuar formant gent, els primers que hi vàrem portar varen ser *Moveo*.

Parteixen d'una tècnica creada per Etienne Decroux. Es tracta d'espectacles contats des del corporal dramàtic. És un altre llenguatge, es pot aplicar a tot, és possible fer cinema des del corporal dramàtic. Es pretén presència física, atropelladora, autonomia, independència de l'actor, de l'instrument. S'aconsegueix una tècnica molt depurada: es crea de forma intuïtiva, com si es tractàs d'una partitura; es dona nom, llinatge, color... a cada concepte.

**P.** Simon Andreu, en demanar-li sobre les diferències entre cinema i teatre, va comentar que el teatre és més divertit i el cinema més còmode. Què hi trobes? Hi establiries alguna diferència?

**R.** Estic d'acord amb aquesta apreciació.

El teatre té la facultat de la immediatesa, el problema és quant de temps es dedica a la preparació d'un espectacle, de vegades aquest és insuficient, l'espectador veu qualque cosa correcta, però tan sols apuntada.

El cinema, la televisió gaudeixen d'altres recursos. Més temps, més inversió. El teatre malauradament es troba amb menys públic, per la qüestió dels preus, la manca de competitivitat, de producció, a més la necessitat de reeducar l'espectador. Sempre es necessari arriscar-se.

El criden per a rodar. La gent observa. Admiradors. S'hi fotografia amb un. En un descans del rodatge ens anem a prendre un cafè.

**P.** No és el teu primer curtmetratge, vares participar en *La Escapada* de David Gallard, el 2000. Què et va motivar especialment per participar en aquest curtmetratge?

**R.** La primera motivació va ser el guió, que diu coses. Normalment els guions, les propostes per a curtmetratges que m'arriben no em solen interessar. Vaig veure l'entrevista a Dani en el programa *Illencs*, em va caure bé, vaig trobar interessant la seva feina, fa coses molt plàstiques. El curtmetratge té el seu segell, però és més quotidià. M'agrada la seva part visual, conceptual. Em vàrem motivar les ganes de conèixer-lo i el fet de treballar a l'illa.

**P.** Comenta'ns qualque cosa del teu personatge i de la història.

**R.** Quant al meu personatge, intentaré definir-lo en quatre línies. (S'atura, pensa, fa gestos amb la mà, sembla que estigui elaborant el seu personatge en aquests moments). És una persona que no concep la possibilitat de cometre un error, que en

la seva vida no s'atura a reflexionar, la qual cosa el du... Al curtmetratge es veuen les conseqüències de petits errors, que el duen (expressiu) a la desesperació. (Fuma). Hi ha qualche cosa en el tabac... (Es queda pensatiu i li deman si és una espècie de metàfora, de fil conductor. Continua pensatiu) El meu personatge i jo fumam...

**P.** Quina ha estat l'experiència? Alguna anècdota del rodatge.

**R.** L'experiència del rodatge ha estat bastant bona, m'he sentit molt agombolat. La proximitat de l'equip de rodatge, la tranquil·litat, no hi ha crispació... Molta calma. Treballar, exercir la teva professió de bon "rollo" és un regal.

Una anècdota? El fred en la localització d'ahir. (Parla del rodatge en Cala Salmonia, on l'equip va notar els efectes de l'ona de fred que hem patit aquest dies).

**P.** Crec que has coincidit amb Xavier Núñez, un dels protagonistes d'aquest curtmetratge, en qualche experiència teatral...

**R.** Cert, Xavi Núñez ha fet feina amb *Moveo*.

**P.** Com veus el panorama teatral i cinematogràfic en Espanya? I a les illes? És necessari sortir per fer-se un nom?

**R.** En aquests moments hi ha una creativitat latent, un potencial molt fort. El problema és la manca d'inversió, de suport econòmic. Hi ha gent amb bones idees, però es queden coses en el tinter per manca de promoció, de distribució, de publicitat, no es pot educar el públic si no es crea una indústria. Cal posar-se les piles, perquè aquest fet entristeix.

En el cas concret de Balears hem de rompre, hem d'oblidar-nos del sentiment d'inferioritat que



ens està frenant, hem d'invertir en cultura i idees. Començam a tenir una bona plataforma. També afecta el sentiment d'insularitat, és més difícil sortir, estam més a prop però ens consideram més lluny...

Continuam parlant d'aquest sentiment d'insularitat camí del set de rodatge, després de dues trucades del director, que amb anterioritat, benèvol, ens havia brindat deu minuts més.

Borja Tous  
en acció





Leticia Dolera  
en un moment  
del rodatge



Sessió de  
maquillatge

I tornam al principi, el meu quart dia, i dia de descans(?) per a l'artífex d'aquesta història, d'aquest curtmetratge que ens ocupa.

**P.** Comentaries qualche anècdota del rodatge? Qualque cosa que t'hagi cridat especialment l'atenció?

**R.** El que més la disponibilitat dels actors, abans esmentada.

**P.** Qualificaries l'experiència de satisfactòria?

**R.** Sí. Satisfactòria (somriu) i cansada.

**P.** Podries parlar-nos de pròxims projectes? Crec que tens escrits ja alguns guions.

**R.** Estic preparant un curtmetratge musical atípic, d'animació. En aquest moments estic en la fase d'elaboració de cada un dels personatges. (Me'ls mostra, fet un i cada un d'ells per ell mateix amb plastilina, làtex i engranatges per a les articulacions. Personatges estranys, irreverents i bastants divertits).



Borja Tous rep  
les indicacions  
del director



Borja Tous  
en un altre  
moment del  
rodatge



Altres projectes són *Sirena varada* i *Azazel*, que tracta sobre uns infants que es troben un àngel caigut i decideixen alliberar-ho. [En molta de la seva obra trobam la influència dels contes clàssics]. *Cromàtica*, en què, com el nom indica, el que impera és el tractament del color. (Em mostra dibuixos, *storyboards* d'aquestes històries ja bastant avançades)

P. Per a quan el pas al llargmetratge? Somriu i no respon a aquesta pregunta.

L'equip,  
visionant  
els resultats



P. Com qualificaries la situació del cinema a les nostres illes i, en concret, la del curtmetragisme?

Doncs... Una mica classista. Hi ha gent que fa curtmetratges molt bons que no es poden moure en els cercles on "se suposa" que t'has de moure per fer qualque cosa en aquest camp.

P. Algun director que et serveixi de referent, que t'agradi especialment.

R. M'agraden les pel·lícules de Kim Ki-duk, que tracta qualsevol tema mínim, qualsevol història sense posposat, sense diàlegs hiperdesenvolupats, la seva estètica inusual és suficient per mantenir-te davant de la imatge malgrat que el temps narratiu sigui lent. M'emociona *Hiroshima, mon amour*, d'Alain Resnais. M'apassiona David Lynch i, en animació, destacaria *Pesadilla antes de navidad* i *El viaje de Chihiro*.

En referència al cinema espanyol, *Mataharis*, d'Iciar Bollain, em va agradar bastant, té un ritme narratiu lent, però em varen captivar especialment la història i els personatges, és una història de personatges.

P. Qualque comentari per acabar?

R. Ara queda una bona feina endavant. El rodatge només és un moment més de la producció. Queden pendents l'edició, la sonorització, la composició de la música, de la qual s'encarregarà Sergio López, que ja ha col·laborat amb mi en curtmetratges anteriors...

Volem fer una estrena en què estigui present tant l'equip tècnic com l'artístic, amb la presència dels actors.

Serà l'ocasió perfecta per veure en imatges el que ara només hem pogut conèixer amb paraules. ■



## Diàlegs de Walden: Les arrels de Philibert (Diàleg d'Albert Walden amb Nicolas Philibert)

"Amsterdam Global Village és un film sobre Amsterdam... i sobre la resta del món"

Johan van der Keuken, sobre el seu film *Amsterdam Global Village* (1996)

**D**urant el passat Festival Internacional de Cine Documental Punto de Vista, celebrat a Pamplona, vaig tenir la sort de gaudir d'una conversa breu amb Nicolas Philibert, en què vàrem mantenir la conversa que segueix. Philibert hi presentava el seu nou film, *Regreso a Normandía*, en el que era la preestrena a Espanya. El film significa un desviament parcial del cinema del director francès cap a un plantejament més privat i al mateix temps més metacinematogràfic. Privat, perquè amb el pretext de partir cap al lloc de rodatge del film de René Allio *Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma soeur et mon frère...* (1975), per cercar-ne els actors, Philibert acaba per construir una recerca de si mateix i dels seus orígens cinematogràfics. No de bades aquest va ser un dels treballs d'iniciació al cinema, com a ajudant de direcció d'Allio, i Philibert adopta per primera vegada la veu en primera persona. I metacinematogràfic perquè el cineasta francès reflexiona a través de *Regreso a Normandía* sobre la seva pràctica fílmica, i, per extensió, sobre el mitjà d'expressió artística que constitueix per a ell el cinematògraf. La llibertat del curs del film és el seu tret més destacat, fins al punt que pareix fluir com un riu de meandres atzarosos dictats per l'esdevenir mateix que té lloc durant el rodatge. El sediment final més interessant el constitueix aquest aplec inesperat de Philibert amb les imatges en silenci de son pare en una escena tallada per al film mateix de René Allio. ¿Art o atzar? El que ens ensenyen en definitiva aquestes imatges és que el cinema de Philibert és sempre una qüestió de sensibilitat i intuïció poètica.

**P. ¿Què és el cinema per a vós?**

R. Pens que *Regreso a Normandía* m'ha permès dir dues o tres coses sobre el cinema. El cinema des de la perspectiva del desig, a través de l'obstinació de què fa gala René Allio per aconseguir acabar de veritat el film, a través de la labor de persuasió que vàrem haver de dur a terme per convèncer aquells normands que no eren professionals perquè treballassin al film, a través de l'energia que necessitam per fer un film per al qual no teníem grans mitjans financers, i que, a pesar de tot, era un gran film, en el sentit que requeria molts personatges, localitzacions, decorats, vestuari, etc. També el cinema des del punt de vista de la memòria, com a mitjà que crea o constitueix una memòria. Això es veu



molt bé en els relats que fan alguns actors del film d'Allio, i com el film els va fer reflexionar sobre la pròpia vida, els desitjos, com els va obrir els ulls al món. També en quina mesura aquest film, a nosaltres, els parisencs, ens va obrir els ulls sobre aquest altre món, el món rural. Així que crec que l'exemple de *Moi, Pierre Rivière...*, d'aquell film, no va ser un pretext, però sí potser l'ocasió, per a mi, de fer qualche cosa que s'assembla a un petit manifest del cinema. Un cinema obert a l'exterior, obert al món. I un cinema que ens fa créixer. Com deia Godard, que ens fa aixecar el cap. També hi ha la qüestió del vincle, d'allò col·lectiu. El cinema com a mitjà capaç de bastir ponts o passarel·les entre les persones, entre persones d'horitzons distints. El cinema que m'agrada no és un cinema que funciona en un entorn tancat, amb els mateixos actors, els mateixos guions..., no és això que en el meu país s'anomena, i que em treu de polleguera, la gran família del cinema. Aquest és un món molt tancat. Tothom es coneix, es fan besades... No m'hi identifico, amb aquest món. El que m'interessa de bon de ver és obrir portes. Dirigir-me envers l'audàcia, envers noves formes: això és el que m'interessa.

**P. La citació que feis de Godard és molt significativa. Seria de la categoria de cineastes que caminen amb el cap alt i reaccionen davant el que veuen, enfront dels que van amb el cap mirant de terra, perquè tenen tot el món a mostrar dins de la ment, del seu univers personal.**

R. Això seria una altra cosa. Hi ha cineastes que, abans de començar un projecte, ja el tenen tot dins el cap, el guió fet, amb les idees molt clares, i que poden ser grans cineastes, és clar. Jo no hi faig així. Hi ha cineastes que treballen d'una manera molt



diferent de la meua, als quals admir profundament. Quan parlo d'un cinema que ens fa créixer, que ens fa reviure i aixecar el cap, consider que dins d'això, les formes d'actuar i de procedir poden ser molt variades i múltiples. El que vull dir és que consider l'espectador com un subjecte, com una persona que pensa, no com un pur consumidor.

**P. A diferència de la vostra filmografia anterior, *Regreso a Normandía* es planteja de forma explícita i directa el fet de cercar nous enfocaments per al vostre cinema. Així, un dels trets bàsics que incorpora és la inclusió del procés de fabricació del film, present en la veu over i en la impressió que es té que la investigació es realitza sobre la marxa, durant el film mateix. ¿Va ser per cercar noves vies per al vostre cinema?**

R. Crec que sempre hi ha ganes de renovar-se, de sorprendre's a un mateix, d'enfrontar-se a noves preguntes, a nous plantejaments. Crec que si he gaudit molt fent aquest film és, en certa mesura, perquè he procedit d'una manera molt distinta als films anteriors. És més lliure, més dispersa. Era una autèntica aposta aconseguir conservar aquesta multiplicitat, aquest aspecte de mosaic. Volia, per una part, que existís aquest forma com a de calidoscopi, i, alhora, que es pogués navegar dins del film amb la major flexibilitat i facilitat possibles. Crec que és un film en què, per exemple, l'espectador mai no pot saber quina seqüència o pla poden venir després. El repte era aconseguir que se'n pogués gaudir, d'això, i, alhora, no fos massa pertorbador.

**P. Pens que el film es beneficia, en efecte, d'aquesta estructura tan lliure. Em va cridar l'atenció el que vàreu esmentar en la presenta-**

**ció del film, sobre el fet que els canvis, els salts, funcionaven a còpia d'associacions gairebé de tipus psicoanalític. ¿Va ser perquè vàreu partir del mecanisme específic d'investigació sobre el film d'Allio i les persones implicades, però amb la llibertat d'observar per on vos duis tot el procés? És a dir, ¿aquestes associacions se vos varen anar plantejant durant el rodatge?**

R. No, crec que la manera en què les seqüències s'anaven articulant entre si la vaig trobar durant el muntatge. Durant el rodatge, les idees sí que s'anaven encadenant entre si: una troballa en donava lloc a una altra, a una altra idea, i a aquesta, a una altra troballa. Però, al principi, no sabia com articularia les seqüències entre elles. No sabia com seria l'inici del film, ni el desenrotllament, ni el final. ¡Hi havia tanta incertesa sobre el contingut! No sabia si trobaria tothom, si podria contactar amb Claude Hébert, l'actor principal, si trobaria la seqüència amb mon pare. Ni tan sols havia imaginat que podríem rodar qualque cosa, una seqüència, en el tribunal o

a la presó, i, encara menys, en el laboratori, que és una idea que em va venir després, molt tard. Per a mi és molt més divertit treballar així, és molt més emocionant. Per una banda, hi ha una sensació de llibertat, però també de por, perquè no sabia què rodaria la setmana següent, no sabia quin seria el final de la història. I, això, aporta molta intensitat a tot el que es fa. Totes les nits conversàvem amb l'equip, parlàvem del film que s'estava creant.

**P. Crec que tot això contribueix al fet que el cinema s'elevi, perquè ajuda a evitar la norma dominant que el rodatge es redueixi a la mera execució d'un pla preestablert.**

R. Sí, pens que m'avorriaria si hagués de fer un film preparat en excés, detertminat abans.

**P. ¿Es varen alternar fases de rodatge i de muntatge?**

R. No. Vaig rodar, vaig muntar i després vaig rodar les noces, que va tenir lloc durant el muntatge. Després vaig integrar la seqüència amb mon pare, per la vaig trobar en realitat al final del muntatge.

**P. ¿Quant de temps vàreu emprar en cada fase, en la postproducció, rodatge i muntatge?**

R. Primer vaig anar a Normandia, una vegada o dues, per veure si la meua idea s'aguantava i per contactar-hi amb tres o quatre persones. No vaig començar de zero del tot. Vaig trobar-me amb quatre persones i després d'aquestes trobades vaig pensar que el projecte era viable. Almenys tenia aquests quatre i potser n'hi podia haver més. Però no vaig voler trobar-me amb tothom abans. Així que la labor de preparació va ser bastant limitada. Quan vaig començar el film ja sabia que volia uti-

litzar materials i registres distints. Des del principi volia utilitzar extractes de l'altre film, fotografies, textos escrits per Allio, etc. Però encara no sabia què era el que rodaria. Després vaig rodar durant diversos períodes, entre juliol i novembre, en diferents períodes de dues setmanes per aquí, dues setmanes per allà, etc. I després vaig fer el muntatge tot sol, cosa que em va representar deu mesos de feina, que és molt de temps. Tenint en compte que durant aquesta fase tan llarga, hi va haver tres mesos en què vaig haver de frenar-me una mica, i el muntatge l'anava fent a molt petita escala, perquè feia altres coses alhora.

**P. Quan parlau en el film dels possibles motius de Pierre Rivière em va cridar l'atenció l'associació que pareix haver-hi entre el context vital de Rivière i el present de Roger, l'agricultor que es casa, mostrant-nos-en les dures condicions de viure. ¿Es tracta d'una associació conscient i voluntària de part vostra?**

R. Pensa que en el film hi ha moltes coses, i n'hi ha moltes que es fan eco, les unes amb les altres. No vull insistir-hi massa o reforçar certes associacions, perquè si hi insistesc massa es fa pesat. Però és veritat que em centro en el treball de Roger, que té una granja de porcs i que se n'enfronta al naixement, alimentació i mort, dins d'una dimensió industrial de l'agricultura, perquè avui dia l'agricultura ja s'ha convertit en una forma d'indústria. I, al mateix temps, hi ha la duresa del treball, que pot fer pensar en les memòries de Pierre Rivière, en què parlat amb profunditat sobre la duresa de les condicions de treball, de la vida camperola.

