



temps moderns papers de cinema
Edició mensual Desembre 2008 Núm. 148

Edita

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

Director

Jaume Vidal

Secretari Redacció

Miquel Pasqual

Assessorament lingüístic i traduccions

Jeroni Salom i Martí Martorell

Consell de redacció

Francisca Niell, Eva Mulet i Josep Carles Romaguera

Fotografies

Arxiu Centre de Cultura

Disseny maqueta / portada

Santamà dissenja

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 Visita a *Il Museo Nazionale del Cinema*. Torí, Itàlia
per Xavier Jiménez
- 8 Els ulls de Jodorowsky. Alejandro Jodorowsky: la constel·lació
per Leazah Zelaz
- 11 El doi com a *modus vivendi*
per Joan Bover
- 12 Treballant en curt. Anàlia Ivars: cafè conversa amb una *Jess Girl*
per Àngela Coronado
- 18 Memòria de Paul Newman; tres films
per Toni Roca
- 20 Cleopatra i la passió
per Joan Ferrer Miserol
- 22 Un món feliç, i l'altre...?
per Carles Cabrera
- 23 Els nins de la pantalla. La psicologia infantil en el cine (VI). Scout Finch
per Gabriel Genovart
- 31 La pel·lícula de la història. Amb l'Església hem topat
per Francesc M. Rotger
- 32 Clàssics Moderns. El mite de la joventut (II).
Les roseaux sauvages (Los juncos salvajes, 1994) d'André Téchiné
per Iñaki Revesado
- 34 Els ponts cremats de Robert Altman
per Pere Antoni Pons
- 35 *The Dark Knight*: més fosc del que pensàveu
per Marco Antonio Robledo
- 37 La butaca
per Antònia Pizà
- 38 Bandes de so. Arnold, David Arnold
per Házael González
- 39 La consciència política del cinema nord-americà.
The Front (La tapadera, Martin Ritt; 1976)
per Xavier Jiménez
- 44 Apunts a contrallum. Pacte diabòlic
per Josep Carles Romaguera
- 45 Arsénio Martins. Música en viu per a *Faust*
- 46 Cinema a "SA NOSTRA"
Les pel·lícules del mes de desembre

Editorial

Mirar i veure

Acontece la paradoja máxima de que lo que está en todas partes, lo omnipresente, es lo que cuesta más trabajo ver

Ortega y Gasset

El mes de març de l'any que ve farà setze anys que va sortir el primer exemplar de la nostra revista. Era en aquell moment una passa més per donar forma a tot un cicle d'activitats cinematogràfiques sorgides a partir de la demanda social i de les mancances institucionals. Una ciutat sense filмотeca, sense una política cultural que contemplàs el cinema com un dels fronts a cobrir amb una oferta àmplia, de qualitat i de revisió constant als clàssics manifestava un buit que des de l'Obra Social i Cultural de "SA NOSTRA" es va voler omplir. Primer foren els cicles, les projeccions que convertiren els dimecres en el dia del cinema al Centre de Cultura, després va néixer la revista i posteriorment s'inicià

la línia editorial que reuneix a hores d'ara cinc títols i dues recuperacions valuoses en format DVD, les dues primeres pel·lícules filmades a l'illa de Mallorca: *El secreto de la pedriza* i *Flor de espino*.

Aquesta mateixa ciutat, la capital de l'illa de Mallorca i de tota la comunitat, havia gaudit al llarg de la dècada dels anys vuitanta d'una programació de primer nivell en l'àmbit del teatre, uns festivals que any rere any havien permès que el més representatiu de l'univers teatral fes escala a l'Auditori: *Dario Fo*, *Lindsay Kemp*, *Vittorio Gassman*, *Marcel Marceau*, *Tadeus Kantor* i tants d'altres apropaven l'escena a un públic que va acceptar-ho de bon gust, ben igual que unes altres persones ens aprofiten amb la seva participació cada setmana les sessions de cinema que programam.

Des de fa uns anys, o unes temporades per allò d'ésser fidels a la terminologia del sector, és al

poble de Manacor allà on es concentra una activitat teatral ambiciosa, fins al punt que ha aconseguit reunir uns índex d'espectadors més que notables. I si això és el que succeïa fins ara amb el teatre, també cal esmentar una iniciativa recent, d'aquests dies passats, en què per celebrar el 60è aniversari de la declaració internacional dels drets humans s'ha organitzat al Teatre de Manacor el primer Festival internacional de cinema i drets humans a Mallorca. Tres dies, un cap de setmana, sessions intensives i més de tres mil persones. Si les coses es fan bé i amb ganes sempre hi ha resposta. El Ministeri de Cultura, a l'Anuari que edita sobre hàbits culturals dels ciutadans recull que el cinema és l'espectacle que més afeccionats aconsegueix reunir, amb una assistència del 52,10% dels habitants. Al cap i a la fi les estadístiques donen llum a qui vol veure-hi.



Visita a *Il Museo Nazionale del Cinema*. Torí, Itàlia

Xavier Jiménez



Emplaçat en un dels edificis històrics de la capital de la regió del *Piemonte*, a l'espectacular *Molle Antonelliana* obra de l'arquitecte Alesandro Antonelli, el *Museo Nazionale del Cinema* de Torí és la col·lecció de cinema més valuosa d'Itàlia i una de les més rellevants a nivell europeu, conjuntament amb el *Deutsches film museum* de la ciutat alemanya de Frankfurt.

El 19 de juliol del 2000 és la data des de la qual el símbol arquitectònic de Torí recull aquesta compilació de càmeres, cartells, records... reunida en la seva majoria per la col·leccionista i historiadora Maria Adriana Polo,¹ i que ofereix a l'espectador assistent tot un seguit d'experiències i descobriments al llarg de les seves heterogènies atmosferes, dividides en diferents plantes i on podem destacar la denominada "arqueologia del cinema", un recorregut pels inicis i els pioners de quan el cinema

encara no era cinema; la "màquina del cinema", tot un seguit de recreacions, evocacions i la possibilitat de contemplar peces úniques emprades a diferents rodatges de mítiques produccions, o la planta dels cartells cinematogràfics, un itinerari per un altre art —a vegades oblidat pel gran públic—, que suposa una ullada a més de 100 anys pels pòsters originals de centenars de produccions, la immensa majoria en la seva versió italiana.