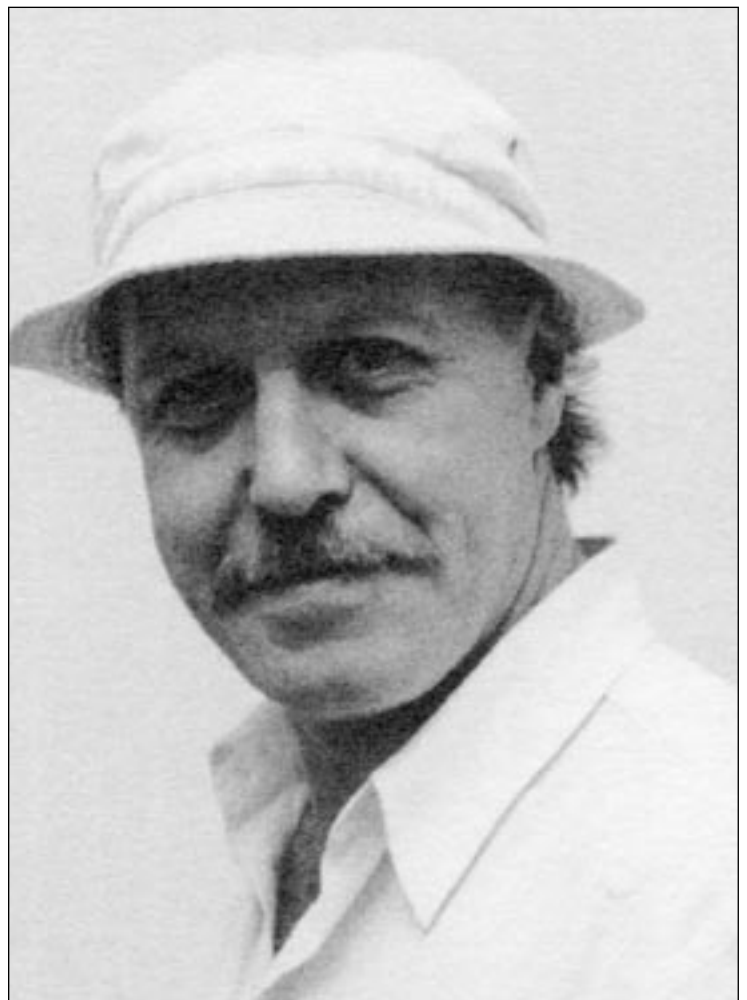
**P. A pesar d'aquestes noves orientacions de la vostra escriptura fílmica, continueu veient en el vostre cinema un temps per als espais i un espai per als temps. Pensa, per exemple, en les plans dels arbres gronxats pel vent al començament de *Ser y tener*, o en les cortines onejant a *Le Pays des sords*, o en escenes que ara mostren senzillament la imatge d'un moix o de l'aigua. ¿Prové això d'una vocació de respecte envers els subjectes i llocs que observeu i retratau?**

R. És veritat que, per a mi, un film, si no té una dimensió poètica no m'interessa. Un documental no és una tesi de sociologia. Intent fer films en què s'hi aprenen coses, però no tenc cap objectiu didàctic. No acumulo coneixements o dades sobre un tema per, després, transmetre'ls en el film. Al contrari, intent aprendre coses quan faig un film. Intent comprendre la realitat que descobreixo, comprendre millor qui som jo, comprendre, en fer un film, per què el faig i per què he tingut ganes de fer-lo. Faig els meus films basant-me en preguntes, més que en un saber o en un coneixement previ. I això passa, tu ho has dit, per un temps, temps que a vegades es dilaten. Alguns plans no estan lligats de manera estreta amb un sentit, sinó que estan més aviat relacionats amb sensacions, amb coses més tàctils o més musicals. El cinema és alhora allò

que mostrem i allò que ocultem, allò que es diu i allò que es calla. Un film ha de mantenir certes zones d'ombra, gràcies a les quals l'espectador pot reflexionar. Perquè si un film intenta respondre des del principi totes les preguntes de l'espectador, aquest ja no podrà plantejar-se'n o tractar de cercar-los resposta. I és veritat també que en termes de ritme, *Regreso a Normandía*, és un film bastant dens. Crec que, aquí i allà, es necessita un poc de pausa, d'aturar-se i veure els arbres, o qualsevol altre element, per assentar-se una mica.

**P. Vàreu parlar ahir, en la presentació de *Regreso a Normandía*, que el que vos interessava era veure quines empremtes havia deixat el film de René Allio en aquest lloc i aquests gents. Al final, el vostre film, ¿no consistirà més aviat en quines empremtes ha deixat el cinema i el film mateix en vós? ¿No s'acaba convertint en una investigació sobre vós mateix, del tot explícita en la troballa de les imatges del vostre pare?**

R. És cert que, al final, és un retorn sobre mi mateix, sobre els meus ciments, sobre les meves bases i les meves arrels cinematogràfiques. Com si després del gran èxit de *Ser i tener* hagués tingut ganes de tornar a les meves arrels, per preguntar-me una mica qui som jo, a qui dec tot el que som. ■



# La cavalleria de la mar

Guillem Fiol Pons

*They were  
expendable*



**A**cabada la Segona Guerra Mundial, el capità de l'exèrcit nord-americà John Ford va emprendre dos projectes cinematogràfics, que estrenaria gairebé simultàniament el 1946: *Pasión de los fuertes* (*My darling Clementine*), la seva sentida i nova visió del mític Wyatt Earp i el duel a l'OK Corral, i *No eran imprescindibles* (*They were expendable*), centrat precisament en un aspecte del conflicte bèl·lic, opció que semblava inevitable tenint en compte no només la vessant militar en la carrera professional de Ford, sinó la seva directa participació en la guerra (recordem, per exemple, els documentals que va filmar a Midway o la seva presència en un dels vaixells d'observació el famós Dia D). Per a posar-lo en marxa, es va envoltar de professionals del cinema que compartien amb ell la seva carrera militar, com el director de fotografia Joseph August, l'actor Robert Montgomery (aleshores comandant de l'exèrcit) i el comodor Spig Wead com a guionista, qui acabaria rebent un apassionat homenatge de Ford a la biografia que aquest va rodar el 1957, *Escrito bajo el sol* (*The wings of eagles*). Entre tots tenien la intenció de contar al poble americà una història de ficció recolzada en la realitat recent del conflicte, però aprofitant els seus coneixements militars per a contar-la de la manera més verídica possible. Això es nota en l'eficàcia de les escenes

d'acció, poc espectaculars però creïbles, o en el disseny dels decorats i del vestuari.

El més notori del projecte de Ford sobre la Segona Guerra Mundial és la seva voluntat, conscient o inconscient, d'allunyar-se del que s'estava fent per Hollywood en aquelles dates. Eren moments encara de propaganda política i d'omplir els pulmons amb l'aire de la recent victòria per expulsar-lo amb crits de triomf i felicitacions. Però Ford va optar per contar la història d'una derrota, la que va patir el front nord-americà del Pacífic a l'etapa central de la guerra. No volgué filmar la lloança a les tropes que van combatre a les inhòspites platges normandes, ni la "reconquesta" dels territoris del continent europeu. Era ja el Ford que un parell d'anys després contaria, a través d'una espècia de pseudònims, la derrota de Custer a Little Big Horn a *Fort Apache* (1948), en la qual també pretén transmetre el coratge i la fortalesa que es pot desprendre fins i tot dels mals moments, que tot i ser fruit de derrotes, poden presagiar victòries futures. En el cas que ens ocupa, es va voler centrar en les tropes destinades a Filipines, però tampoc en aquelles que anaven a bord de grans cuirassats, d'aquells que semblen imponents fins i tot en miniatures: els protagonistes són els tripulants d'unes llanxes torpederes que no gaudeixen de la plena confiança dels

alts comandaments sobre la seva utilitat real com a màquines de combat contra l'enemic japonès. Són soldats del mateix exèrcit decimonònic que Ford retrataria en els anys següents amb tanta emoció i convicció. Igual que la cavalleria de Thursday a *Fort Apache*, o que el destacament de Brittles a *La legión invencible* (*She wore a yellow ribbon*, 1949), els soldats de l'escuadró de les llanxes estan destinats molt lluny de la metròpoli, i per molt que hagi passat una setantena d'anys des de l'expansió cap al *Far West*, en temps de guerra Filipines sembla tan lluny de San Francisco com Arizona ho estava abans de Washington. Els reforços triguen tant en arribar que és millor no esperar-los, els comandaments de la capital no tenen una idea molt clara del que està passant tants quilòmetres enfora i parlar de la seva localitat natal és per als soldats igual que parlar d'un paradís perdut, pel qual estan lluitant, però que tenen clar que difícilment tornaran a trobar, perquè la seva feina és precisament defensar els seus compatriotes, el seu país i la seva llibertat, però no pas gaudir-ne. El personatge de l'immens John Wayne té la mala sort d'haver de passar per l'hospital per culpa d'una ferida al braç, però allà li cau la benedicció de conèixer l'infermera interpretada per Donna Reed (qui, per cert, aquest mateix any trobaria el paper de la seva vida a *¡Qué bello es vivir!* [*It's a wonderful life!*, Frank Capra]); pareix que serà un d'aquests amors sorgits en intenses circumstàncies que durarà tota la vida i una mica més. Ford vesteix aquesta relació amb les seves millors gales: la porxada de la casa on celebren el ball, i on la parella apareix només com a dues ombres retallades per la llum de la lluna; el sopar amb la resta d'oficials i amb la improvisada orquestra formada per la resta de soldats (un altre punt de contacte amb la lluna de mel de *¡Qué bello es vivir!*, on Ward

Bond, membre il·lustre de la companyia de Ford, també fa de cantant per als nuvis).

Però en temps de guerra els dolços s'amarguen aviat, i això ho avança ja la maestria de Ford amb l'expressionista posada en escena de la seqüència de l'hospital que pateix els bombardejos de l'aviació nipona: les cares de metges, enfermeres i malalts estan escassament il·luminades, i reben la dèbil llum des de baix, el que els fa semblar tètrics esperits. Les professions de Wayne i Reed fan inevitable la seva separació, via telefònica i sense que se'ls doni el temps necessari per dir-se tot el que es voldrien dir. Són soldats que saben que no guanyaran ni perdran la guerra, però sí que contribuïran al fet que, passi una cosa a l'altra, depenent de com duguin a terme la seva feina, tant si són pilots, com enfermeres, cuiners o mecànics. Són individus que s'enfaden quan només reben l'encàrrec de fer de correu entre illes, com si d'una mena de Poney Express es tractés, i que quan perden una embarcació procuren rescatar-ne la bandera del seu país, símbol del perquè de la seva lluita.

Tot s'acaba amb una derrota i amb l'abandonament de les posicions a Filipines, amb uns que tornen a casa per a preparar el retorn a un punt estratègic fonamental per a mantenir a ratlla l'exèrcit japonès, amb altres que, ferits o desil·lusionats per haver de passar més temps lluny dels que tant estimen, han de quedar a intentar defensar les poques posicions que encara els queden al Pacífic, sabent que és probable que morin. El que ens conta Ford a *No eran imprescindibles* és ficció, però aquella màgica ficció del cinema a través de la qual se'ns transmeten unes idees i uns valors que no van tenir res de fictici, sinó que formaven part d'una realitat que van viure milers de persones que van lluitar, perdre i finalment guanyar per als seus, que no eren altres que nosaltres mateixos. ■



*They were expendable*



# L'escenari de llauna Barcelona i les teresetes de Camus

Francesc M. Rotger

Elegy



No passa sovint que un crític de teatre sia el protagonista d'una pel·lícula. Així que hem de saludar com es mereix aquest detall d'Isabel Coixet a la seva nova producció *Elegy*, adaptació de la novel·la de Philip Roth *L'animal moribund* (i aquest títol m'agrada molt més, francament; qüestió de gust). També és veritat que, per al personatge que encarna Ben Kingsley (el veig i pens en Gandhi; no ho puc evitar, i això no és cap retret, abans al contrari) la crítica de teatre juga un paper secundari (tot i que una de les seqüències el mostra com a espectador a una representació) respecte de les seves múltiples activitats: escriptor, presentador d'un programa de llibres a la ràdio i professor de literatura. En aquelles escenes on surt fent classe, escriu dos noms a la pissarra. Un d'ells és el del pensador francès Roland Barthes; creador del Grup de Teatre Antic a París, autor d'un estudi sobre Jean Racine i de qui el nostre Leonard Muntaner en publicà, no fa gaire, l'assaig *La càmera lúcida*. L'altre, Albert Camus; com recordareu, de sang menorquina per part de mare, també autor de teatre i pensador francès. Tot dos moriren (casualment) en accidents d'automòbil.

Parlant d'altres coses, el nostre Festival Internacional de Teatre de Teresetes ha arribat a la seva desena edició, que no és poca cosa. Com sempre, dins la programació hi podem trobar qualche títol relacionat, d'una o altra manera, amb la cinematografia. N'és el cas de *La capsa màgica d'Andersen*,

de la formació mallorquina Lo Peix Daurat; com és sabut, els contes de l'autor danès s'han portat a la pantalla en repetides ocasions i fins i tot la seva vida, a *Hans Christian Andersen* (1952), de Charles Vidor, amb Danny Kaye com a protagonista. També *La maleta de Houdini*, *Vulgarcito* o *Entre diluvis* (el *Gènesi* de la Bíblia adaptada a titelles: que n'hagués dit Cecil B. DeMille!) són títols del Festival amb ressonàncies cinematogràfiques. Recordem, de pas, que les teresetes han inspirat al cinema en més d'una vegada. Com a *Lili*, llargmetratge de Charles Walters del 1953, al qual Leslie Caron i Mel Ferrer interpretaven una parella de titellaires.

A més de tot això, sens dubte una visita a Barcelona sempre és convenient per gaudir d'exposicions i espectacles que de vegades no arriben a Palma (o sí, que mai se sap). El cicle de nova creació escènica Radicals, al Teatre Lliure, ens ha acostat al palau de Montjuïc qualche espectacle mixt entre dramaturgia i cinematografia, com ara *El caso del espectador*, de María Jerez, en què l'actriu juga amb una càmera de video i amb la manera amb què un primer pla pot enganyar els nostres sentits. Per la seva banda, Carol López, una creadora que ens ha portat a Mallorca un parell de muntatges teatrals amb referents cinematogràfics, ha triomfat darrerament a La Villarroel amb *Germanes*. El cartell s'assembla al de *Hannah y sus hermanas*, la pel·lícula de Woody Allen. Però la història és completament original. ■

# Touch of evil (Sed de mal, 1958). La recapitulació del *film noir*

Xavier Jiménez



El cinema negre, aquest corrent-gènere-moviment cinematogràfic que va esclatar al Hollywood dels anys quaranta, com una branca partida procedent dels films de gàngsters i policies de la dècada immediatament anterior, 1930-1940, va tancar la seva primera etapa —i a la vegada més significativa— l'any 1958, moment de l'estrena de *Touch of evil*, pel·lícula dirigida per Orson Welles, un dels noms clau de l'època daurada del cinema nord-americà; home polèmic i de talent descomunal, i creador d'alguns dels mites del cinema tant en la part de direcció i guió com ho va demostrar a *Citizen Kane* (*Ciudadano Kane*, 1940) com pel que fa a la vessant d'actor, amb el personatge de Harry Lime al film *The third man* (*El tercer hombre*, Carol Reed; 1949), un paper que definia a la perfecció la seva torbadora figura dins del cinema i la indústria: una persona polèmica, fosca, grandiloqüent però a la vegada atractiva i apassionant, amb una capacitat narrativa i un ús del llenguatge cinematogràfic únic i singular, factor que el va convertir en un dels cineastes elegits per la història.

*Touch of evil* s'emmarca a les darreries dels anys cinquanta, moment en què el cinema negre havia començat a modificar els seus codis més clàssics, que fins aquell moment havien estat la representació d'una societat cínica, amb dobles jocs, enganys, la *femme fatale*... i que va començar a girar cap a

un component cada vegada més relacionat amb la llei, la violència o la corrupció. El que va continuar prevalent per damunt de tot era l'estètica, aquest blanc i negre tan expressiu que caracteritzava els personatges només amb la seva presència, la il·luminació esbiaixada, els clarobscur, les ombres; uns conceptes molt relacionats amb el moviment artístic de l'expressionisme.<sup>1</sup>

Noms de l'alçada de Fritz Lang, Robert Siodmak, Otto Preminger, Edgar G. Ulmer, Billy Wilder, o fins i tot més veterans com Josef von Sternberg, un dels precursors europeus als Estats Units, i que va estrenar l'any 1927 *Underworld* (*La ley del hampa*), considerat un dels títols pioners del *film noir*,<sup>2</sup> és un altre dels noms de referència per comprendre l'evolució d'aquest cinema.

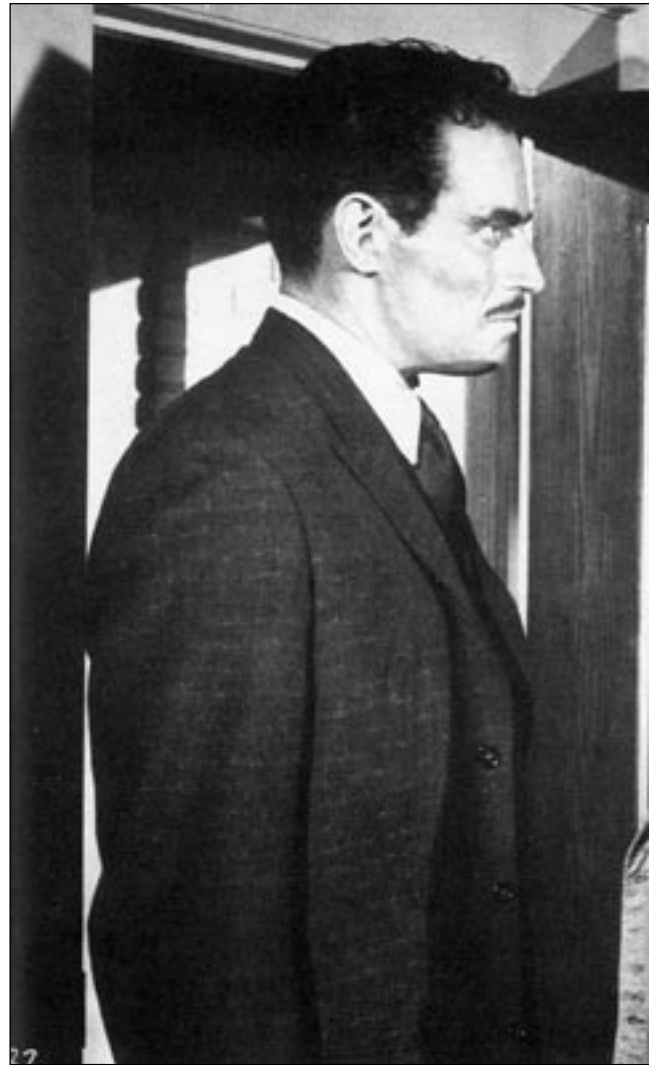
Tots aquests autors poblen l'univers del cinema negre des de finals dels anys vint fins al 1960, però la majoria d'historiadors i estudiosos consideren —encara que, a causa de la complexitat que representa el naixement del *film noir*, hi ha opinions clarament oposades— que *The maltese falcon* (*El halcón maltés*, 1941), dirigida per John Huston, és la primera obra catalogada plenament com a cinema negre. Encara que podem o no estar d'acord, aquest marc ens permetrà cenyir-nos a unes dates extremes, i d'aquesta manera poder aclarir i dibuixar un panorama més diàfan i a la vegada més tancat cronològicament.

Com hem comentat a l'anterior paràgraf, una part dels estudis sobre el cinema negre parlen que aquest moviment mai no s'ha tancat, i que ha perdurat fins als nostres dies, amb títols com *Night moves* (*La noche se mueve*, Arthur Penn; 1975), *Body heat* (*Fuego en el cuerpo*, Lawrence Kasdan; 1982) o *Miller's crossing* (*Muerte entre las flores*, Joel Coen; 1990). Indubtablement, aquestes produccions contenen amb major o menor proporció, característiques *noirs*: temàticament giren sobre un eix semblant, però formalment mantenen una llunyana distància ja inassolible, ja sigui simplement pel moment històric en qüestió, pel caràcter d'incorrecció política i social<sup>3</sup> o pel tipus de rodatge —normalment de baixos pressuposts i poca durada—. La imatge dels quaranta i cinquanta va inèxorablement aferrada al cinema negre, i aquest a la seva època.

Si *The Maltese Falcon* (1941) és considerat el principi, *Touch of Evil* desemboca en el desenllaç, en el final del conte. És l'epíleg a una etapa en què la creació artística estava per damunt de qualsevol aspiració comercial, i en què el talent dels directors, era l'eina essencial a l'hora de dirigir. *Touch of Evil* exerceix dins la història del cinema el paper del tancament del període clàssic, encara que d'alguna manera, ella mateixa ja es trobava relativament allunyada de les característiques pròpies d'aquest corrent, en part per l'evolució del mateix gènere a partir de la parella de títols dirigits per Fritz Lang, com són *While the city sleeps* (*Mientras Nueva York duerme*, 1955) i *Beyond the reasonable doubt* (*Más allá de la duda*, 1956), en què la capacitat del cinema negre s'obria a altres camps i oferia unes possibilitats desiguals i diferents, no explotades fins aquells moments.

I arribem a l'any 1958, moment de l'estrena del film. Orson Welles acabava de retornar d'un períple europeu, on havia rodat *The tragedy of Othello: the Moor of Venice* (*Otello*, 1952), una coproducció entre europea —França i Itàlia—, Marroc i els EUA; *Mr. Arkaddin* (1955), aquesta vegada amb producció espanyola, més França i Suïssa, i una sèrie de treballs per a la televisió anglesa. Un dels motius de la sortida de Welles de Hollywood havia estat bàsicament els problemes amb els quals es trobava a l'hora d'aconseguir finançament per uns projectes, que, per norma general, no retriuen beneficis a la taquilla, en un moment —anys cinquanta— delicat pel mercat econòmic als EUA de cara a afrontar possibles riscos en el camp de la recaptació, i encara que amb *Touch of Evil*, es va produir el retorn del fill pròdig, i Orson Welles ingressava novament als mecanismes d'una gran productora com la Universal, no trigaria massa temps a fugir novament de la influència de la indústria nord-americana.

La novel·la *Badge of Evil* de l'escriptor Whit Masterson, pseudònim dels autors Robert Allison Wade i H. Bill Miller,<sup>4</sup> publicada l'any 1956, va ser la història escollida. L'argument gira sobre la lluita de dos representants de la llei a la frontera entre Mèxic i els EUA, arran de l'assassinat d'un ciutadà



nord-americà. Quan Orson Welles va rescriure la història, la va convertir en una "confrontació quasi metafísica entre el bé i el mal",<sup>5</sup> en què el personatge de Hank Quinlan, va ser modificat per guanyar en rellevància a l'hora de confrontar-se a Vargas, l'antagonista a qui donava vida una estrella emergent com Charlton Heston, el qual havia aconseguit la fama internacional dos anys abans, amb *The ten commandments* (*Los diez mandamientos*, Cecil B. DeMille; 1956).

L'ambigüitat moral dels personatges és una de les grans característiques d'aquest film, que entronca a la perfecció amb els jocs interessats de les primeres *femme fatales* que habitaven el cinema negre més clàssic. Els enganys, la corrupció, les mentides, el dolor físic i moral són el cos que dona vida al film, una recreació d'una societat putrefacta en una zona de la frontera en què un tirà, exerceix de forma autoritària la única llei que entén, la de la seva consciència, mentre que Heston encarna l'honestedat i la integritat.

Però si hi ha un factor que destaca a *Touch of Evil*, entre el conjunt global, és l'ús del llenguatge cinematogràfic, en què Welles es converteix en un dels seus màxims renovadors des de l'estrena





de la seva *opera prima*, la celebrada *Citizen Kane* (*Ciudadano Kane*, 1940), una mostra portentosa de la tècnica i l'experimentació que ofereix la càmera per aconseguir el desenvolupament desitjat en una escena determinada. La deformació de l'espai, el picats i contra-picats, els angles que creen una sensació d'angoixa constant, la fotografia de Russell Metty —un dels noms de referència, col·laborador de Welles a altres títols com *The magnificent Ambersons* (*El cuarto mandamiento*, 1942) o *The stranger* (*El extraño*, 1946), entre d'altres aspectes, són l'essència de la pel·lícula.

Tots aquests elements conformen una part clau de la força que emana el film, i ens aturarem per analitzar tres moments. L'inici del relat, amb el recordat i venerat *travelling* més pla seqüència de 3 minuts i 10 segons, normalment considerat de més durada, però que tècnicament es tanca una vegada el cotxe fa explosió i la imatge posterior ja és un contraplà de les restes del vehicle, i que immediatament és respost amb una aproximació al personatge de Charlton Heston, que és perseguit per una càmera a l'esquena, que permet notar la sensació d'incertesa que envaeix l'escena, i que anticipa un ambient carregat de complicaci-

ons i mentides, específicament quan es presenta a la pantalla Quinlan, —segon moment—, amb el contrapicat sortint del cotxe, amb unes dificultats evidents, físicament demacrat, però que impregna una aurèola de respecte a tots els personatges, expectants després de la seva arribada al llocs dels fets. I de cap manera s'ha d'oblidar l'interrogatori al personatge de Sánchez (Víctor Millán) —tercer moment—, resolt amb dos plànols continus d'uns cinc minuts cadascú.

El començament és senzillament espectacular, perquè amb un simple pla de detall de la dinamita que ha de fer explosió, i un recorregut pels carrers situats a la frontera entre Mèxic i els EUA, Welles aconsegueix una posada en escena àgil i atractiva, i des d'aquest moment, l'espectador queda expectant davant la trama argumental que començarà a desenvolupar-se. L'atmosfera aconseguida pel director a aquesta pel·lícula, és el marc on tota la resta d'elements conjuguen a la perfecció, com la maquinària d'un rellotge. La sensació de barroquisme, la llum, la sensació laberíntica per on deambulen els protagonistes, crea un microcosmos idoni d'experimentació per a Welles, un director arriscat com demostra en aquest film

Un altre component de *Touch of evil*, i que està relacionat amb tota la carrera de Welles, és el muntatge definitiu. L'estrena d'aquest film va ser al gener de 1958, amb una durada inicial d'una hora i 48 minuts. Santos Zunzunegui exposa en el seu estudi sobre l'obra de Welles,<sup>6</sup> que la resposta no va ser satisfactòria i que el film va ser retallat 15 minuts, quedant-se en els 93 minuts. Orson Welles havia deixat de controlar el muntatge definitiu per desavinences amb la Universal, igual que li va succeir a la RKO amb el flagrant cas de *The magnificent Ambersons* (*El cuarto mandamiento*, 1942). El muntatge definitiu presentat a la *première* oficial a l'any 1958 no va ser responsabilitat d'Orson Welles, i des de llavors, es varen produir retocs, retalls i afegits a un film, que definitivament va presentar un muntatge en suport DVD, a l'any 1998, i que és considera la còpia més fidel ideada pel director.<sup>7</sup>

Abans de concloure, un recordatori per la banda sonora del mestre Henry Mancini, que va compondre per *Touch of evil* un *score* ple de ritmes propers als blues, al jazz; en general a una estela de percussió que s'apropava en certa forma a ritmes llatins per connectar amb el paratge mexicà. Alguns dels temes més recordats són el de l'obertura —codirigit pel propi director—, que funciona com una simfonia en relació a la imatge, o el del segrest de Janeth Leigh, una escena on queda dissimulada la seva evident violència degut a la utilització d'un ritme musical com el de Mancini.

Orson Welles va escriure d'alguna manera la carta de comiat del cinema negre, que el pas del temps ha convertit en un emblema de l'experimentació fílmica, i que el mateix pas del temps, va anar transformant aquesta petita corrent que conjugava cine de gàngsters i policies, en un recull d'algunes de les millors peces rodades des de fa més

de cinquanta anys. El concepte exercici d'estil, tan emprat a la literatura sobre cinema, i del que ens va parlar el poeta i novel·lista francès Raymond Queneau a la seva obra de l'any 1947, *Exercices de style*, és una mostra perfecta del què un director pot incidir en una història determinada. Igual que feia

Queneau al seu llibre, on apareixien 99 maneres de contar una mateixa història, molts de directors han treballar amb línies argumentals semblants en quant a policies, corrupció, assassinats, però mai ningú es podrà apropar a la versió que va fer en Welles, perquè simplement és única, és la seva i l'empremta que va deixar en aquest gènere.

El *film noir* és pràcticament un exercici d'estil en si mateix, ja que molts de directors i amb carreres completament divergents, varen apropar-se en un moment determinat a la seva atractiva influència, per afegir, a mode de tribut, la seva contribució a una tendència cinematogràfica màgica i irrepetible. Si el cinema és l'art del segle XX, *Touch of evil* serà sempre una de les peces mestres de la col·lecció, perquè a més del què significa per ella mateixa, la innovació a través d'un llenguatge cinematogràfic i una estètica, va deixar un llegat sobre el que ningú mai s'ha pogut apropar, perquè el cinema negre, el *negre pur*, mai no ha tornat a brillar a la pantalla com a aquest film. ■



(1) Moviment artístic nascut a Alemanya a començaments del segle XX, regió —conjuntament amb Àustria—, d'on procedien precisament els directors immigrants que varen arribar als EUA a principis dels trenta, i que assentaren una part fonamental de les bases del cinema negre dins el mercat nord-americà.

(2) Per una introducció històrica d'aquest terme, *Los géneros cinematográficos*. Rick Altman. Paidós, Barcelona, 2000. pàgs. 92-95.

(3) L'existència del codi Hays, oficiosa-ment des de l'any 1930, i d'aplicació real entre 1934 i 1967, va ser una barreira per a multituds de films d'aquella etapa, i on el *film noir* exercia un paper de rebel·lia i forta incorrecció davant aquella societat imperiosament conservadora.

(4) Consultar el llibre de Santos Zunzunegui, *Orson Welles*. Càtedra, Madrid, 2005. pàgs. 159-160.

(5) A *Dirigido por...*, maig de 1998, núm. 268, pàg. 57.

(6) Obra citada, Santos Zunzunegui, *Orson Welles*. Pàgs. 165-166.

(7) Per una visió global de tot el procés: *Dirigido por...*, juliol-agost de 1990, núm. 1990. pàgs.15-16.



## *A Thousand Years of Good Prayers* (Mil años de oraciones) i *The Band's Visit* (La banda nos visita)

Aquest mes és un plaer fer la ressenya de dues pel·lícules que fa temps que són en cartellera, bàsicament per dos motius: primer, perquè es projecten en versió original, la qual cosa desdii la creença que anar a veure les pel·lícules així fa enfora el públic; segon, perquè estan carregades de bones intencions, fet que no es tradueix, però, en dos productes embafadors i vistos dotzenes de vegades. En ambdós casos totes les cartes són posades damunt la taula des del primer fotograma i, per tant, quan la sala torna a il·luminar-se, no hi ha la sensació que s'ha enganat l'espectador amb un driblatge final, terme propi del futbol i no del cinema, com sembla que obliden alguns realitzadors avui dia. A més, el punt de partida en les dues produccions és el mateix: un viatge a l'estranger, amb les dificultats idiomàtiques i d'estranyament cultural que se'n deriven.

*A Thousand Years of Good Prayers* és la segona adaptació del director de Hong Kong Wayne Wang d'una obra de l'escriptora xinesa Yiyun Li, establerta als Estats Units. La primera, rodada tam-

bé l'any passat, s'estrenarà el 27 de juny a les sales espanyoles i és la història d'una jova xinesa embaixada que viu als Estats Units i que no té clar si ha d'avortar o no. Per polítiques de distribució no gaire comprensibles, no s'haurà pogut veure a Espanya en l'ordre que tocava, perquè entre les dues obres hi ha una solució de continuïtat que d'aquesta manera queda rompuda, però, això, a aquestes alçades ja no ens ha de sorprendre.

En aquesta pel·lícula, el senyor Shi viatja als Estats Units per veure sa filla, poc temps després d'haver-se separada i perquè ja han passat dotze des que vaig deixar Pekín. La trobada a l'aeroport ja és tota una declaració de principis: pare i filla no se saluden efusivament, sinó que més aviat pareix una salutació entre dos familiars que es veuen diàriament. Així, la distància que hi ha entre ells dos es palesa en mirades fugisseres entre un i l'altra, converses sobre què han de menjar i poca cosa més... Ara bé, el senyor Shi estableix una relació entenedridora amb una dona ja major, també estrangera, que parla persa i que a penes sap dir dues paraules seguides en anglès, com ell mateix. Aquest fet, malgrat tot, no és cap impediment perquè s'entenguin, ja que les seves respectives vivències es poden transmetre sense que ha faci falta una tercera llengua.

Wayne Wang és un director eficient i subtil: amb els elements tan simples tot just esmentats i amb

tan sols vuitanta escassos minuts construeix una història que l'espectador assaboreix lentament, com els bons aliments, i li fa venir ganes que n'arribi ja el segon plat, amb el nom de *The Princess of Nebraska*.

Respecte de *The Band's Visit*, primer llargmetratge del director israelià Eran Kolirin, conta les peripècies d'una petita banda de la policia del ciutat egípcia d'Alexandria que viatja a Israel per tocar en una cerimònia d'inauguració d'un centre cultural àrab. Però les dificultats idiomàtiques i la paperassa no gaire ben redactada, d'un costat, i l'orgull de l'excessivament rigorós director de la banda, de l'altre, provoca que els vuit músics acabin perduts enmig d'una ciutat al desert de Negev, molt enfora del lloc on havien d'anar a tocar. Sense gaire diners, el director ha d'acceptar l'ajuda que li ofereix un grup de gent de la població, uns de bona gana, els altres forçats pels primers.

El pes principal de la història recau, així, en les hores que els nouvinguts han de conviure amb els hostatgers, tan carregats de problemes sentimentals i domèstics com ells mateixos. Tot i que el títol ens podria dur a pensar que la música és el mitjà que ajuda a superar la incomunicació, finalment aquest element no n'esdevé el principal, perquè allò que més fa que els àrabs i els israelians s'apropin són les pròpies vivències, com també ja passava entre el protagonista xinès i la dona persa de la pel·lícula de Wayne Wang.

*The Band's Visit* supera amb escreix les expectatives de ser simplement una pel·lícula que mostri que la convivència entre israelians i àrabs és possible: afortunadament, va més enllà, perquè dibuixa uns personatges complexos, densos i amb unes experiències vitals acumulades que els fan totalment versemblants. En aquest sentit, sembla que el director ha agafat com a referent immediat el realitzador Aki Kaurismaki. Dues són les escenes



que recorden la manera que té de rodar el director finès: la primera, que és el moment en què els vuit músics estan preparats per fer-se una foto a l'aeroport, quan passa desganadament un treballador de la neteja que ha de canviar una bossa de fems i surt en la instantània sense immutar-se gens; l'altra, tota la que passa dins la discoteca, quan un dels músics ajuda el seu amfitrió a conquerir una jove. Les cares circumscriptes en tots dos casos, els silencis significatius, els plans suspesos sense cap tipus de tall, són una magnífica mostra que Kolirin homenatja de manera excel·lent l'autor d'*I hired a Contract Killer* (*Contraté a un asesino a sueldo*).

Un fet que s'agraeix també de *The Band's Visit* és la no inclusió de referències directes a la situació política de la regió o a la guerra que hi ha entre les dues comunitats, perquè aquesta pel·lícula apel·la per l'enteniment per via natural, no imposada, i un discurs d'aquella mena segurament sonaria a fals. En tot cas, si hom vol cercar-hi segons lectures polítiques, convé que es fixi en la "lluïta" que s'estableix a la cabina telefònica —i la manera com es resol— entre el jueu que espera una telefonada de la seva estimada i l'àrab, a l'expectativa que l'ambaixada egípcia li telefoni per poder arribar a la ciutat on realment havien d'anar.

En definitiva, tres hores de bon cinema repartides en dues pel·lícules, aparentment, senzilles que ben bé mereixen un visionat. ■



## Clàssics moderns. La violència (III): *Reservoir Dogs* (1992) de Quentin Tarantino

Iñaki Revesado



L'estrena del primer film de Tarantino no va gaudir d'una distribució majoritària, però sí que va gaudir de l'estimació de la crítica i dels programadors de festivals de cinema arreu del món, cosa que va possibilitar que alguns, no molts, coneguéssim el primer treball d'un jove nord-americà sobre el qual es dipositaven moltes expectatives i que estava cridat a convertir-se en digne successor de mestres consagrats com ara Hitchcock o Peckinpah.