Aquestes sales són un exemple d'aquest espai únic, una experiència que ja comença pels carrers de l'enigmàtica ciutat de Torí, dins el passeig que du a la via Montebello número 20, lloc on s'erigeix la *Molle* que recobreix el museu i que l'amaga a dins del seu cos. El concepte d'amagar es compren de seguida que t'endinses al seu interior: tot l'espai de l'edifici s'ha condicionat per l'establiment del museu, a primera vista sents que entres dins d'una sala de cinema, amb una il·luminació tè-

nue i un llarg camí per endavant, que comença amb la citada anteriorment *arqueologia del cinema*.

Possiblement és la part més completa del museu, on l'espectador s'invocra més amb l'art cinematogràfic, especialment amb tot el procés de creació, experimentació i desenvolupament, que desemboca finalment en el seu naixement. Hi ha una interacció constant amb el públic, i es poden visitar tota una sèrie de racons amb diferents experiments de dibuixos, vidres, llum... que van evolucionant cap al zoòtrop, o ja les primeres projeccions amateurs, amb una durada d'entre tres o quatre minuts. Per comprovar tota aquesta evolució, hi ha diverses aturades per poder visualitzar en còmodes sofàs aquestes primitives pel·lícules, així com activar els diferents mecanismes per comprovar de primera mà el funcionament de tot aquest material de finals del segle XIX.



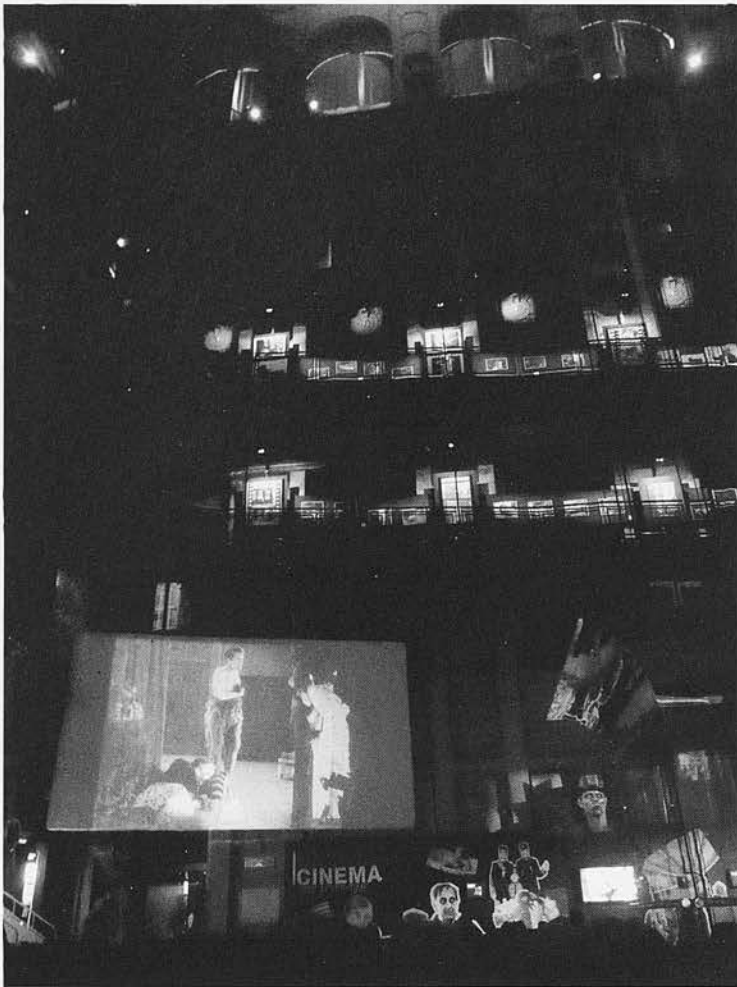
L'exposició consta de peces com teatrets d'ombres, dibuixos anamòrfics, *kaiserpanorames*, llanternes màgiques, exemples de cronotografies, calidoscopis o caixes òptiques d'època, que constantment ofereixen alternatives de descobriments jugant amb la perspectiva, amb la mobilitat, amb les ombres; en definitiva, a la cerca del moviment de les imatges a dins d'una pantalla, que oficialment es va poder contemplar amb la inauguració del cinematògraf dels germans Lumière i la celebèrrima projecció a París del 1895. Com a curiositat, la paret del darrer passadís de la planta recorda la frase d'Auguste Lumiere augurant l'efímer trajecte del cinema com a invent, un vaticini massa arriscat per aquella època, i que el mateix pas del temps se'n va encarregar d'esborrar.

Una vegada visitada la planta dels inicis del cinema, es produeix un salt cap a la indústria, cap a la immensa diversitat d'elements, professionals, recursos... que requereix el funcionament d'un art més que centenari, i que es presentat sota el nom de la *Macchina del cinema*, on mitjançant recreacions de sales cinematogràfiques, despatxos d'empresaris, camerinos, exposició de material original emprats durant els rodatges de films com *Superman* (Richard Donner, 1978), *Lawrence of Arabia* (Lawrence de Arabia, David Lean; 1962) o *Il casanova di Federico Fellini* (Casanova, 1976), s'ofereix una visió de cada una de les facetes de les que consta un film, quins elements són necessaris en el seu rodatge, aturant-se per exemple en la fotografia, guió, só, *storyboard* o muntatge entre d'altres

aspectes, alguns d'ells explicats amb la projecció de vídeos. Són compartiments estancs al llarg de passadissos que conformen un quadrilàter on es pot contemplar des del fulletó original de *The godfather II* (El padrino II, Francis F. Coppola; 1972), a peces personals que varen pertànyer a Marilyn Monroe, una de les bufandes i dels barrets de Federico Fellini o un ninot dels *Gremlins* de la pel·lícula de Joe Dante de 1984.

Forma part d'aquesta secció, però situant-se a una alçada superior, el visitant pot recordar els cartells de part de la història del cinema, a dins de la *Gallerie dei manifesti*, en una de les passejades més emocionants del museu, i on es poden recordar antics i moderns films que descriuen el pas i l'evolució del cinema, des de *The cameraman* (El cameraman, Buster Keaton; 1928) fins *Star Wars* (La guerra de las galaxias, George Lucas; 1977), o des de *Citizen Kane* (Ciudadano Kane, Orson Welles; 1940), passant per *Zéro de conduite* (Cero en conducta, Jean Vigo; 1933), *Det sjunde inseglet* (El septimo sello, Ingmar Bergman; 1957) o *Metropolis* (Fritz Lang, 1927).