Tanmateix, per a la gran majoria el nom de Tarantino només va començar a ser conegut amb motiu de l'èxit mundial del segon film *Pulp Fiction* (1994) i a partir d'aquí van anar a cercar l'anterior treball del realitzador. Ben segur que molts degueren quedar decebutos en veure *Reservoir Dogs*; segurament, de la mateixa manera que vam quedar molts quan ens vam trobar amb l'acudit excessiu que és *Pulp Fiction*, després de les serioses expectatives que ens havia creat la visió de *Reservoir Dogs*. Desconec alguns dels treballs posteriors de Tarantino, per una o altra causa no m'han interessat gens les seves darreres propostes, m'ha bastat veure'n els avanços publicitaris per saber que per a mi els 4 o 6 euros de l'entrada no mereixien la pena.

Llàstima! Llàstima perquè *Reservoir dogs* és una de les més suggeridores targetes de presentació del cinema dels últims anys. Quan a vegades pensam que en el cinema, tan pel que fa a la temàtica com pel que fa a la forma, està ja tot dit, apareixen determinats i comptats talents capaços encara de

sorprendre'ns. I així, sens dubte, podem qualificar l'entrada en el cinema de Tarantino. És ver que la línia argumental no pot ser més coneguda: l'atracament a una joieria per una banda organitzada es veu truncada perquè la policia ha pogut conèixer els detalls dels plans dels atracadors. I això, com ha estat possible? Per força perquè entre els membres de la banda hi ha qualque traïdor. Descobrir-ne la identitat i preparar la revenja serà la necessitat més imperiosa de la banda. Com deim, una cosa habitual en el cinema negre, en què les bandes, els cops organitzats i els traïdors són elements indispensables del gènere.

Però en aquesta línia argumental tan tòpica, Tarantino sap introduir elements capaços d'aixecar l'ull de l'audiència i deixar-la permanentment a l'expectativa, recolzant-se en una manera d'encarar la narració que podria parèixer confosa, però que encaixa a la perfecció. La banda, organitzada per un veterà respectat per tots i autoritari com cal, està formada per un grapat de tipus que no es coneixen entre ells i que per afavorir-ne l'anonimat són rebatejats amb noms de colors (un cert inqüestionable del realitzador és el repartiment, ja que a part del reconegut prestigi de què ja gaudia aleshores Harvey Keitel, per interpretar la resta de personatges, va apostar per una sèrie d'actors desconeguts –Steve Buscemi, Tim Roth, Chris Penn o Michael Madsen– que han esdevingut noms propis del cinema actual vinculats, igual que Keitel, especialment al cinema independent). L'autorita-

risme del cap de la banda queda palès quan un dels membres de la banda es nega a acceptar el nom que li han reservat, Senyor Rosa, per les connotacions que aquest apel·latiu por tenir sobre la seva persona, o millor dit, sobre la seva virilitat, més encara si tenim en compte les grans dosis de testosterona que es reparteix entre els membres de la banda.

I és que *Reservoir Dogs*, com a bona representant del gènere, reuneix una sèrie d'elements indispensables. Els membres del grup acumulen un bon grapat de dubtoses virtuts: són misògins, són homòfobs, són racistes... encara que tot i així n'hi ha algú que és capaç de commoure's davant l'agonia d'un dels companys a qui han omplert l'estómac de bales. Bona mostra del caràcter dels personatges és una escena memorable, quan el cap de la banda rep el Senyor Rubio (Michael Madsen) en el seu despatx i és interromput pel seu fill, Eddie (Chris Penn). La trobada entre els dos vells amics és entranyable, encara que la manera que tenen de manifestar-se l'estimació sigui començar una baralla a cops de puny. L'intercanvi de frases entre els amics està ple de subtileses, com ara les que amolla Eddie al Senyor Rubio quan fa referència a l'estada a presó d'aquest darrer: "Has vist, papà? Un blanc entra a presó i surt parlant com un puta negre" o bé "Tot aquest semen negre que t'han ficat pel cul t'ha pujat al cap i ara t'està sortint per la boca".

A on és llavors la innovació de *Reservoir Dogs*? Ja el començament es poc habitual. La presentació del grup d'homes perillosos és fa en una cafeteria on semblen fer una tesi sobre l'evolució musical de Madonna. Quan finalment decideixen anar-se'n sense haver-s'hi posat d'acord, enceten una nova discussió, davant la negativa del Senyor Rosa (Steve Buscemi) a deixar propina a la cambra, negativa que és criticada per tots els altres membres de la banda que no poden entendre la falta de sensibilitat del Senyor Rosa cap a un col·lectiu tan poc valorats com és el dels cambres.

Innovadora és també la manera en què es construeix el fil argumental. No estam davant una narració lineal, però és que a més Tarantino es permet la llicència de introduir escenes que tampoc no sabem molt bé què aporten a l'argument central, però que són sens dubte detalls que ajuden a mantenir la intriga i que avisen l'espectador sobre la necessitat de no perdre detall de res del que s'està mostrant. L'escena ja al·ludida de la trobada entre Eddie i el Senyor Rubio en seria un bon exemple, però encara ho és més l'escena en què se'ns mostra el Senyor Naranja (Tim Roth) preparant-se per afegir-se al grup, i dubtant sobre si posar-se o no una aliança al dit.

Però sens dubte el gran encert del film és la sàvia manera amb què Tarantino fa intervenir la complicitat de tots els seus espectadors, obligant-los a crear dins les seves ments tot allò que el realitzador deixa de mostrar. *Reservoir Dogs* serà sempre recordada com una pel·lícula extremadament violenta, però si ens hi fixam bé, les escenes més crues no són mostrades. Ja hem dit que el film no té una narració lineal, per això tots esperam que en algun moment, més tard o més prest, podrem veure l'escena de l'atracament, fet a l'entorn del qual es desenvolupa tot. Doncs bé, el realitzador es permet el luxe de no mostrar aquest moment, és a dir, estam davant una pel·lícula sobre l'atracament a una joieria per part d'una banda organitzada, que no ens mostrarà mai l'atracament. És també curiosi com el film serà sempre recordat com aquell en què un tipus talla l'orella d'un policia, doncs bé, sí, també això passa, però l'escena que tots creim recordar només ha estat creada per nosaltres mateixos, ja que en el moment en què el Senyor Rubio s'acosta al policia armat d'un ganivet, la càmera s'allunya de l'acció i enfoca un altre espai del garatge on no passa res i el pla es manté fix, sentint, això sí, el crits del policia torturat. La càmera només es mourà per enfocar una orella sanguinolenta en les mans del Senyor Rubio... És a dir, que l'hem d'atribuir a Tarantino, el mèrit que la seva pel·lícula sigui recordada precisament per allò que no mostra, ja que sàviament ha aconseguit que els moments més violents no siguin mostrats, convidant els espectadors a crear les escenes al seu gust, sabent que seran les imatges creades per cadascú de nosaltres les més terribles, les més profundes, aquelles que ens deixaran més forta empremta.

*Reservoir Dogs* va representar, com ja hem dit, una sorpresa en el cinema dels primers noranta, després l'èxit de *Pulp Fiction* (film al qual no negarem l'originalitat) va desviar les mires de Tarantino cap a productes més comercials, en els quals busca descaradament sorprendre amb la violència, però amb una violència d'espectacle, calculada, gratuïta... molt enfora de la seriositat i la subtilesa que desprèn *Reservoir Dogs*. ■

*Reservoir Dogs* va representar, com ja hem dit, una sorpresa en el cinema dels primers noranta, després l'èxit de *Pulp Fiction* (film al qual no negarem l'originalitat) va desviar les mires de Tarantino cap a productes més comercials, en els quals busca descaradament sorprendre amb la violència, però amb una violència d'espectacle, calculada, gratuïta... molt enfora de la seriositat i la subtilesa que desprèn *Reservoir Dogs*. ■



# Seminari "Cinema policíac" (del classicisme a l'actualitat)

**Director:** José Enrique Monterde Lozoya  
**Durada:** 20 hores. Del 7 a l'11 de juliol  
**Horari Classes:** de 10 hores a 14 hores

**Pel·lícules (de 18 a 20 hores):**

- *Underworld (La ley del hampa)*, Josef von Sternberg
- *Out of the Past (Retorno al pasado)*, Jacques Tourneur
- *Le samurai (El silencio de un hombre)*, Jean-Pierre Melville
- *L. A. Confidencial*, Curtis Hanson
- *Underworld USA*, Samuel Fuller

**Lloc:** Centre de Cultura SA NOSTRA  
 C/ Concepció, núm. 12  
 07012 Palma  
**Preu:** 60 euros



Ja amb un començament prometedori a les primeres albors del cinema sonor, les pel·lícules centrades en fets delictius varen esdevenir un dels gèneres més populars i fructífers de la història del cinema. Aquest curs se centrarà, en primer lloc, en els problemes de definició del gènere, que comencen per la pròpia denominació (cinema... policíac, criminal, negre, de gàngster, etc.), i establirà, a continuació, quins són els trets essencials, els subgèneres que l'integren i els personatges que l'habiten, mitjançant una revisió de la història que abraça els orígens, les tendències diferents desenvolupades durant el període clàssic, les formes manieristes dels anys cinquanta, la desmitificació dels

anys seixanta i setanta o les manifestacions europees del gènere, fins arribar a les noves formes capaces de revitalitzar un dels gèneres que ha sabut perdurar i créixer al llarg del temps. Amb l'anàlisi de fragments significatius del gènere i la projecció d'alguns títols bàsics, s'oferirà un panorama ampli de l'immens contingut que el forma. ■

**PROGRAMA**

**1. NATURALESA I CARACTERÍSTIQUES DEL GÈNERE**

- 1.1. Problemes de denominació: cinema policíac, criminal, negre, thriller, etc.
- 1.2. Antecedents literaris i periodístics. La iconografia del gènere
- 1.3. Variants genèriques: subgèneres, cicles i filons
- 1.4. La tipologia de personatges del gènere
- 1.5. Especialistes del gènere: intèrprets, directors, escriptors,...

**2. ORÍGENS DEL GÈNERE CINEMATogràFIC: L'ETAPA MUDA**

- 2.1. Les actualitats reconstruïdes
- 2.2. Les primeres mostres del gènere
- 2.3. Els serials

**3. LA CONSOLIDACIÓ DEL GÈNERE: ELS ANYS TRENTA**

- 3.1. El cicle de gàngsters
- 3.2. El cinema de presons I
- 3.3. El drama social
- 3.4. La delinqüència infantil

**4. L'ESPLENDOR DEL GÈNERE ALS ANYS QUARANTA**

- 4.1. El retorn del gàngster
- 4.2. El cinema "negre"

- 4.3. El semidocumental policíac
- 4.4. El film de "suspens"
- 4.5. El melodrama criminal
- 4.6. El psicòpata criminal
- 4.7. El thriller social
- 4.8. El cinema d'espionatge I

**5. LA FASE MANIERISTA DEL GÈNERE: ELS ANYS CINQUANTA**

- 5.1. Noves aproximacions al gàngsterisme
- 5.2. El cinema criminal i la "guerra freda"
- 5.3. L'evolució del cinema negre
- 5.4. El thriller periodístic
- 5.5. El cinema policíac més enllà del maniqueisme
- 5.6. La delinqüència juvenil
- 5.7. El cinema de presons II
- 5.8. Nous subgèneres
- 5.8.1. El cinema judicial I
- 5.8.2. El cinema sobre la boxa
- 5.8.3. Cops perfectes I
- 5.9. L'eclosió del cinema d'espionatge II

**6. LA DIMENSIÓ EUROPEA DEL CINEMA CRIMINAL**

- 6.1. Les primeres mostres al cinema alemany
- 6.1. Naixement i desenvolupament del "polar" francès
- 6.2. El thriller italià: política i costumisme
- 6.3. La crònica de successos al cinema espanyol
- 6.4. Variants de subgèneres europeus

**7. EL "NOU HOLLYWOOD"**

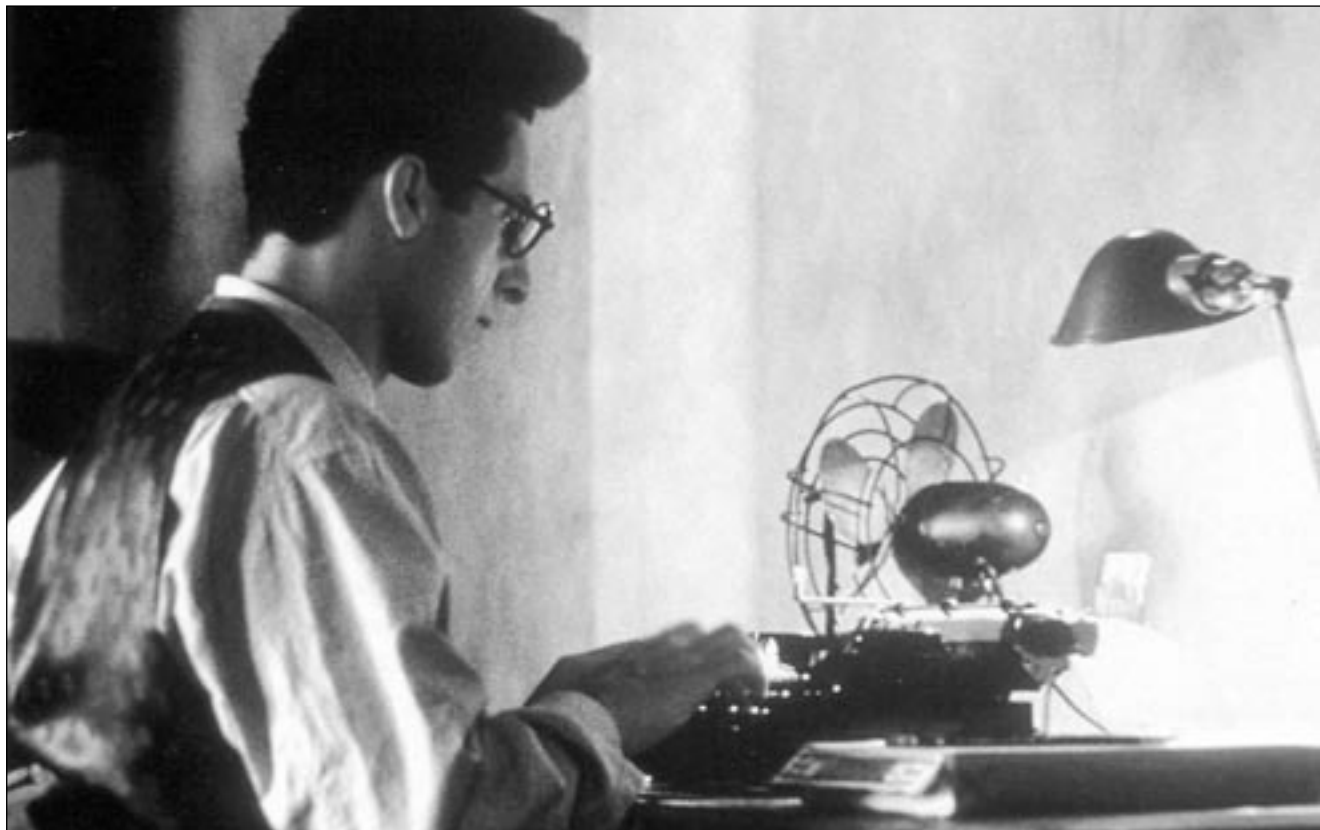
- 7.1. El gènere *retro*
- 7.2. El crim organitzat
- 7.2.1. La saga del padri
- 7.2.2. El gàngsterisme històric
- 7.2.3. El gàngsterisme *retro*
- 7.3. El "neoromanticisme" criminal I
- 7.4. El cinema "negre" en colors
- 7.5. Els justiciers
- 7.6. Els policies
- 7.7. El "black" thriller
- 7.8. El cinema de conspiracions I
- 7.9. El psicòpata assassí

**8. LES FORMES CONTEMPORÀNIES DEL GÈNERE**

- 8.1. Els policies:
- 8.1.1. Els justicier
- 8.1.2. Els uniformitzats
- 8.1.3. Els corruptes
- 8.1.4. Els insolents
- 8.1.5. Les *buddy movies*
- 8.1.6. Els infiltrats
- 8.1.7. Altres
- 8.2. El gàngsterisme contemporani
- 8.3. Estafes i altres cops "perfectes" II
- 8.4. Les restes del cinema negre
- 8.5. El "neoromanticisme" criminal II
- 8.6. El cinema judicial II
- 8.7. El cinema de presons III
- 8.8. El cinema d'espionatge III
- 8.9. El cinema de conspiracions II
- 8.10. El thriller eròtic
- 8.11. El *psycho-thriller*
- 8.12. El thriller futurista

# Coen, Burton, Tomas Tres noms, Con, Burton

Toni Roca



*Barton Fink*

Anderson, tres cintes il·lustres que animen amb persistència i qualitat la primera part del 2008, *No es país para viejos*, *Sweeney Todd*, *Pozos de pasión*, tres impactes, tres emocions, tres llargs moments per recordar i per evocar, tres proves d'un cert renaixement del cinema americà ara que altres directors de prestigi, Ford Coppola, Spielberg, Woody Allen fan balanç, esperem que no final, que tenen corda per estona, a una ja llarga, fèrtil trajectòria cinematogràfica.

El cinema dels germans Coen a les acaballes de la dècada dels vuitanta, configuren de forma ferma i valenta part del cinema americà en hores de baixa intensitat, a un Hollywood superat en quasi tots els aspectes després d'anys que el feren ser brillant, espectacular i d'una especial qualitat, fins a l'arribada d'aquest germans productors, guionistes i, és clar, el fonamental apartat de la direcció. Des de la ja una mica llunyana *Muerte entre las flores*, adaptant, i renovant, el clacissime dels vells films de gàngsters en èpoques d'oberta decadència. Fou el punt de partida d'una carrera fèrtil i potent només trencada per la frustrada *Barton Fink*. Fins a l'estrena de l'excel·lent, i no prou reconeguda, *El hombre que nunca estuvo allí*, la seva carrera estava en alça. Aleshores, anys de decadència que arriba fins a una versió, tristíssima, de l'obra mestra *El quinteto de la muerte*. Ara la cosa ha canviat. I radicalment. La

prova evident i, penso, lluny de qualsevol dubte o vacil·lació la tenim tot just ara mateix amb l'estrena de *No es país para viejos*, un dels productes més notables i de talent dels autors d'*Arizona Baby*. El projecte era ambiciós. Per primera vegada el fil narratiu no s'inspirava en una idea original dels Coen. Aquesta vegada han buscat inspiració en l'adaptació de la novel·la del mateix títol original d'un dels autors de més prestigi, Cormac McCarthy i sobre aquest material els directors traçaren una anomenada fulla de viatge. Terrible. Un viatge terrible, dur, d'impacte, sòlid. La particularitat, la singularitat del seu món sempre personal, intransferible esclata a cada moment a cada instant. Cinta explosiva, de contingut menys barroc, malgrat tot, de to més serè i controlat que en anteriors ocasions. Narrada amb professionalitat i eficàcia, amb un regust especial per la sang —n'és marca de la casa— que surt a través d'un dels millors treballs interpretatius de Javier Bardem, encara que la resta dels intèrprets estan a una alçada notable, Tommy Lee Jones, Josh Brolin i Kelly McDonald. Un film per veure. I més d'una vegada.

Tim Burton també fou una de les grates sorpreses arribades dels Estats Units. I d'això ja fa alguns anys. Tots recordam —i seguirem recordant— amb felicitat i alegria l'entranyable *Eduardo Manostijeras*, una trama dramàticament idíl·lica enmarcada



per tonalitats que s'inspirava entre la nota lírica i poètica. Llavors la seva trajectòria s'encarrila per diversos camins però sempre entre el realisme fantàstic, un agut sentit de l'humor i una molt concreta capacitat per la ironia, la inventiva i un dispositiu notable per la intenció poètica la tindrà en tot moment. A més a més, significava la presentació de l'actor Johnny Depp. Recordem, a tall d'exemple, *Ed Wood*, *La novia cadáver*, *Sleepy Hollow*, o la Increïble *Pesadilla antes de Navidad* que capgirava i renovava l'estètica, el llenguatge del dibuixos animats més enllà de la fórmula Walt Disney. Ara s'acosta, i l'experiment és un èxit total, al món del musical americà, als escenaris de Broadway amb l'adaptació del musical *Sweeney Todd* amb la maravillosa música d'un dels grans músics d'avui en dia, Stephen Sondheim, una vegada més a la vora d'un clima d'horror i de bellesa, tot combinat i servil a taula per un Tim Burton que es troba en especial estat de gràcia. La cinta és dura i és brutal. I tot a la vora d'una història que en molts moments recorda les apoteòsiques aventures de tota i mena de condició del cèlebre comte de Montecristo, tantíssimes vegades vist fins a dir prou al cinema i a la petita pantalla. Però aquesta és només referència argumental perquè després els camins de Tim Burton s'endinsen per altres camins arrevatats de sang i violència escampada per tot arreu que esclata en pantalla en un seguit de seqüències mol ben encadenades i millor filmades. El talent de Burton és un talent versàtil, múltiple, que se centrifuga i es dispersa d'una manera un xic anàrquica però que finalment es reagrupa, es classifica i ordena i així arribam a l'espectador de manera clara, directa. Ha set una de les característiques del director que ara *Sweeney Todd* no només es reafirma sinó també que es revitalitzen. És la mà mestre d'un director mestre que també en la direcció d'actors ens presenta una gradual capacitat per orientar i donar-los l'oportuna rèplica.

Actors, actrius amb cara i ulls que humanitzen el personatge a l'hora d'interpretar. Coordinació o *mise-en escène* perfecta i fer creïble sempre la història a narrar, a l'hora de mirar fixament la càmera que tot ho sap, que tot ho veu, que tot ho capta. Sí, sense dubte, una excel·lent pel·lícula. Personalment a *Boogie nights* -desconec la seva *opera prima Syney (hart eight)*- vaig sentir una emoció tan enorme que al llarg d'un parell de dies el film m'obsessionà. Aquelles històries aparentment frívols, superficials, per on entraven i sortien actors especialistes en cinema com podria amagar un interès res d'especial. D'altra banda el seu director Paul Thomas Anderson començava una carrera meteòrica que el portaria a les primers pàgines de l'actualitat. Odiat i

estimat, sovint a parts iguals el seu cinema sempre es presta a la discussió encesa, a la polèmica virulenta, a l'encontre amb passió i una mica d'escàndol que es despertà de forma espectacular a partir de *Magnolia*, en què el director mostrava totes les seves cartes malgrat que fos qualificat per alguns com director trampós. La seva darrera cinta, aquí traduïda com *Pozos de ambición*, despropòsit de l'original *There will be blood*, no deixa indiferent ningú. Aquí, a *Pozos de ambición*, torna l'enfrontament. I això és bo i això és positiu. ("Sempre he pensat-afirma Paul Thomas Anderson-que el cine i el negoci del petroli tenen moltes coses en comú. Comences amb l'esperança d'extreure alguna cosa d'allà baix i, encara que en cert moment no n'estigui segur, segueixes perforant, perforant, perforant..." És una perfecta adequació a la realitat de la pel·lícula que ara ja és entre nosaltres. Per gaudir-la. Lògicament. Història de petroli i de petrolers americans als inicis del passat segle inspirat en el clàssic *best seller* d'Upton Sinclair. ■

Eduardo  
Manostijeras



# Una estructura diabòlica

Pere Antoni Pons

---

No ens embrancarem en teories narratològiques, però és lògic i evident que si una narració té una determinada estructura, aquesta contribueix a determinar-ne l'expressió i el significat. Si una narració —un relat literari o una pel·lícula— té una estructura lineal, cap problema. Però si la narració està muntada a còpia de *flashbacks* o fragmentàriament, ha de ser per alguna raó concreta, amb una intenció. Per entendre'ns i dir-ho fàcil. Si *Pulp Fiction* de Quentin Tarantino està contada desestructuradament, amb el final que coincideix amb el principi i després d'haver relatat el que seria el desenllaç entremig, és per reforçar la idea d'obra artificiosa i llampant que no depèn sinó de les regles que ella mateixa estableix: l'autotelisme extraordinari i sense moral de la millor postmodernitat. De la mateixa manera, si *Vidas cruzadas* de Robert Altman té una estructura de teranyina, amb personatges que entren i surten i es barregen, és perquè vol oferir un fresc d'un determinat col·lectiu en un determinada època: la classe mitjana suburbial dels EUA contemporanis. I si *Les hores* de Stephen Daldry relata paral·lelament tres històries de dones, que en aparença no tenen res en

comú i que a més viuen en èpoques diferents, és perquè vol expressar una idea més o menys general —substancial, perdurable: íntima però també social— de la condició femenina.

De pel·lícules i de novel·les amb una estructura banalment sofisticada o directament tramposa n'hi ha també moltes. Personalment dins aquest grup hi inclouria totes les que ha guionat o influït Charlie Kaufman, un torrat que hi ha qui pren per un visionari. En qualsevol cas, és segur que dins aquest grup no hi cap l'últim film dirigit per Sidney Lumet. Tot al contrari: *Abans que el diable sàpiga que ets mort* és, en aquest sentit, exemplar. L'estructura és complexa, però en absolut gratuïta. Contribueix a crear més sentit. L'argument és molt convencional: dos germans amb problemes econòmics decideixen que atracaran el negoci familiar, una joieria. Ho tenen tot perfectament planejat: ningú prendrà mal, ells trauran la pasta que necessiten i els pares cobraran de l'assegurança. Fabulós. La cosa és que el pla els surt molt —però que molt— malament. I tot s'embolica. Fins al punt que allò que els havia de solucionar per sempre més les vides els les destrossa irreparablement. *Abans que el diable sàpiga*

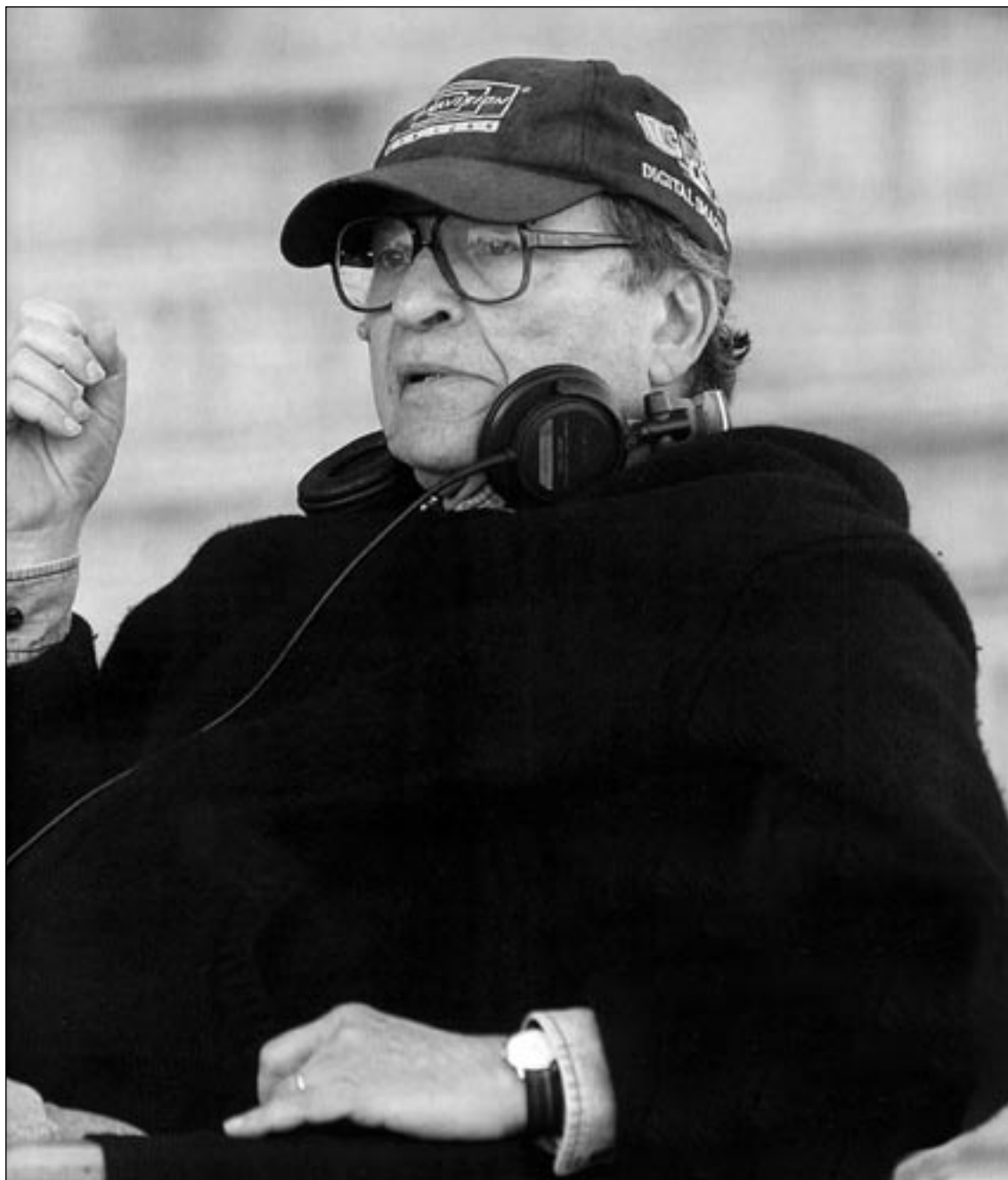


que ets mort és un dels drames familiars més estripats que s'han vist els últims anys en pantalla.

Tornem al tema de l'estructura. La pel·lícula comença amb l'escena de l'atracament, i després avança a base de *flashbacks* que, focalitzats cada vegada en un personatge distint, van mostrant els entrellats que han acabat provocant una tal situació límit, i les conseqüències nefastes que aquesta ha acabat tenint. Aquesta estructura fa que l'espectador vagi superant progressivament l'horitzó d'expectatives que, al principi, amb l'escena de l'atracament, el mateix film ha creat. És a dir, primer l'espectador creu que els dos germans tenen problemes econòmics, que els duen a cometre un delictes certament desproporcionat. A mesura que la pel·lícula avança, però, l'espectador descobreix

que en realitat no només tenen problemes econòmics, sinó que també en tenen de sentimentals, de drogues, de relació amb els pares, de relació entre ells... La qual cosa ressalta encara més el drama que viuen. Si a l'espectador se li dona d'entrada tota la informació, l'efecte colpidor dura poc, i aviat l'assumeix. Si se li va dosificant, en canvi, té una sensació cada cop més exagerada d'espant i de desastre.

¿Com pot ser que estiguin tan malament?, s'interroga. Però tot d'una rectifica i modifica la pregunta: ¿com potser que estiguin cada cop pitjor? La diferència que hi ha entre una pregunta i l'altra és la que hi ha entre un drama correcte però convencional i un drama d'envergadura que desassossega i deixa KO d'un cop frontal. ■



Sidney Lumet

## Contradiccions racionals. Rohmer 2008

Xavier Flores



*Le genou de Claire*

**A la memòria de Manel-Claudi Santos, company de viatge**

Rohmer era més gran que la resta de subjectes que s'agrupaven a l'entorn de la revista *Cahiers du Cinéma* i d'altres fòrums cinèfils, que acabarien donant nom a una nova i particular forma de veure, valorar i analitzar el cinema, i, després, de realitzar-lo; la *nouvelle vague*.

Amb el pas del temps, Rohmer ha anat emmotlant una obra que s'ha revelat com la més sòlida, coherent, rigorosa i respectable d'aquella generació.

Fugint d'efectismes. Fugint d'efectismes i de l'espectacularitat de discursos i propostes basades, sobretot, en l'originalitat i la novetat com a segell fonamental, el director condueix la seva carrera amb una persistent tranquil·litat, que li permet enllaçar diversos i distints períodes del seu treball sense estridències ni sobresalts. Rohmer recorre aquestes darrers cinquanta anys —el darrer film, *El romance de Astrea y Celedón* és del 2008—, amb una filmografia tenyida de les seves preocupacions i sostenguda per una volguda "senzillesa" pròpia dels vells mestres del cinema.

*Le genou de Claire*. L'autor de *Le genou de Claire* sempre es preocupa de mostrar-nos el lloc geogràfic on passen les peripècies que viuen els personatges. Ens esenya per on transiten els actors i invariablement ens especifica quan passen les coses, és a dir, a la primavera, a l'hivern o a l'estiu; i si la presentació o el desenllaç passen a hora foscant o poc després del migdia.

La reelaboració de la realitat. La reelaboració o reconstrucció de la realitat en què s'entesta i amb què té contreta una espècie de deute de fidelitat i a què hi dedica bona part del talent i esforç, permet valorar-ne l'específica assimilació dels secrets de la posada en escena, i la saviesa amb què actua per aconseguir que la proximitat de la quotidianitat no redueixi ni perjudiqui la curiositat per la immediatesa dels esdeveniments, que aconsegueix capturar sense emprar efectismes ni recursos que emfasitzin les situacions de manera artificial.

Allò fortuït i allò casual. Aconsegueix aparentar que d'una forma no volguda

allò fortuït i allò casual apareguin en els meandres de les històries sense que hi interfereixi l'ús d'una molt sofisticada i estudiada estratègia i un curós treball previ, és a dir que dilueix el dispositiu i els mecanismes de la posada en escena fins a fer-los imperceptibles.

Els diàlegs. Els diàlegs, que, a vegades, només il·lustren banals cogitacions dels actors, aconsegueixen tanmateix despullar-los amb una precisió més pròpia d'aficionats a detallar el comportament "humà". Encara que adquireixin més rellevància quan es dirigeixen de manera directa a racionalitzar les emocions i els sentiments.

L'enquadrament. És difícil trobar altres companys de generació amb una natural habilitat per enquadrar els personatges, i elegir amb tanta eficàcia i precisió la distància des d'on prefereix mostrar-nos els esdeveniments i les situacions. Es diria que aconsegueix col·locar tot el que l'interessa dins del "camp", sense que es noti altra cosa que no sigui una captivadora naturalitat.

Els colors pareix que no es mesclen, en la paleta de Rohmer, cosa que facilita i explica aquesta aparent senzillesa i claredat amb què il·lumina situacions, il·lustra discursos o ens delita amb l'exposició dels sentiments dels protagonistes sense ombrívols niguls ni recercats barroquismes. Recull el so ambiental amb una presència indispensable d'allò quotidià, amb el mateix rigor, interès, paciència i delicadesa amb què mira i l'atzar i les circumstàncies que motiven les aventures i els defalliments dels heroics i contradictoris contemporanis, i de les, sovint, infelices camarades femenines. ■



## Apunts a contrallum Contes morals

Josep Carles Romaguera



Els nombrosos problemes que va patir l'exhibició de *Le Signe du Lion*, el seu debut en el llargmetratge, varen provocar que Eric Rohmer es replantegés una alternativa distinta a l'hora de desenvolupar els seus projectes i que aquests conservessin la seva llibertat creativa però a més poguessin gaudir d'una vida comercial segura. Llavors va començar a pensar que la millor opció podria ser agrupar les seves pel·lícules perquè aquestes confeccionen una mena de sèrie i on totes elles mantindrien uns semblants trets estilístics i es desenvoluparien sota el mateix esquema formal. Una operació que, per una banda, podia permetre al cineasta mantenir la seva obra allunyada de la servitud a les modes imposades per l'època i aconseguir un reclam que enganxés l'espectador disposat a participar en aquest joc de variacions. I és així, com a partir d'aquesta idea d'estructurar la seva filmografia al voltant de cicles, que varen néixer els anomenats "contes morals", un conjunt de sis relats que Rohmer ja havia escrit molt abans i que al llarg d'una dècada —1962-1972— donaran lloc a quatre llargmetratges i dos migmetratges, tots ells elaborats a partir del mateix esquema argumental: el narrador està compromès amb una dona, però en coneixerà una altra, per la qual es sentirà atret i que li farà replantejar-se'n la relació primera, la qual recuperarà definitivament en el desenllaç de la pel·lícula.