I entre la *macchina del cinema* i l'*arccheologia del cinema* es troba la zona més extensa i oberta del museu, coneguda com *Aula del Tempio*, que suposa un recorregut per la història del cinema a través de diferents decorats, coronat tot per la colossal cúpula de la mateixa *Molle Antonelliana*, que es pot apreciar a la perfecció des de la sala principal. Aquesta aula del temple es pot iniciar per una passejada al voltant de la sala, gràcies a l'estructura



en forma d'escalinata ascendent, on pengen cartells d'exposicions, retrospectives i congressos de cinema organitzats al llarg dels anys per la ciutat o el museu del cinema de Torí, a més de la recreació de diferents ambients cinematogràfics a mode de decorat de les diferents dècades de la segona meitat del segle XX.

Una vegada completada aquesta volta, que ofereix una vista panoràmica de 360 graus d'aquest cos principal del museu, el visitant s'ha de dirigir a l'interior de cadascuna de les habitacions que recreen en aquest cas gèneres cinematogràfics com el del terror, construint un decorat d'una cova on es pot veure un taüt que simbolitza la mort a través d'un vidre en el sòl, i on es projecten fragments de diverses pel·lícules clàssiques de terror com el *Dràcula* de la Hammer o l'adaptació de *Frankenstein* del 1931 a càrrec de James Whale. Al costat trobem l'espai de l'absurd o surrealista, vertebat en una gelera d'enormes proporcions, que obre pas a través d'ella a la projecció d'altres fragments, que es poden veure asseguts en inodors habitats com cadires. Un altre opció és la sala dels dibuixos animats, on el que més destaca és la porta d'accés, amb la silueta tallada del coiote, una de les creacions mestres de Chuck Jones per la Warner.

Si continuem per la sala, podem trobar un bar totalment destrossat a l'estil de l'autèntic western

nord-americà, l'espai de la ciència-ficció, decorat per una de les peces originals del vestuari d'*Alien* (*Alien*, el octavo pasajero, Ridley Scott; 1979), o fins i tot una casa a l'estil de la societat nord-americana dels seixanta, o un laboratori que homenatja als doctors que ha creat el cinema, des de Jerry Lewis al *Doctor Phibes*, o fins el *Seth Brundle* de *The fly* (*La mosca*, David Cronenberg; 1987).

La cara oposada comença amb una *performance* sobre el cinema experimental, i es completa amb un espai que mostra la importància que ha tingut la ciutat de Torí pel cinema italià, presentat en una recreació de l'interior del *Caffè Torino*, un dels emblemes de la ciutat des de l'any 1903. Tot aquest espai està coronat per la figura del *Moloch* que apareix al *peplum* de Giovanni Pastrone *Cabiria*, de l'any 1914, una estança basada en la decoració del període recreat a aquest film, i arrodonit amb una sèrie de nombroses butaques per poder gaudir de les projeccions simultànies que s'ofereixen en dues pantalles gegants a mode d'homenatge al cinema i als seus protagonistes.

Però un museu no és actualment un equip complet sense una sèrie d'acompanyants ineludibles com la llibreria, que es troba a la planta baixa de la *Molle* i que té un accés lliure sense haver de visitar el museu obligatòriament, cafeteria i per una altra banda, l'atracció que suposa l'ascensor, instal·lat a l'interior de l'edifici paral·lelament a la inauguració des de fa 8 anys, i que puja en un servei també independent del museu, a una altura de 85 metres oferint una panoràmica de tota la ciutat, i que permet, a més, una primer contacte amb el Museu, ja que travessa pel mig del *Aula dei Tempio*, en una vista senzillament espectacular, i una sensació de vertigen degut als vidres transparents que conformen la seva estructura, tant des de l'interior com des de fora com a espectador.

L'oferta cinematogràfica del museu no finalitza a la *Molle Antonelliana*. A part de tota la col·lecció permanent, hem d'afegir les exposicions temporals al llarg de l'any —la darrera va ser una retrospectiva sobre Marco Ferreri, encara que al mes d'agost no hi havia cap en marxa—; a dins l'organigrama s'adscriuen una biblioteca denominada Bibliomediateca "Mario Gromo" i el Cinema *Massimo*, dues opcions més que complementen tot el conjunt museístic.

La biblioteca ofereix un extens fons de monografies, pel·lícules i publicacions periòdiques, que van des de *Positif* a *Sight and sound*, catàleg *online* i accés lliure per consultar el material.

El cinema *Massimo* és l'altre gran suport del museu, i es troba pràcticament aferrat a ell, a l'altre costat del carrer. Una vegada realitzada una profunda reforma, aquesta multisala va reobrir al gener de 2001, per oferir una programació doble: per una banda, les sales 1 i 2 projecten pel·lícules convencionals, mentre que tercera està dedicada a les tasques de filmoteca, y presenta un programa de reposició de films antics i clàssics, a més de dur a terme treballs de conservació.

Arribats a aquest punt, no seria just deixar de comentar, o almenys apuntar, els aspectes més negatius d'aquest espai cinematogràfic, ja que, encara que la valoració global és més que positiva, se'l pot retreure una sèrie de mancances. Per exemple, la llibreria juga més amb el *merchandising* que amb un servei més involucrat amb la causa cinematogràfica i de publicacions sobre història, teoria o estudis de films; la representació és reduïda, i en diverses llibreries —Dante, Luxemburgo— del gran número que existeixen a Torí, es pot aconseguir una varietat igual o superior.

Un altre factor que resta punts a aquest anàlisi és la utilització de fragments de films en la versió doblada en italià. Un museu d'aquest calibre hauria d'apostar sense cap mena de dubte per apropar-se a l'originalitat més fidel de les pel·lícules, i aquesta comença per escoltar les veus dels seus protagonistes. La polèmica i utilització d'actrius i actors de doblatge —herència a Itàlia de l'etapa dictatorial de Mussolini, i copiat pel franquisme posteriorment—, hauria de quedar allunyada dels ambients d'un espai que pretén fomentar aquest tipus de oferta cultural.