Concebudes com a sis variacions simfòniques, segons paraules del cineasta mateix, el "contes morals" són el reflex evident de l'afició de Rohmer a jugar amb el càlcul de probabilitats, de manera que cada pel·lícula presenta trets que la distingeixen de la resta, però sense vulnerar l'esquema narratiu que la sustenta ni les formes narratives que l'engeguen. Així doncs, pel·lícules com *La collectionneuse* o *Ma nuit chez Maud* presenten escenaris diferents i uns personatges caracteritzats amb uns o altres matisos que, respectivament, emmarquen i encarnen històries concebudes amb un sentit que també pot variar lleugerament. Històries que, contràriament a allò que pot semblar el títol sota el qual són reunides, no presenten una intenció moralitzant en el sentit més habitual del terme, sinó que són qualificades d'aquesta manera en la mesura que es tracten d'obres que presten sobretot atenció a allò que pensen els principals protagonistes de la funció. Els plantejament morals, doncs, no parteixen de Rohmer, sinó que aquest és el vehicle que ens porta cap uns personatges que contínuament es plantegen qüestions al voltant de l'atzar, el determinisme, la religió, la fidelitat, la temptació, i per descomptat, la moral.

Aquest idea és la que permet Rohmer establir un apassionant joc entre el subjectivisme, que sorgeix del fet que les pel·lícules més que exposar allò que fan els personatges ens descobreixi allò que

*Pauline à la  
plage*

pensen —a través de l'ús d'una veu en *off* en primera persona—, i l'objectivisme a través del qual el cineasta observa els seus personatges i que ens permet a nosaltres convertir-nos en espectadors privilegiats, conscients de la ruptura que hi ha entre la manera d'actuar i la manera de pensar. És a través d'aquesta esletxa que es filtra l'actitud del cineasta respecte de les seves criatures, de manera que aquesta no esdevé indiferent o neutral, sinó analítica i crítica quant al seu comportament i el seu pensament. Estem, per tant, en els terrenys que posteriorment esdevindran familiars a tots aquells que recorrin la filmografia rohmeriana, contínuament interessada en establir la dicotomia entre la imatge i la paraula —com es pot comprovar en la seva penúltima pel·lícula, *Triple agent*.

D'aquesta manera és un error estrepitos identificar de qualque manera la decisió del protagonista masculí amb la pròpia postura del cineasta, a qui, per aquests motius, precisament, en algunes ocasions s'ha qualificat de conservador, tradicional i, fins i tot, reaccionari. Allò que aconseguix precisament Rohmer és posar de manifest una visió crítica dels seus personatges masculins, els quals, a través de la seva actitud de certa superioritat i de (falsa) seguretat, ens transmeten la fragilitat de les seves conviccions, la vulnerabilitat que evidencien les seves frustracions i temors i les falses il·lusions que els ofereix la seva capacitat per autoenganyar-se a si mateixos. Tenim, per exemple, *Ma nuit chez Maud*, tercera pel·lícula de la sèrie, en què el protagonista s'enfronta al fet d'haver d'elegir entre François o Maud, la qual cosa li planteja un dubte gairebé irresoluble, i que al final ens oferirà un desenllaç,

sorprenent i imprevisible, com gairebé sempre en el cas d'un mestre en això de manejar l'atzar com Eric Rohmer. Un desenllaç que és el breu i precís apunt que necessita la història per desvelar tot el seu sentit crític i que ens permet comprovar, en aquesta ocasió amb un punt de crueltat, com, en cap cas, Rohmer pretén que l'espectador l'identifiqui amb el comportament i el pensament del seu protagonista.

L'èxit assolit per aquesta pel·lícula, tant pel que fa a la crítica especialitzada com pel que fa a la taquilla, i que vendrà reforçat per l'excel·lent acollida que tindrà la posterior *La collectionneuse*, representaran una major estabilitat financera que permetrà a Rohmer desenvolupar el projecte de *La genou de Claire*, sens dubte, una de les seves millor obres. És precisament en aquesta obra on s'introdueix un canvi substancial respecte de les altres pel·lícules de la sèrie: en aquest cas, la veu en *off* del narrador, Jérôme, està filtrada pel personatge d'Aurora i el seu diari, les pàgines datades del qual són les que estructuraran al cap i a la fi la narració dels fets. D'aquesta manera *La genou de Claire* esdevé un exercici de major complexitat narrativa, a través de l'aparició d'una mena d'alter ego del cineasta mateix, l'esmentada Aurora, una escriptora que decideix posar en escena un entremaliat joc d'unions i separacions sentimentals entre Jérôme, Laura i Claire perquè aquest li serveixi de font d'inspiració creativa. Un joc metalingüístic suggerit i no evidenciat i que no sembla ser allò que més interessi Rohmer, sempre més atent a la vida que no a l'art, malgrat que el seu cinema sempre hagi estat qualificat d'excelsivament intel·lectual i retòric. ■

*Ma nuit chez Maud*



## Amors i embolics, passions i renúncies

Ramon Freixas



Amb atònita i sorprenent celeritat més d'un gasetiller s'ha avengut a dictaminar la condició servil i esbojarrada d'Eric Rohmer a propòsit del film més recent (i pareixer esser que darrer, per voluntat pròpia), *El romance de Astrea y Celadón* (2007). Res més oposat a la realitat. Aquest món amatori habitat per nimfes i drüides, de sofisticació eròtica i ètica, no està barallat en absolut amb l'hermenèutica sexual de l'octogenari Rohmer, un expert en matisos de l'eros, en les seves passions i renúncies. Un discurs universal carregat de significatives variacions i significants derivacions. De bell nou, els jocs eròtics adquireixen rang de protagonisme en aquesta història de dos pastors que s'estimen però que, a causa d'un malentès, es distancien, recreació d'un univers tolerant i permissiu (de forma soterrada), formulat amb un procés de travestisme de Celadón davant d'una picardiosa Andrea, en què el tacte, la corporeïtat i contacte de les pells ens remet en a grans moments del Rohmer més poètic i carnal.

La follia de l'amor, la recerca de l'ideal absolut, els efectes devastadors dels sentiments sobre l'exercici de la raó, singularitzen *La marquesa de O* (1975), a partir de l'obra del genial i turmentat Heinrich von Kleist, centrat en el doble escàndol de

l'aristocràtica viuda embarassada inexplicablement i la reclamació pública de l'ignot violador (al seu torn, el comte que la va salvar), a qui, segons ella, —no hauria vist com un dimoni si abans, en veure'l per primera vegada, no l'hagués valorat com un àngel—. O *Perceval le gallois* (1978), un tractat d'amor cortès, un bell i fervent poema d'amor i sacrifici, governat per la idea que l'amor sobreviu a la mort, en què Perceval emprèn un aprenentatge del codi amorós i moral que tenyeix l'ideal cavalleresc.

L'amor (la seva exaltació i la seva defecció), la gràcia, la seducció, la sensualitat, les al·lotes en flor, el *lolitisme*, (i el donjoanisme, molt present en el primer cicle de Rohmer, *Cuentos morales*: una xarxa de contradiccions que juga amb la castedat de les situacions i l'erotisme de les actituds i de les paraules), destaquen amb major o menor incidència en tota la filmografia del cineasta. Celebracions de la intel·ligència, de l'alegria de viure, de la xerradissa (a vegades taral·la) dels personatges. Criatures com la lliurepensadora Maud de *Mi noche con Maud* (1969), conjuminen la subtileza icònica i l'exigència... A *La rodilla de Claire* (1970) el component tàctil, l'obsessió del quarantí Jérôme, fascinat pels genolls de la joveneta Claire, és un acte

*Ma nuit chez Maud*

simple l'anunciació del qual (no el seu exercici és acariciar-la) gairebé esdevé una afirmació filosòfica. A *La coleccionista* (1966), Rohmer parla d'incitació, de voluptuositat (plàcida), de promesa eròtica (incomplerta), en la persona de l'apetible Haydée, una dona potser perillosa, en tot cas per a l'esnob Adrien, la qual fugirà a la recerca de menor risc o compromís. En fi. La possibilitat de conquesta en moltes ocasions és una esperança fallida, un somni irrealitzable, una espècie de fantasma, com planeja a *El amor después del mediodía* (1972). Recordem també les vacances com a períodes propicis per experimentar noves sensacions. L'estiu (i l'estiuveig), un ambient tònic, la platja, la mollor estival, la calor, la lluminositat, com es produeix a *La coleccionista* o a *Pauline en la playa* (1982), lloc en què es fa xerrameca (o es ploriqueja) sobre l'amor desitjat, confiant que un raig ho reveli. O l'hivern, la neu, la llum apagada, la grisor, de *Mi noche con Maud*, com a actiu per a les confidències i els intercanvis de parers. Espais on es disserta sobre la felicitat i la fidelitat (i la cultura de l'amor), del despit i la passió, expressat sempre dins d'una dramaturgia àtona, específica de Rohmer.

*La coleccionista*

Si possiblement les dones més madures i decidides, amb un ideari i criteri propis, són Maud i la

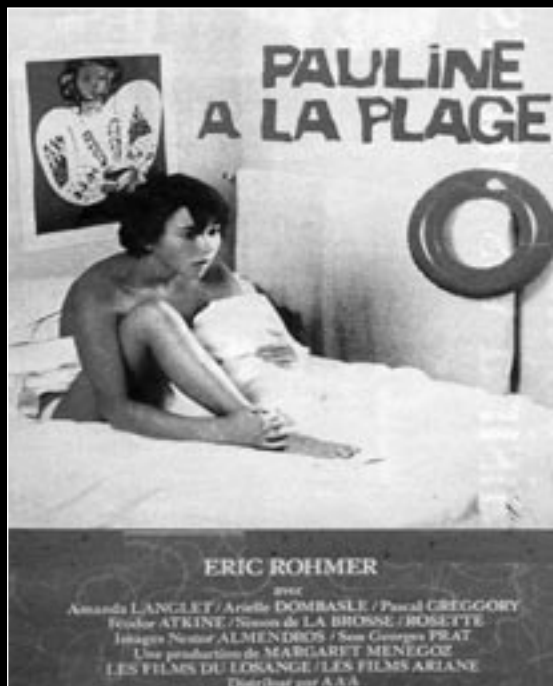
marquesa Juliette von....., el cert és que en l'obra d'Eric Rohmer hi abunden les joves amb determinació i d'idees fixes que sobrepassen en maduresa els mascles majors que elles, sense obviar el fet que la majoria dels quals són mentiders, cretins o retorçuts. Circumstància que s'imposa de manera diàfana a *La mujer del aviador* (1980), *Pauline en la playa* o a *Cuento de primavera* (1989). Amb tot, a la sèrie de *Comedias y proverbios* la iniciativa, el protagonista és femení, molt més que abans, alhora que es redueix la configuració de la dona com a subjecte de temptació/desig, sent igualment desitjada. Rohmer ofereix una espècie de retaula dels usos i costums amorosos de la joventut francesa dels anys vuitanta, una tipologia d'adolescents (o gairebé) més apassionades i menys escèptiques, també més beneïtones, igualment parladores i amants dels soliloquis, fràgils i vulnerables, però tenaces i obstinades, en ocasions atrapades en la pròpia capacitat d'autoengany, però menys intel·ligents i subtils que algunes de les protagonistes de *Cuentos morales*. Si bé, de fet, com passa sovint en Eric Rohmer, més important és el camí que l'objectiu, el festeig o el flirteig que l'execució, el desig que la consumació. En definitiva, el procés de conquesta. ■





## Comèdies i proverbis

Carles Sampol



Una vegada tancada la sèrie dels anomenats "contes morals", el cineasta Eric Rohmer es va haver de plantejar quina seria la passa següent dins la seva trajectòria, i de manera sorprenent va decidir fixar la seva atenció en el passat històric i deixar de banda l'anàlisi de personatges i espais contemporanis. Així va ser com en primer lloc es va interessar per un text escrit pel romàntic Heinrich von Kleist, *La marque d'O*, de la qual sorgiria una pel·lícula homònima que posava de manifest l'interès del cineasta per la cultura germànica, sobretot per la música dels seus admirats Schubert i Schumann; en segon lloc, al fi desenvoluparia el seu enyorat projecte de portar al cinema la llegenda del Grial, després d'haver tengut el primer contacte amb la novel·la de Chretien de Troyes quan va realitzar per a la televisió escolar un programa titulat *Perceval ou le conte du Graal*. Després d'aquest parèntesi tancat amb la realització de *Perceval le Gallois*, Rohmer va recuperar el concepte de sèrie per tal d'organitzar de nou un conjunt de pel·lícules que, sota un denominadors comuns, presentessin lleugeres variacions. Llavors és quan va sorgir la idea de les "comèdies i proverbis", on contràriament a l'origen del cicle anterior, ara no hi havia un text literari escrit prèviament i per tant es presentava la possibilitat d'ampliar a més de sis el nombre de pel·lícules que l'ingressin. Finalment, després de l'exclusió de *Quatre aventures de Reinette et Mirabelle*, el conjunt va quedar confeccionat per sis llargmetratges, malgrat la inclusió per part del seu responsable de *Le rayon vert* resulti d'allò més incoherent.

En aquesta nova sèrie, que pren el nom a l'escriptor francès Alfred de Musset, presenta tota una sèrie de trets que la distingeixen de l'anterior. Així, per exemple, el perfil dels protagonistes ja no és el de persones que han assolit l'edat madura, sinó que més bé es tracta d'adolescents o joves que inicien les seves passes cap a l'edat adulta. D'això, evidentment, se'n deriva un canvi pel que fa a les actituds i els comportaments dels personatges, que afecta el tractament dels temes, de manera que de la reflexió i la moral es dona pas a la manifestació més oberta i sincera dels sentiments i les emocions. Les distàncies entre aquests i els espectadors semblen acusar-se. Els joves aporten un aire més llibertí i una major frivolitat —que res no té a veure amb la perspectiva de Rohmer mateix— i innocència —com els protagonistes dels "contes morals" també s'autoenganen però, a més, posen de manifest una major fragilitat que es deriva de la seva passió i el seu instint, molts diferent de l'escepticisme i la retòrica que serveix d'escut als personatges que els precediren en els "contes morals".

Concebuda després de la inicial i tristament meravellousa *La femme de l'aviateur*, la segona entrega de la sèrie, *Le beau mariage*, està encapçalada per un proverbi (*Quin esperit no divaga/ Quin no fa castells a l'arena?*, Jean de la Fontaine) que exemplifica a la perfecció allò apuntat unes línies abans sobre la caracterització dels nous protagonistes rohmerians i s'ajusta al desenvolupament de la trama. Aquesta està protagonitzada per Sabine, una jove de classe modesta que decideix deixar la seva relació amb Simon, perquè està decidida a casar-se. Una decisió que trobarà en Edmond, un advocat de classe alta, la part no corresposta que pot satisfer-la. D'aquesta manera, el personatge de Sabine, tal i com comentava Rohmer, presenta tota una sèrie de trets quixotescs, pel fet de tractar d'imposar els seus somnis i les seves il·lusions a la realitat que l'envolta, pel fet de no tenir cap temor per anar a buscar allò que demanen a la vida. En aquest sentit, per exemple, esdevé una proposta diferent, la posterior obra de la sèrie, *Pauline à la plage*, en aquest cas encapçalada per un altre proverbi (*Qui parla massa, acaba equivocant-se*, Chretien de Troyes), i on allò que desenvolupa el cineasta és una estructura que presenta una successió encadenada de relacions —Pierre estima Marion, que estima Henri, que manté na relació amb Louise— i com a presència testimonial, la Pauline del títol, una adolescent que a través de l'ús que fan els altres de l'engany inicia el seu camí cap a la maduresa. La protagonista, a través de l'actuació dels adults, perd tota la ingenuïtat, i Rohmer estableix un amarg i trist discurs sobre com la realitat, la practicitat i els interessos s'imposen a la imaginació, els sentiments i la sinceritat. ■

## Eric Rohmer, el descriptor de les ànimes humanes. Dos curtmetratges, quatre contes morals i tres comèdies i proverbis

Xavier Jiménez

*La inglesa y el duque*



El més veterà dels components de l'anomenada *nova ona* del cinema francès, passa per ésser actualment un dels seus màxims actius; recent complits els 88 anys, Eric Rohmer continua al peu del canó transcorregudes més de quatre dècades des de l'esclat de la *nouvelle vague*, moviment cinematogràfic aparegut a França a l'ombra de la crítica i la intel·lectualitat de *Cahiers du Cinéma*, i referència obligada per a comprendre l'evolució del cinema francès —i, per extensió, europeu—, de la segona meitat del passat segle.

Si giram la vista cap enrere, assistim a una densa obra plena d'una singular creativitat, que engloba diverses facetes que van des del pla cinematogràfic —el més extens— amb les professions de director, guionista i actor casual; el món de la realització a la televisió o altres tasques tan fonamentals com la crítica, exercida a la revista *Cahiers du Cinéma* i fins i tot una vessant d'escriptor convencional que va adoptar a la dècada dels quaranta i principis dels cinquanta.<sup>1</sup>

El seu cinema, que és el vertader culpable de la seva mestria artística, i que, quant a nombre, representa una filmografia aproximada de 25 films en 50 llargs anys de carrera, ha passat per una sèrie d'etapes que han anat consolidant una obra que podríem anomenar de cadència ciclista, posseïdora d'un ritme lent però sense defallir en cap moment, i que l'ha dut a consolidar un tipus de missatge cinematogràfic en què, per damunt de tot, hi prima el matís personal, la intimitat i una visió pausada que envolta la quotidianitat dels seus personatges, tot mesclat a través d'una estètica propera al do-

cumental i al realisme, sempre lleial als grans codis de la *nouvelle vague*.

Com a axioma del cinema de Rohmer, el director dibuixa els personatges preocupats per una idea cabdal que en condiciona la vida a una decisió, a un fet, a un esdeveniment de caire transcendental, amb un ús reiteratiu dels plans seqüència i escenes de llarga duració que marquen l'atenció en petits detalls i matisos que cohabituen aquest particular món creat als carrers, al camp, a la platja... paisatges naturals que són fonamentals pel desenvolupament dels arguments; a més, Rohmer serà un dels responsables claus en la configuració d'una de les idees primordials sorgida arran de les pàgines de *Cahiers du Cinéma*, i que va ser coneguda amb el nom de la "política dels autors", en què Rohmer hi va desenvolupar un paper essencial dins el seu estatus intel·lectual i crític.<sup>2</sup>

Aquest cinema tan radical des d'un punt de vista narratiu, el comença a treballar ja des del primer film, titulat *Le signe du lion* (*El signo de León*, 1959), un recorregut per la ciutat de París a través de la vida d'un músic, Pierre Wesserlin, que no va gaudir de l'èxit esperat i que per moments va interrompre la carrera de Rohmer com a realitzador,<sup>3</sup> fins que va reprendre el camí, deu anys després, amb *Ma nuit chez Maud* (*Mi noche con Maud*, 1969), el seu segon punt de partida i aquesta vegada sí que va aconseguir èxit i reconeixement generalitzat.