I per finalitzar aquest repàs menys condescendent amb la visita al *Museo nazionale del cinema*, comentar el gran buit de la seva exposició: el desdibuixat i pràcticament inexistent concepte d'evolució històrica-artística del cinema. El començament és prometedor amb el període d'interval entre el segle XIX i XX, on s'ajusta a una anàlisi exhaustiva per tota aquesta fase com hem apun-

tat anteriorment, però una vegada contemplada aquesta secció, totes les sales restants es basen en una força visual —per altra banda extraordinària i emocionant—, però mancat d'un anàlisi, no tan sols del desenvolupament al llarg dels anys, si no que no existeix cap comentari ni ressenya remarcable de parts fonamentals de la història del propi cinema italià com l'etapa dels *peplums* situats a les dècades entre 1900 i 1920, el neorealisme, o el nou cinema italià dels seixanta i setanta. I cap referència als estudis de Cinecittà.

Abans de concloure, afegir la web del museu www.museonazionaledelcinema.it que possibilita una visita virtual —fotografies, no imatges en moviment—, i un accés a tota la informació de les seves activitats, conjuntament amb el cinema Massimo i la *bibliomediateca*, a més de consultar en format pdf la seva publicació mensual *La rivista del cinema* —igualment de difusió gratuïta en paper—, i que actualment arriba al número 63.

I fins aquí, aquesta visita textual al *Museo Nazionale del Cinema* de Torí, una ciutat per perdre's i un museu per gaudir d'una passió, ajudat en gran part gràcies a la seva privilegiada ubicació, que afavoreix una invasió de respir i de viure cinema durant les enriquidores hores de la visita. ☒

NOTES

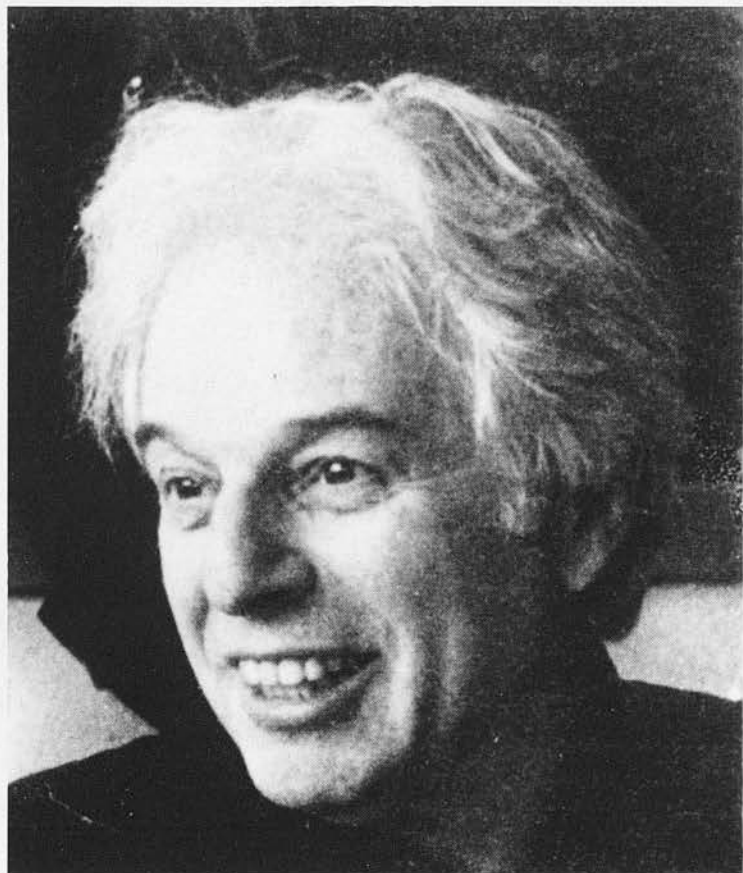
(1) Va començar la seva col·lecció a l'any 1942, i actualment en el conjunt de tot el fons es comptabilitzen aproximadament 12.000 films, 20.000 aparells, 750.000 fotografies, 342.000 cartells, 26.000 llibres i unes 30.000 publicacions, a *Il Museo Nazionale del Cinema*. Milà, Ed. Il Castoro, 2006. pàg. 20.



Els ulls de Jodorowsky

Alejandro Jodorowsky: la constel·lació

Leazah Zelaz



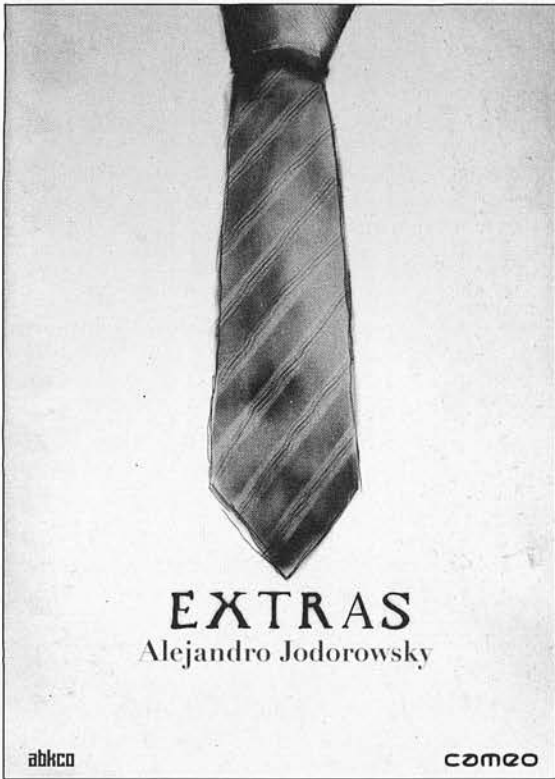
Pot un home estar ficat dins un mateix cos i compartir al mateix temps centenars de ments i d'ànimes distintes? O potser la pregunta seria més aviat així: poden centenars de ments i d'ànimes ficar-se dintre d'un mateix cos sense que aquest exploti i es converteixi en una mena de pluja sanguinolenta i radioactiva capaç de transmutar a tot un planeta d'humanitat cega i bocabadada? I més encara: és lícit pensar que això és una excepció quan moltes ments i moltes ànimes pensen que hauria de ser la regla, i que precisament som tots els éssers humans els qui estem destinats a un destí semblant?

No és gens fàcil definir la humanitat sencera, i això és precisament perquè allò que ens fa humans ens converteix al mateix temps en indefinibles; i això és una cosa que tothom sap però que poca gent s'atreveix a posar en pràctica. I un d'aquells que s'hi ha atrevit (i s'hi atreueix encara) a arribar el més lluny possible dintre d'aquesta indefinició, cercant potser una mena d'origen cosmològic i cosmogònic a la pròpia existència (i a la de la resta de la humanitat), és un ciutadà del món d'edat indefinida, mirada hipnòtica i rostre inoblidable, anomenat Alejandro Jodorowsky.

Alejandro Jodorowsky és un home nascut a Xile, segons tots els indicis l'any 1929 (a ell li agrada dir

que va ser el 24 d'octubre a les 10,00 h del matí, moment exacte de la crisi econòmica d'Estats Units que va afectar tot el món, perquè així partia des del més profund per arribar al més alt), que actualment viu a París i que ha viatjat per tot el planeta fent coses tan diverses com teràpia, lectura de tarot, teatre, mim, titelles, llibres, guions (i dibuixos també) de còmic, música de cine... i també cine, és clar, entre moltes d'altres coses. Potser per això la millor manera que tenim de definir-ho és aquella que va utilitzar el francès Louis Mouchet, qui va signar un documental titulat precisament *La constel·lació de Alejandro Jodorowsky* (*La Constellation Jodorowsky*, Louis Mouchet, 1990, en llengua francesa i que, per cert, porta música de Dorothy Cox, la qual es permet el divertiment de fer per als crèdits finals una espècie de tema "tecno" on s'hi barregen les paraules de Jodorowsky mateix) i on parla d'aquest ésser simplement com això, com una constel·lació. Una mena de conjunt d'estrelles, planetes i formes de vida independents i màgiques que es relacionen d'una determinada forma per donar com a resultat una personalitat tan especial que mai no pot deixar indiferent ningú: un artista, un geni, un home, un actor, un boig, un pallaso místic, un trampós sagrat, un creador, un ésser humà; tot això i molt més, dintre d'una vida dedicada sobretot i per damunt de tot a l'art, un art que s'ha d'entendre com un art terapèutic.

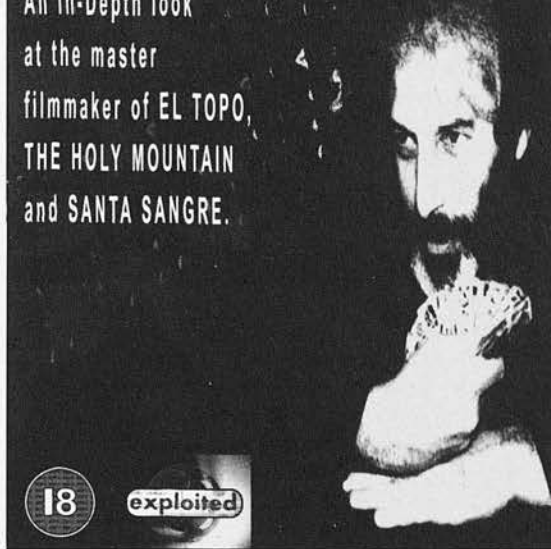
Dintre d'aquest mateix documental podem descobrir moltes de les claus d'aquest home, perquè aquí Jodorowsky mateix parla, entre d'altres coses, de la violència que hi ha a la seva obra en general i sobretot al seu cinema, aclarint molts aspectes amb unes poques paraules: "No hi ha violència. Una explosió galàctica és violenta. Un cometa que xoca amb Júpiter i li fa set forats enormes, és violent. El naixement d'un bebè és molt violent. [...] Viure és violent. La circulació de la sang, els batecs del cor... tot això és violent. Però hi ha dos tipus de violència: la creativa i la destructiva." L'any 1990, tot just després d'haver estrenat la que gairebé seria la seva darrera pel·lícula fins ara, aquestes paraules són sens dubte d'allò més encertat: *Santa Sangre* (Alejandro Jodorowsky, 1989, de la qual per cert n'existeix una edició que també inclou el documental esmentat) parla de moltes coses, i totes envoltades d'amors i odis, de creació i destrucció, de llums i d'ombres..., en definitiva, de violència, però d'una violència plena de creativitat. I des d'aquí, des d'aquell moment en què Alejandro Jodorowsky passarà també per una experiència tan traumàtica com és la pèrdua d'un fill (com ell mateix diu, la cosa més antinatural que et pot passar a la vida), la seva existència i també la seva obra (no es poden separar una de l'altra) començaran un pelegrinatge cap a noves direccions que avui



'Jodorowsky offers a hedonistic brew of sex, religion and death to an audience hungry for enlightenment' David Flint, cult film historian

The JODOROWSKY Constellation

An In-Depth look at the master filmmaker of **EL TOPO**, **THE HOLY MOUNTAIN** and **SANTA SANGRE**.



Edició anglesa (VHS) de *La Constelación de Alejandro Jodorowsky*. En el seu moment, tota una raresa