Durant els deus anys que transcorren entre la seva *opera prima* i el títol que representa el seu enlairament definitiu (1959-1969), Rohmer va treballar en diferents formats —curtmetratge, mig-

metratge i llargmetratge—, i en diferents camps —telefilms, documentals—, abans de dedicar-se al cinema més convencional a partir de la dècada dels setanta. Ara que hem citat breument el seu heterogeni llegat artístic, podríem dividir-lo en una sèrie d'etapes per establir un ordre i una cronologia, i d'aquesta manera, apropar-nos així a una visió més panoràmica de la seva filmografia.

## 1. Inicis

Les primeres experiències d'Eric Rohmer, estan relacionades, com la majoria dels col·legues de professió, amb el món del curtmetratge, que representaran la composició de la primera part de la seva filmografia. El cineasta Eric Rohmer neix de cara al públic l'any 1950, quan dirigeix el curt *Journal d'un scélerat*, la seva presentació en societat, i la primera d'un total d'onze obres breus que filmarà fins a l'any 1968, moment que abandona el format del curtmetratge per dedicar-se en exclusiva al llargmetratge, el qual va començar a treballar el 1959 amb *Le signe du Lion* (*El signo de León*), que com ja hem mencionat anteriorment, va ser un relatiu fracàs. Abans del debut al cinema, Rohmer havia format part d'una sèrie d'intents per impulsar un nou cinema francès a través de l'anàlisi i el caràcter retrospectiu mitjançant la participació, tant en cineclubs que van des de Objectif 49 a Quartier Latin, com la participació a revistes amateurs que impulsaven, que demanaven, un canvi de direcció al cinema francès, com *Les temps modernes* o *La gazette du cinema*,<sup>4</sup> en què hi va col·laborar abans d'acabar a *Cahiers du Cinéma*, el veritable camp d'actuació on varen germinar les primeres arrels de la *nouvelle vague*, i que, per una altra banda, va significar la primera gran publicació sobre teoria i crítica existent a Europa, amb un rerefons intel·lectual i cultural pioner en aquells moments.

Amb *Bérénice* (1954), *La sonate a Kreutzer* (1956) i *Veronique et son cancre* (1958), Rohmer configu-

ra tres relats a la dècada dels cinquanta, dos dels quals basats en obres d'escriptors claus per a la comprensió de la literatura del segle XIX, com el nord-americà Edgar Allan Poe i el rus Leon Tolstoi. Rohmer n'adaptarà uns breus relats que desenvolupen històries fosques, malaltes, amb personatges negatius com Pózdnyshév, el protagonista del relat de Tolstoi, que comprova, una vegada casat, com és la veritable història de l'amor, o millor dit, els tràgics canvis que aquest esdeveniment provoca en la relació d'una parella, un plantejament eminentment proper a Rohmer, un dels analistes de la societat i dels seus innombrables comportaments. A *Bérénice*, Poe ens presentava una dualitat accentuada entre un personatge pessimista i negatiu i un altre lliure, esperançador, feliç, com Bérénice, la noia protagonista. Podem comprovar aquí l'interès de Rohmer per confrontar aquestes dues personalitats —el dia i la nit—, per mostrar les diferents actituds cap a la vida, tancant novament amb un final tràgic la història d'aquests dos personatges.

En aquests curts, i posteriorment amb més convicció, hi eren presents el concepte de la força de la paraula, la prevalença del diàleg sobre les imatges, sobre el fons de l'acció. La forma i l'estil de les escenes sempre són cobertes amb la presència de personatges que debaten sobre temes de la més diversa naturalesa; era una identitat que atorgava Rohmer a les seves pel·lícules, poblades per un univers de persones que funcionen com a blocs tancats, amb unes característiques que els identifiquen i que els marquen el paper a desenvolupar dins l'acció.

En aquests treballs, ja col·laboren amb Rohmer noms com Godard o Jacques Rivette, tant d'actors protagonistes, productors o directors de fotografia. Abans que acabin els anys cinquanta, Rohmer es convertirà en redactor en cap de *Cahiers du Cinéma*, escriurà conjuntament amb Claude Chabrol un llibre de referència sobre el cineasta Alfred Hitchcock i estrenarà la seva *opera prima*, *Le signe du*



*La carrière de Suzanne*

*La boulangère de Monceau*



*Lion* (*El signo de León*). El film era, com assenyala-va Claude Beylie, un simple reportatge d'un home solitari per una ciutat, París. El que hem de destacar és precisament aquest atreviment de Rohmer per mostrar a l'espectador el ritme, la vida d'una ciutat a través d'un personatge inadaptat, que es mou, deambula com un rodamón. Beylie acabava el seu article amb les següents paraules: "... potser *Le signe du Lion* no és res més que una llegenda cruel de la caiguda i remissió de la gràcia rebutjada i després concedida a l'home, a la seva misèria i grandesa, a la seva mort i resurrecció".<sup>5</sup>

Tal vegada *Le signe du Lion* no era res més, però va significar la presentació oficial d'un cineasta irreductible, que encaminaria el seu cinema cap a uns valors i unes intencions que no ha traït mai, consegüent amb ell mateix, i com afirmava a una entrevista l'any 2004: "Em sembla més interessant plantejar preguntes que oferir respostes".

La dècada que s'inicia el 1960, representa per a Rohmer una sèrie de canvis que esdevindran fonamentals pel desenvolupament de la seva posterior carrera. A causa del desencís en l'estrena en el llargmetratge, el director francès optarà per decantar-se per un format que coneix a la perfecció, com és el curtmetratge i el migmetratge, en els quals la repercussió i les diferents imposicions comercials, a més del seu impacte, són molt més reduïdes, o quasi inexistent, en comparació a productes més convencionals. A més hem d'assenyalar, que pràcticament, excepte Rivette i Rohmer mateix, tota la resta de components del grup de *Cahiers du Cinéma*, i que formaran el gruix de la posterior *nouvelle vague*, triomfen àmpliament amb el debut al cinema,<sup>7</sup> convertint-se així en els noms més coneguts pel gran públic. Rohmer decideix llavors iniciar una

sèrie de films sota el nom genèric de "Contes morals", unes històries escrites prèviament,<sup>8</sup> i que ocuparen la filmografia del director fins a l'any 1973.

## 2. Contes morals / Aproximació a la televisió

Una vegada superada aquesta primera etapa, Rohmer va continuar la seva trajectòria amb la sèrie coneguda com els "Contes Morals", que englobaven part dels seus curts realitzats al 1962 i 1963 —*La Carrière de Suzanne* (*La carrera de Suzanne*, 1962) i *La boulangère de Monceau* (*La panadera de Monceau*, 1963)—, i quatre llargmetratges més: *La collectionneuse* (*La coleccionista*, 1967), *Ma nuit chez Maud* (*Mi noche con Maud*, 1969), *Le genou de Claire* (*La rodilla de Clara*, 1970) i *L'amour l'après-midi* (*El amor después del mediodía*, 1972).

Aquesta sèrie mantenia per norma general un esquema narratiu semblant quant al desenvolupament de la història, la qual presentava un home que es movia entre l'amor cap a dues dones, representants cadascuna de la moralitat clàssica per una banda i l'alliberament i la passió per una altra; a més la veu en *off* i la interacció amb l'espectador és un joc que Rohmer exposa d'una manera evident als seus treballs, que evolucionen com unes històries en què el protagonista masculí parla en primera persona del que l'envolta a la vida, i ho fa a través de temes tan profunds com l'art, la filosofia o la religió. Rohmer situa els protagonistes dins d'un escenari i els fa actuar per recrear en un plató de cinema, una fragment de vida comuna i ordinària del dia a dia. El triangle personal i amorós que citàvem abans, recorda clarament un dels títols fonamentals del cinema de F. W. Murnau, com és *Sunrise* (*Amanecer*,



El rayo verde

1927). Als estudis i aproximacions a l'obra de Rohmer, és quasi obligada fer referència a l'obra i figura de Murnau com una de les influències més notables sobre el seu cinema, ja que, entre d'altres aspectes presents a les pel·lícules, la tesi doctoral del cineasta francès era una anàlisi de la utilització de l'espai al film *Faust - Eine deutsche Volkssage* (*Fausto*, 1926), del director alemany,<sup>9</sup> un factor que demostra d'una forma cristal·lina l'interès personal de Rohmer pel cineasta nascut a Bielefeld l'any 1888.

La sèrie de *Six contes moraux* comença amb *La boulangere de Monceau*, un curt de 25 minuts de durada rodat en exteriors i amb to documental, que recorda per moments els moviments primitius del cinema ull o al *cinéma vérité* de Jean Rouch. Podem veure com dos estudiants juguen a intentar atreure una jove que han vist pel carrer, i intentar aconseguir-ne una cita. El destí uneix la noia amb un dels al·lots, però un accident de Sylvie, la noia —omíttit en el seu moment per Rohmer per afavorir la càrrega de l'atzar, de la presa de decisions del protagonista en relació a aquest fet—, facilitarà l'aparició de la fornera del títol, que representa d'alguna manera el risc, la sensació de moure's per impulsos, i que el protagonista utilitza per oblidar-se de Sylvie, però abans de consumir-se l'engany, encara que no ha compartit més que una breu conversa, la parella es retrobarà i sorgirà l'amor entre tots dos.

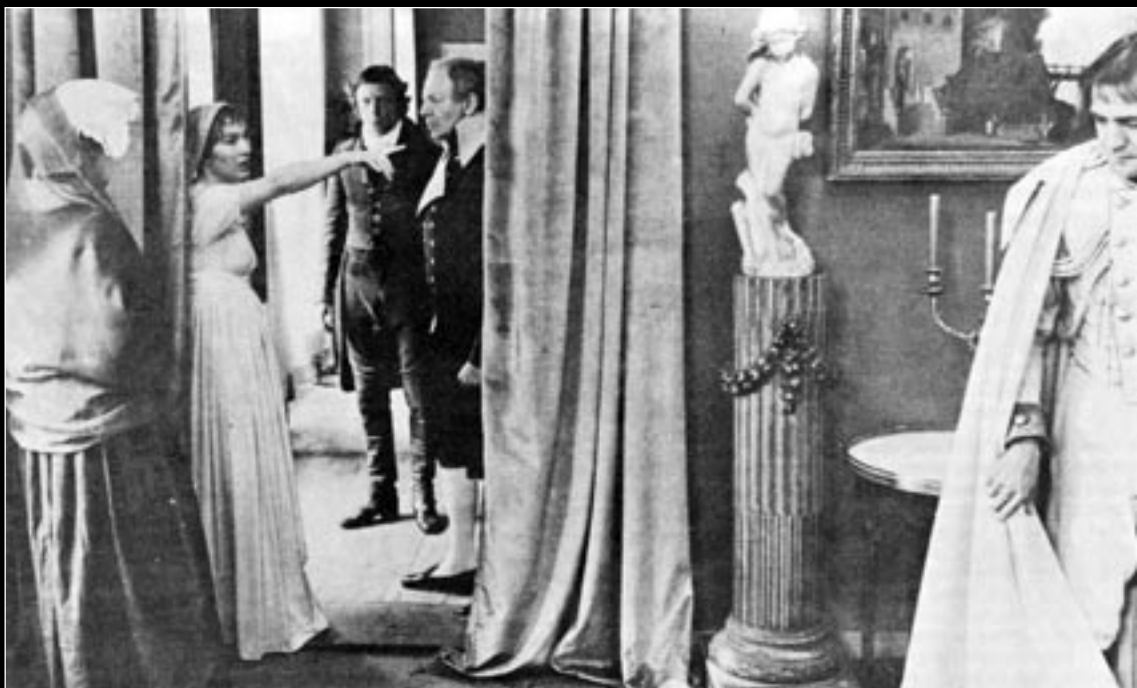
Les constants del cinema de Rohmer i de l'ebullició de la *nouvelle vague* es troben reflectides en aquest curt, com el rodatge als carrers, el blanc i negre, l'atmosfera documental, poc temps de rodatge i reduït pressupost i nombre de professionals... El retrat de la doble moralitat del protagonista és una empremta pròpia de Rohmer, com s'amaga per aconseguir un benefici, una posició que queda dis-

simulada en el moment del retrobament, tornant en aquell precís moment a la persona responsable, estudiosa i que continua el camí prefixat de la societat. S'ha de destacar que l'actor protagonista és el director iranià-francès Barbet Schroeder,<sup>10</sup> un dels mecenes d'aquesta difícil etapa per a Rohmer.

Com a influències anteriors, no podem obviar l'homenatge a *Rear window* (*La ventana indiscreta*, 1954), d'Alfred Hitchcock. Igual que James Stewart, Sylvie queda tancada a casa per culpa d'un accident, i d'aquesta manera espia el protagonista des de la seva finestra, en un joc que es podria semblar a una prova de foc prèvia a la primera cita, per comprovar així les intencions del protagonista, sense que aquest n'estigui assabentat.

Un anys després, el 1963, *La carrière de Suzanne* (*La carrera de Suzanne*) es convertirà en el segon conte moral. Més complexa i de llarga durada que l'anterior, a *La carrière de Suzanne* es mesclen les mentides, els enganys, els dubtes entorn del quartet protagonista. En aquesta ocasió, la figura femenina de Suzanne aconseguix descentrar la resta dels personatges de l'acció, que a dins de l'estructura de la sèrie dels "contes morals", potser és la més allunyada del protocol establert a priori per Rohmer, ja que el pes de l'acció recau sobre dues parelles. El director torna a insistir en un ambient estudiantil, amb la figura secundària de l'amic —oprimit pel personatge protagonista—, però des d'un punt de vista més negatiu envers els personatges, retratats com uns interessats. Fernando Méndez-Leite escrivia<sup>11</sup> que: "...els comportaments dels personatges responen a uns plantejaments més materialistes i mesquins. En aquest sentit, el segon conte és un film sobre gent bastant antipàtica..." Quant al llenguatge cinematogràfic, Rohmer em-

La marquesa  
de O



pra, com a l'anterior treball, els habituals zooms, moviments de càmera i plans llargs.

S'ha d'afegir en aquesta etapa, un curt titulat *Nadja à Paris* (*Nadia en París*, 1964), una nova mostra que evidencia les preocupacions del cinema de Rohmer, que fa protagonista de la història una estudiant que es troba preparant una tesi sobre la figura de Marcel Proust, i que es dedica a caminar per la ciutat de París, oferint una anàlisi sociològica a través del recurs de la veu en *off*. A destacar que va significar la primera col·laboració entre el director i Néstor Almendros, figura que esdevindria cabdal per comprendre part de la filmografia de Rohmer.

El prestigi i els reconeixements generalitzats arribaren per a Rohmer l'any 1969. *Ma nuit chez Maud* (*Mi noche con Maud*, 1969). Aquí ens torna a parlar de l'amor i de l'atzar, però també de l'opressió i l'encotillament que la societat exerceix sobre persones dèbils, o que, per determinades raons, no manifesten una capacitat de rebel·lar-se contra sistemes i codis anquilosats d'un passat que no han viscut, però que respecten com si fos el contrari. El resum de la història és relativament senzill: un home tradicional i de fortes conviccions religioses, troba a la sortida de missa Françoise, una dona per la qual se sent ràpidament atret i amb qui decideix casar-se en un futur. Mentrestant, la casualitat —un recurs cabdal d'en Rohmer pel desenvolupament de les trames— fa que el protagonista es trobi amb Pascal, un amic de l'institut, que el convida i una amiga (Maud), a casa d'ella, una dona alliberada de les cotilles de la societat, separada i que intenta seduir-lo, mentre que a la conversa surten els temes predilectes del cinema de Rohmer, com la religió, la filosofia, i on novament hi és present el component educatiu, simbolitzat pel personatge del professor i de Maud mateixa, que és metgessa. No hem d'oblidar el component històric en relació a Pascal, docent de l'assignatura de

filosofia i de tendències marxistes, un component enllaçat amb el rerefons que es vivia a França i a Europa en general, arran del maig del 1968. El xoc de cultures i posicions intel·lectuals diferents és una de les gran característiques del director, amb una presència essencial a aquest film.

Acabada la nit, i sense que ocorregués res entre la parella protagonista, al cap del temps Jean Louis i Françoise, es retroben i comencen una relació; decideixen oblidar el seu passat però es confessen en un intent de netejar la seves anteriors vides, que ell va passar una nit i que es va sentir atret per Maud, mentre que ella, li revela que va ser l'amant d'una persona casada. La fortuïtat provocarà el retrobament d'aquestes tres persones en un període posterior, i en què el protagonista confessa a Françoise que Maud és la persona amb qui va compartir aquella nit, i la sorpresa final, que va ser Françoise l'amant del marit de Maud.

En el cas de *Ma nuit chez Maud*, el concepte de la sort i la casualitat, que obre el camí a diferents situacions i retrobaments, està simbolitzat per un fenomen climatològic, la neu, relacionat amb els personatges com un punt i a part que afavoreix l'aparició de plantejaments que provoquen bruscs canvis en l'acció del film. La neu és un referent per a Rohmer, ja que, per exemple, el pròleg del curt *Présentation ou Charlotte et son steak* (1960), s'inicia amb una seqüència d'un poble nevada. Hi ha certs paral·lelismes amb aquest primer Rohmer i part de l'obra de Buñuel, encarregada per una altra direcció més irreverent i polèmica, de disseca l'ànima humana, encara que en Rohmer, hi preval clarament un conservadorisme ideològic i social diametralment oposat al cineasta aragonès.

El cicle programat d'Eric Rohmer, pel que fa a aquesta primera part de la seva obra, es tanca amb *Le genou de Claire* (*La rodilla de Clara*, 1970), cin-



quena part de la sèrie dels "contes morals", que finalitzaria dos anys després amb *L'amour l'après-midi* (*El amor después del mediodía*, 1972), la sise-na peça d'aquesta petita filmografia.

Els dubtes personals del protagonista i els jocs amorosos que du a terme amb dues noies és el nus argumental d'aquest film, que, com assenyalen Heredero i Santamarina a l'estudi sobre Rohmer<sup>12</sup> publicat per Càtedra, sembla beure de les fonts de Joseph L. Mankiewicz a través del personatge d'Aurora, la qual incita a una aventura que mescla ficció i realitat en què hi Jérôme queda atrapat. La citada Aurora estiuja a la regió de Talloires, on arriba el protagonista de la història i amic personal, novel·lista de professió. Aquesta li confirma que la seva filla n'està enamorada, d'ell, i que, a més, està en procés d'escriure una novel·la amb forts paral·lelismes, i que aquesta història li serveix com a base real per a la seva inspiració. El problema sorgirà quan Laura —la filla d'Aurora—, rebutgi Jérôme, i arribi a la regió Claire, germanastra de Laura i per la qual el protagonista sentirà una atracció i fins i tot obsessió, i se n'enamora del genoll. Jérôme exerceix de personatge titella en mans d'Aurora, que el fa deambular entre aquests paradís i per un ambient sensual, que Rohmer recrea, envoltat tot pel component de la responsabilitat i la conseqüència de la presa de decisions, ja que el personatge protagonista s'ha de casar en poques setmanes, i el destí en forma de temptació femenina i amb una diferència d'edat prou significativament (20 anys), el posa a prova.

Rohmer va dirigir els "contes morals" entre 1962 i 1972, però no va ser l'única tasca com a realitzador que va dur a terme en aquest període. En un intent semblant al realitzat per Rossellini, i en un interval de temps pràcticament paral·lel, Rohmer va enfocar una part substancial de la seva obra a treballs per a la televisió, sobre temes diversos però que giraven sobre un eix clau, com la filosofia i les lletres, en què a través d'entrevistes, adaptació dels clàssics o petites biografies, va aconseguir una obra relacionada a un concepte educatiu del cinema, un component que començava a sorgir amb força als anys cinquanta, i que amb el pas del temps ha estat un corrent d'estudi amb un gran calatge intel·lectual i font per a la didàctica i l'aprenentatge de part de la nostra història, basat en les imatges i missatges que proporciona el cinema; i ho va fer apropant-se a tot un conjunt de personalitats com Cervantes, Blaise Pascal, Allan Poe, Víctor Hugo o més relacionat amb el camp cinematogràfic, la biografia sobre el director danès Carl Th. Dreyer.

Aquest doble joc entre el cinema i la televisió el va endevinar Rohmer quan el juliol de l'any 1963, apareixia a la revista de *Cahiers du Cinéma*, una entrevista amb Rossellini, obra de Rohmer i Fereydoun Hoveyda, en què s'exposava aquesta tendència com una clara possibilitat de conservar el passat i enfocar-lo cap a un futur amb el suport del text audiovisual.

I no només televisió, a part del cinema, Rohmer continuava al capdavant de *Cahiers du Cinéma* com

un dels seus personatges il·lustres, i on va desenvolupar tasques de redactor en cap entre març de l'any 1957 i juny de 1963,<sup>13</sup> on va quedar, després de la mort d'André Bazin el novembre del 1958, com la figura teòrica de més nivell i més reconeguda dels intel·lectuals que poblaven la revista. La seva sortida de *Cahiers...* va ser polèmica, ja que va ser atacat pel seu company Jacques Rivette, que havia compartit escrits i experiències amb Godard i Rohmer al grup conegut com els *joves turcs*.<sup>14</sup> Rivette criticava la línia duta a terme per Rohmer, i va començar a introduir un missatge proper a l'esquerra pensadora de Roland Barthes o Pierre Boulez, o més cinematogràfica com estudis sobre les figures de Michelangelo Antonioni o Luis Buñuel. Va substituir Rohmer el juliol del 1963, quedant-se Jacques Doniol-Valcroze (un dels co-fundadors juntament amb Bazin i Joseph Marie Lo-Duca), Rivette i Claude Makovski al capdavant de la revista.

Només dos anys després, a l'abril de 1965, Rivette deixarà de ser redactor en cap de *Cahiers...*

### 3. Comèdies i proverbis

L'altre gran grup de la filmografia de Rohmer, i on ens detindrem per analitzar *Le beau mariage* (*La buena boda*, 1981), *Pauline à la plage* (*Pauline en la playa*, 1982) i *L'ami de mon amie* (*El amigo de mi amiga*, 1987). La resta de títols que componen aquesta sèrie són *La femme de l'aviateur* (*La mujer del aviador*, 1980), *Les nuits de la pleine lune* (*Las noches de la Luna llena*, 1984) i *Le rayon vert* (*El rayo verde*, 1986). En aquesta etapa, el concepte de posada en escena canvia, i el seu punt de vista s'enfoca cap a una teatralitat; els personatges no són tan profunds i desapareix el recurs de la primera persona i la veu en *off* per relatar la història. A més, la franja d'edat dels protagonistes canvia substancialment, i el dinamisme de l'acció es veu afavorit per una major agilitat mental.

Una vegada finalitzada l'època dels "contes morals", Rohmer inicia a la dècada dels vuitanta la seva sèrie més destacada abans de "les estacions", i que serà coneguda amb la denominació de les "Comèdies i proverbis"; en les quals el protagonista ja no està perseguit per una moralitat, per un comportament; ara són personatges que cerquen estímuls com l'amor i intenten vèncer la monotonia i l'inexorable pas del temps amb la consecució de somnis, pensaments. El nostre comentari se centrarà en el segon, tercer i sisè capítol d'aquesta etapa que acabarà l'any 1987. Després de començar el cicle amb *La femme de l'aviateur* (*La mujer del aviador*, 1980), Rohmer va continuar amb *Le beau mariage* (*La buena boda*), que ell mateix definia a les pàgines de la antiga revista *Casablanca*<sup>15</sup> "com una història on els personatges volen experimentar alguna cosa, volen que arribi una novetat que els impulsi i els trasbalsi. Els meus personatges, continua Rohmer, se situen dins d'un món modern..."

L'esquema de la cerca, del desengany i del rebrotament està present en aquest film, on Sabine,

L'amour,  
l'après-midi



la protagonista femenina, és una persona impulsiva que manté des d'un primer moment una premissa fonamental: vol casar-se, no sap amb qui ni on, però és la missió que Rohmer ens presenta de la seva protagonista, que amb aquesta postura de decisió irracional pretén convertir-se en una persona feliç. El seu ascens passa per aconseguir aferrar-se a una societat que no és la seva; encara que sigui estudiant universitària —història de l'art—, un concepte clàssic del cinema de Rohmer, la seva categoria no és l'alta burgesia, on pretén establir-se per veure els seus desitjos complits. Rohmer separa d'una manera genial el cercle del personatge de l'advocat que pretén Sabine. Ella no pot decidir el seu destí sense aturar-se a pensar en les conseqüències que aquesta postura pot comportar per a la resta del món que l'envolta.

*Pauline à la plage* (*Pauline en la playa*, 1983). Tercera incursió de Rohmer en "la comèdia i els proverbis". Potser és el seu títol més comercial d'aquests anys, o almenys el que posseeix una estructura i un desenvolupament proper a les comèdies d'emboïcs tan pròpies del seu venerat Howard Hawks. En aquesta ocasió, Rohmer tracta el despertar sexual de Pauline, el personatge protagonista, que es veu envoltada d'un món d'adults on les mentides i els jocs conformen el panorama que dibuixa el director en un escenari de sol, de platja, de la mateixa manera que havia fet abans al film *La collectionneuse* (*La coleccionista*, 1967). Rohmer recrea el mite del descobriment sexual a unes vacances d'estiu, on l'adolescent Pauline, a més d'introduir-se en les relacions de la resta de personatges gràcies a la seva innocència, pot comprovar la veritable naturalitat de l'ésser humà, per moments interessat, mesquí, mentider... una mostra més d'hiperrealitat genial de la quotidianitat que emana el cinema de Rohmer.

Entre les seves novetats respecte dels anteriors treballs, hem de destacar la recuperació en la fotografia de Néstor Almendros,<sup>16</sup> la importància dels colors i la divisió del concepte de protagonista, ja que encara que Pauline és el verdader motor de la història, la resta de personatges, juguen un paper essencial per entendre el desenvolupament i el desenllaç de la història.

Per acabar aquest repàs fragmentat de la carrera d'Eric Rohmer, ens endinsem en el film *L'ami de mon amie* (*El amigo de mi amiga*, 1987), que tanca aquest cicle. En aquesta darrera aproximació, Rohmer relata la vida de quatre personatges, dues dones i dos homes que s'entrecruen en una relació amorosa on els interessos i els desitjos floten en l'atmosfera urbana del film, prenent com escenari la ciutat de Cergy-Pontoise, emplaçada als afores de París, i on assistim a una nova mostra de la importància que concedeix Rohmer a l'escenari per on els seus actors parlen i evolucionen. Cergy-Pontoise és una ciutat amb una arquitectura moderna, amb línies rectes, amb una sensació d'estructura calculada, i que serveix d'escenari dels encontres dels protagonistes on els seus dilemes i dubtes tornen a poblar una història real i humana, encara que és possiblement un dels seus treballs més previsibles i mancats d'originalitat.

Per acabar, destacar el personal concepte de producció a dins del cinema de Rohmer, ja que des de 1962, tots els films estan finançats íntegrament, o en una majoria, per Les films du Losange, una corporació fundada per ell mateix amb la participació de Barbet Schroeder i Margaret Menegoz, que va començar amb la producció de *La carrière de Suzanne* (*La carrera de Suzanne*, 1963).

## 4. Conclusió

A través d'aquest article s'ha intentat establir una aproximació a una part del cinema d'Eric Rohmer, el que va establir, va desenvolupar i va manifestar en tres grups funcionals i clarament delimitats, com són les primeres experiències en el curtmetratge i el món de la televisió; la seva primera gran sèrie, els "contes morals" com a mostres de la societat, com a exemples de la realitat que ens envolta i fins a quin punt l'atzar, la casualitat, el control dels nostres instints i els codis de conducta convencional ens condicionen a l'hora de prendre les nostres decisions. I "les comèdies i proverbis", on es pot comprovar un notable canvi quant a la profunditat del seu missatge i on els dubtes morals són deixats de banda per analitzar una posició més moderna, més juvenil sobre uns personatges centrats en una recerca, on normalment prima un final positiu.

La carrera d'Eric Rohmer continua actualment el 2008. Un dels components de la famosa *rive droite*, juntament amb Rivette, encara imparteix lliçons magistrals. El seu cinema desprèn una formalitat caracteritzada per una simplicitat visual i per una composició d'elements intel·lectuals que configuren una de les eines de descripció més suggeridores de les darreres dècades del cinema europeu. Rohmer no jutja, Rohmer mostra, ensenya els personatges al gran públic, i diu aquí estan!, així som!. Rohmer és història del cinema, un renaixentista del nostre temps. ■

(1) Va publicar a l'any 1946 la seva primera novel·la a l'editorial Gallimard titulada "Elizabeth" sota el pseudònim de Gilbert Cordier. El seu nom vertader era Jean-Marie Maurice Schérer. Per a més informació, mirar *En torno a la Nouvelle Vague. Ruptura i horitzons de la modernidad*. Carlos F. Heredero i José Enrique Monterde (editors), IVAC, 2002, pàg. 335.

(2) Rohmer va escriure un article titulat *Les lecteurs des 'Cahiers' et la politique des auteurs a Cahiers du cinema*, núm. 63, octubre de 1956.

pàgs. 54-58, on exposava la seva opinió. Un dels texts més clàssic damunt aquest aspecte va ser l'escrit per François Truffaut un any abans, al 1955, titulat *Ali Baba et la politique des auteurs* (Ali Baba et les 40 voleurs), a *Cahiers du cinema*, núm. 44, febrer, pàg. 45-46.

(3) Rohmer va decantar-se per unes històries i uns guións que el permetessin rodar els seus pensaments, amb llibertat i sense la pressió de la rebuda per part del públic, com va ser la decepció en el cas del seu debut.

(4) Per una explicació més detallada, consultar *En torno a la Nouvelle Vague*, José Enrique Monterde y Carlos F. Heredero (editors), IVAC, València, 2002. pàgs. 332-336.

(5) "Le signe du Lion", a *Una cinefilia a contracorriente*. La Nouvelle Vague y el gusto por el cine americano. Paidós, Barcelona, 2004. pàgs. 111-115. Originalment publicat a *Cahiers du cinema*, "Les trois cordes de la lyre", juliol de 1962, núm. 133. pàgs. 53-56.

(6) A *Dirigido por...*, novembre de 2004, núm. 339, pàg. 38.

(7) Claude Chabrol, *Le beau Serge* (El bello Sergio, 1958), Alan Resnais, *Hiroshima mon amour* (1959), Jean Luc Godard, *A bout de souffle* (Al final de la escapada, 1959), François Truffaut, *Les 400 coups* (Los 400 golpes, 1959). Fins i tot Louis Malle, que no va participar directament en el procés de *Cahiers...*, però que si va gaudir d'un actiu paper al moviment de la *Nouvelle Vague*, va aconseguir un gran èxit amb *Ascenseur pour l'échafaud* (Ascensor para el cadalso, 1957), un títol pre-*nouvelle vague*, que avançava formalment la seva arribada.

(8) A *Eric Rohmer*, de Carlos F. Heredero i Antonio Santamarina. Càtedra, Signo e Imagen / Cineastas, 1991, pàg. 121.

(9) A *El cine francés, 1958-1998*. Esteve Riambau, Paidós, Barcelona, 2002, pàg. 159.

(10) Director d'obres com el documental *General Idi Amin Dada* (1974) o *Reversal of fortune* (El misterió Von Bulow, 1990).

(11) A *Dirigido por...*, març de 1977, núm. 42. pàgs. 5-6.

(12) Carlos F. Heredero y Antonio Santamarina, *Eric Rohmer*, Càtedra, Madrid. 1991. pàg. 159.

(13) Font: <http://www.archives-cahiersducinema.com>

(14) Històricament, és el denominat CUP (Comitè d'unió i de progrés - İttihad ve terakkı jemiyeti). Partit nacionalista que va rebel·lar-se contra el sultà de l'Imperi otomà Abdul Hamid II, i que va governar durant la dècada de 1910, fins a la fi de la I Guerra Mundial. Va aplicar dures reformes socials i econòmiques, i varen ésser els responsables polítics del genocidi del poble armeni d'aquesta etapa.

(15) Revista de cinema fundada sota el nom de *Papeles de cine*. *Casablanca*, pel director madrileny Fernando Trueba al gener de l'any 1981, i que es va estendre fins l'any 1985 amb pràcticament 50 numeros editats.

(16) Director de fotografia barcelonés, nascut al 1930, i un dels referents del cinema espanyol en aquest camp. Va treballar amb Rohmer en diferents etapes des de 1964, i aquest film va ser la seva darrera col·laboració.



*Le signe du lion*

# Les pel·lícules del mes

Cicle Eric Rohmer Les jeux de la seduction. Amb la col·laboració de l'Alliance Française

A les 18.00 hores  
Cicle Eric Rohmer  
Les jeux de la seduction

4 DE JUNY  
Curtmetratges:  
**Charlotte y su filete (1960)**  
**La carrera de Susana (1962)**  
**La panadera de Monceau (1963)**  
**Nadia en París (1964)**

11 DE JUNY  
**La rodilla de Claire**  
Nacionalitat i any de producció: França, 1970  
Títol original: *Le genou de Claire*  
Producció: Les films du Lonsange  
Director: Eric Rohmer  
Guió: Eric Rohmer  
Fotografia: Nestor Almendros  
Muntatge: Cécile Decugis  
Intèrprets: Jean-Claude Brialy, Aurora Cornu,  
Béatrice Romand, Laurence de Monaghan

18 DE JUNY  
**La boda ideal**  
Nacionalitat i any de producció: França, 1982  
Títol original: *Le beau mariage*  
Director: Eric Rohmer  
Guió: Eric Rohmer  
Fotografia: Bernard Lutic  
Muntatge: Cécile Decugis  
Intèrprets: André Dussollier, Béatrice Romand, Arielle  
Dombasle, Féodor Atkine

25 DE JUNY  
Documental  
**La fábrica de un cuento de verano**  
Nacionalitat i any de producció: França, 2005  
Títol original: *La fabrique du compte d'été*  
Director: Jean-André Fieschi

A les 20.00 hores  
Cicle Eric Rohmer  
Les jeux de la seduction

4 DE JUNY  
**Mi noche en casa de Maud**  
Nacionalitat i any de producció:  
Títol original: *Ma nuit Chez Maud*  
Director: Eric Rohmer  
Guió: Eric Rohmer  
Fotografia: Nestor Almendros  
Muntatge: Cécile Decugis  
Intèrprets: Jean-Louis Trintignant, Françoise Fabian,  
Marie-Christine Barrault, Antoine Vitez



## de juny

11 DE JUNY

**Pauline en la playa**

Nacionalitat i any de producció: França, 1983

Títol original: *Pauline à la plage*

Director: Eric Rohmer

Guió: Eric Rohmer

Fotografia: Nestor Almendros

Muntatge: Cécile Decugis

Intèrprets: Arielle Dombasle, Amanda Langlet, Pascal Gregory, Féodor Atkine

18 DE JUNY

**El amigo de mi amiga**

Nacionalitat i any de producció: França, 1987

Títol original: *L'ami de mon amie*

Director: Eric Rohmer

Guió: Eric Rohmer

Fotografia: Berbard Lutic

Muntatge: Maria Luisa García

Intèrprets: Sophie Renoir, Emmanuelle Chaulet, Anne-Laure Meury, Eric Viellard

25 DE JUNY

Documental

**Eric Rohmer pruebas al apoyo**

Nacionalitat i any de producció: França, 1994

Títol original: *Eric Rohmer preuves à l'appui*

Director: André S. Labarthe



CINEMA A MAÓ

Cicle Eric Rohmer

Les jeux de la seduction

27 DE MAIG

**Mi noche en casa de Maud**

3 DE JUNY

**La rodilla de Claire**

10 DE JUNY

**La boda ideal**

17 DE JUNY

**Pauline en la playa**



# dipòsit

# 5x5

Exclusiu per a increment de posicions a "SA NOSTRA".  
Per a més informació, acudiu a les nostres oficines.

## "SA NOSTRA"

CAIXA DE BALEARS