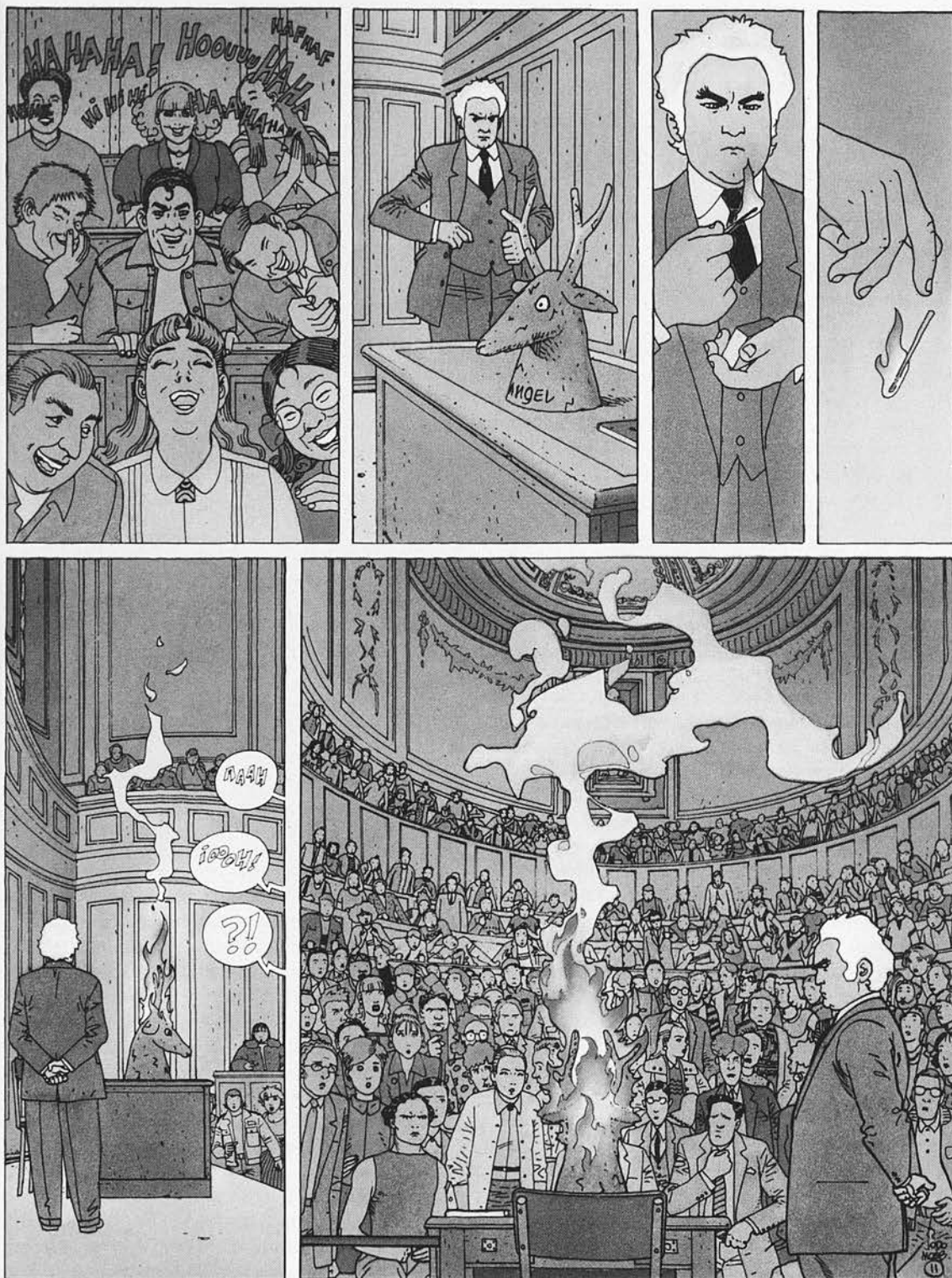
Una de les edicions en castellà del documental *La Constelación de Alejandro Jodorowsky*, inclosa en un pack especial format per *Fando y Lis*, *El Topo*, i *La Montaña Sagrada*.

mateix encara no tenen fi. És molt interessant citar les seves frases que pronuncia tot just començar el documental: "espero ser viu quan s'estreni la pel·lícula, perquè aquestes coses són perilloses, en el sentit que un el considera tot fet, amb dret a autoanalitzar-se, i resulta que no és així. Estic en plena maduresa, en una etapa formativa. Encara som adolescent."

I des de la violència fins a la teràpia, encara hi haurà una passa essencial dins aquest cúmul d'elements: l'humor, el qual és sens dubte el protagonista d'una de les obres potser menys valorades de la seva producció, que va sorgir de la trobada amb el gran dibuixant Jean Giraud (àlies Moebius) i del petit fracàs del projecte de portar *Dune* a la pantalla gran (del qual és necessari parlar amb més deteniment). D'aquelles circumstàncies naixerà no només *El Incal* que donarà tanta fama a ambdós autors, sinó també potser una de les obres més autobiogràfiques signades per Alejandro, *El Corazón Coronado*, la història d'un professor de filosofia enredat dins una trama màgico-surrealista on hi ha lloc per déus encarnats, paraules buides i escatologies vàries. A *La Constelación de Alejandro Jodorowsky* tenim el plaer i el luxe de veure Moebius dibuixant la darrera pàgina del segon volum, signada curiosament l'any 1993 suposo que per l'edició a color (l'obra es divideix en tres volums, *La Loca del Sacré-Coeur*, *La Trampa de lo Irracional*, i *El Loco de la Sorbona*, tots tres editats a Espanya per Norma Editorial i reeditats després en un únic tom), i el dibuixant mateix ens en regala unes paraules breus però reveladores: "Vàrem partir d'una cosa petita. I de sobte, va prendre proporcions inesperades de grandesa. Visca la grandesa!"

Jodorowsky s'encarrega d'explicar-nos un poc més aquesta petita cosa: "Hem de veure l'Home en tota la seva debilitat. Tenim un cervell que pot travessar l'Univers, però també podem cagar com un bebè. El mateix que el professor, que passa de la diarrea als pensaments més sublims. No és autobiogràfic, perquè el professor és impotent i jo tinc cinc fills. Però té certes semblances: el costat sublim i ridícul del filòsof." Les semblances són indubtables, i més per qui coneix l'obra i les obsessions de l'autor; és cert que Alejandro Jodorowsky no és estèril, però també és cert que ell mateix ha dit que el seu pare odiava el cognom Jodorowsky, sempre deia al fill que ell seria el darrer de la saga (i curiosament, el professor de filosofia explica que s'ha canviat el cognom Mangelowski per Mangel). Quan jo mateix el vaig interrogar (en la nostra primera entrevista, allà per setembre de 2001) sobre aquesta qüestió, em va dir textualment: "No, no! (cridant entre rialles) La culpa és de Moebius, jo li vaig dir que no el dibuixés semblant a mi, i bé, no em va fer cas... en fi, és cert que hi ha unes quantes coses en les quals em vaig basar per crear-ho, encara que per descomptat, no som jo... És totalment cert que una vegada una boja em va visitar dient-me que volia que la deixés embarassada, perquè entre tots dos havíem de tenir un profeta, però jo no vaig embarassar ningú! (aclareix tot d'una, sem-

Plana de *El Corazón Coronado*, on el professor de Filosofia Alain Mangel ens demostra com pot enfrontar-se el mateix Jodorowsky als seus propis malsons. La planificació que fa el dibuixant Moebius és una veritable lliçó de narrativa



pre sense deixar de riure)." I no cal dir que totes aquestes paraules (per no dir l'obra mateixa) són plenes d'humor, i no d'un humor qualsevol, perquè aquest és un humor exercit, primerament, sobre ell mateix. Aquest professor diarreic i de doble personalitat que trobarà la seva redempció (encara que no completament) a mans d'una bruixa a la selva amazònica és un personatge irònic i càustic, un home amb el qual podem riure i també plorar, justament com amb el mateix Jodorowsky, tan ca-

maleònic i tan versàtil que no es pot tancar dintre de cap definició precisa sinó és aquesta tan inabastable i imprecisa com la de constel·lació.

De la violència a l'humor, de la sang a la paròdia i autoparòdia, del dolor a la teràpia, de la màgia a la psicomàgia, de l'ésser humà al artista, del cinema al còmic (i viceversa), el camí per les estrelles d'aquesta constel·lació ens porta cap a nous Mons i nous Universos als quals farem una ullada aquí, dintre dels ulls, els ulls de Jodorowsky. ■

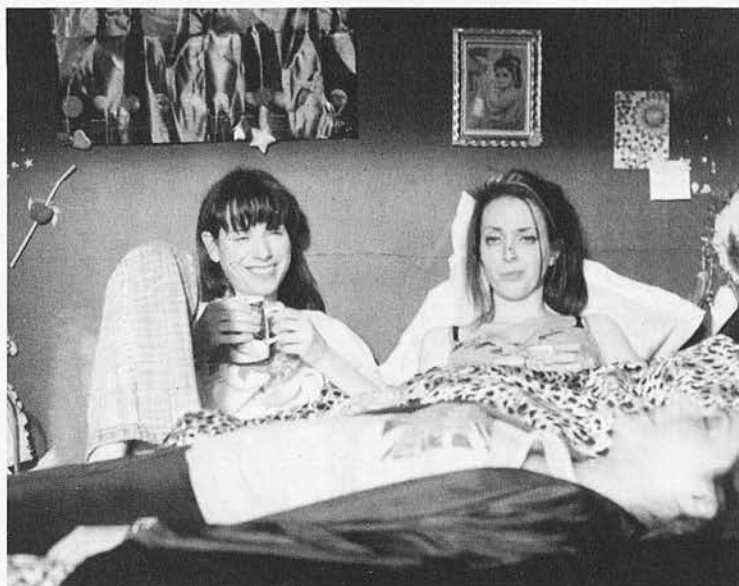
És molt difícil recordar pel·lícules que tinguin com a tema la felicitat. És cert que n'hi ha moltes amb una trama que hi acaba desembocant, però que la tinguin com a eix temàtic, que intentin definir què és la felicitat i com s'hi arriba, d'aquestes, n'hi ha ben poques. Mike Leigh ho ha intentat amb *Happy-go-lucky* i el resultat s'ha saldat amb una profunda insatisfacció —sempre ho veuràs!— i una magríssima resposta del públic. Desenganyem-nos: en temps de crisi econòmica i d'escàs prestigi dels valors, l'evasió ven, però la felicitat no interessa.

Hom s'enfronta a *Happy-go-lucky* lluitant contra els prejudicis de bell antuvi. Intenta, per exemple, no criticar el vals aigualit que obre la pel·lícula, ni els seus títols de crèdit en color de rosa (literalment, eh?), ni el nom de la protagonista: Poppy. Però la primera seqüència ja és tota una declaració d'intencions: na Poppy aquesta, amb una permanent cara d'encantada, no sembla una al·lota feliç, sinó una persona que vol esser ocurrent a tota costa. Val més caure en gràcia que fer el graciós, direu, però ella ho ignora: xerra sempre perquè no pot —ni sap— estar callada, no s'atura de gesticular, fa befa de tothom, riu sense solta ni volta i fa bromes quan no toca.

La segona seqüència millora, perquè la mostra dins una discoteca, amb unes amigues força vulgars i una bona gatera. Com a mínim no és una santa, pensa l'espectador. I agraeix que el director-guionista no hagi caigut en el parany fàcil de construir un personatge a partir d'un caramull irreal de virtuts.

Però d'ara endavant la cosa empitjora. Mentre el director de fotografia s'esforça per treure lluentor a uns paisatges urbans perpètuament ennuvolats, la cadena de despropòsits es va allargant fins a ocupar tot el metratge. Per als que pensam que la felicitat és qualche cosa més profunda, és irritant veure una obra que ens la mostra encarnada en una al·lota aficadissa i cridanera, com si fer dois, vestir de forma hortera i dur un penjoll amb la forma de l'arc de Sant Martí bastassin per omplir una persona d'allò que, ens posem d'acord o no en el concepte, anomenam felicitat.

No només això: la pel·lícula es permet el luxe de ridiculitzar gairebé tothom que no actua com ella. I és que na Poppy, la que sempre fa carusses, no és més que... una intolerant! En el súmmum de l'infantilisme, ni entén que hi ha gent adulta amb problemes, ni deixa tranquils els llibreters que intenten fer la seva feina en pau. Una joia, vaja. La cosa seria prou greu si tot això fos culpa exclusiva de l'histrionisme de Sally Hawkins. Però el guió de Leigh també naufraga. Mitjançant l'improbable personatge del conductor d'autoescola, s'arriba a associar perillosament el realisme amb el feixisme. ¿No hauria estat molt més interessant demostrar



com pot esser feliç una persona sense deixar de tocar de peus a terra? D'altra banda, a través del personatge de la germana, assistim a una seqüència atapeïda de tòpics. En aquesta ocasió, les associacions d'idees són tot un clàssic: la convivència de la parella porta a la rutina, la burgesia ens aliena, el matrimoni només duu a la hipoteca, etc.

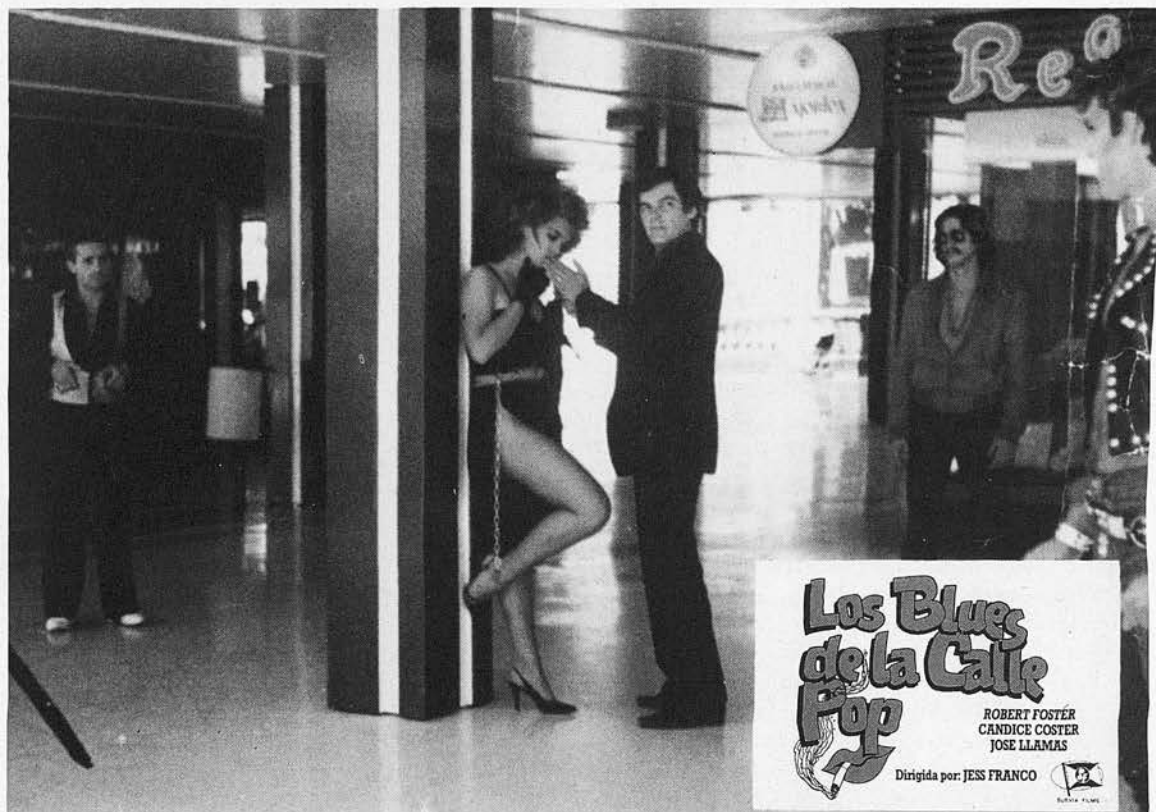
Si l'actriu fracassa en el seu intent de dotar el personatge de profunditat psicològica i el guió no pot articular situacions convincents, no queda més remei que intentar entendre el tema a través dels diàlegs. Però tampoc. La seva companya de pis li entima: "Poppy, tu celebres el caos", una frase absolutament exagerada, que vol elevar a categories gairebé filosòfiques una al·lota que, com a molt, arriba a combinar una brusa verda de seda amb unes botes de lleopard. Quant a la pregunta-clau de la pel·lícula ("¿Ets feliç?"), la protagonista no pot contestar res més que "És una pregunta difícil." On no n'hi ha, que no n'hi cerquin: una de les proves de la intel·ligència és posseir un agut sentit de l'humor i na Poppy no gaudeix ni d'una cosa ni de l'altra. Ho demostra parlant amb rodamons que tenen el cap a tres quarts de quinze i que, per tant, no poden mantenir una conversa racional. Amb altres paraules: els únics que no li poden fer veure que és una patètica sense gràcia.

Tal volta si *Happy-go-lucky* s'hagués plantejat com un cant a la llibertat més absoluta hauria funcionat. En canvi, aquesta exaltació del doi com a *modus vivendi* no pot convèncer ningú. Tothom té el dret a cercar la felicitat de la manera que li sembli més convenient, amb tots els condicionants socials que vulgueu. I tothom té el dret de fer dois si li ve de gust. Però confondre el doi amb l'humor o la felicitat és massa seriós. Com a espectadors, també tenim el dret que no ens prenguin el pèl. ■

Treballant en curt

Analía Ivars: cafè conversa amb una *Jess Girl*

Àngela Coronado



La figura de Jess Franco no necessita presentació. Ja es tracti de Clifford Brown, James P. Jhonson, Charlie Christian, David That o Bob Hadam —el número de pseudònims que utilitza per signar la seva obra és extensíssim—, posseeix un estil característic on mescla el policíac, amb el que és fantàstic i eròtic. Creador d'una enorme —no es pot qualificar de cap altra manera— obra cinematogràfica, ha arribat a rodar cinc i sis llargmetratges al llarg d'un any, i fins i tot dos a la vegada. Fa unes setmanes l'Acadèmia de cinema espanyol ha avançat que el cineasta serà el futur Goya d'honor 2008.

Recentment s'ha celebrat a París un homenatge dedicat a aquest cineasta, on s'han projectat varies de les pel·lícules interpretades per una de les seves muses —Analía Ivars— que recorda la Fanny Ardant de la darrera etapa de François Truffaut.

L'atzar —mitjançant un amic— m'ha propiciat poder conèixer-la.

Consider un luxe poder dedicar la secció a fer-li una petita entrevista, ja que Jess Franco és un dels ídols més estimats de la majoria de curtmetratgistes.

Pregunta. Parla'ns dels teus inicis en el terreny cinematogràfic.

Resposta. *Los blues de la calle Pop* va ser la primera col·laboració important que vaig fer amb Jess Franco. Jo era molt joveneta, devia tenir derset o devuit anys. Vaig començar gràcies a ell, em va

descobrir quan vivia a Benidorm. Per al paper que vaig interpretar, tenien una actriu francesa que es va posar malalta, i va començar a cercar una actriu pel poble. Era un personatge petitet i li vaig agradar tant que em va dir de tornar el dia següent, que reescriuria el guió una altra vegada. El va allargar i vaig acabar com a protagonista, al final em convertia en l'assassina de tots i acabava la cinta en pla estrella.

P. En aquestes primeres pel·lícules, les de l'etapa dels vuitanta —*Revenge in the house of Usher* (1982), *Los blues de la calle Pop: aventuras de Felipe Marlboro*, volum 8 (1983), *¿Cuánto cobra un espía?* (1984), *Bahía Blanca* (1984), l'argument de la qual recorda *La Marieé était en noir* (La novia vestida de negro), de François Truffaut; *Juego sucio en Casablanca* (1985), *Golden Temple Amazons* (1986), *Las chicas del tanga* (1987), el tema eròtic era tan marcat?

R. Era cinema d'aventures en clau de comèdia, immerses en l'era del destape, no tractat d'una manera tan exagerada com en l'etapa anterior de Jesús Franco, ni tan forta com en l'etapa dels noranta. Jesús ha anat canviant, evolucionant en l'estil.

P. Exactament. En aquesta darrera etapa amb Jesús Franco has participat a *Tender Flesh* (*Carne fresca*, 1997), *Mari-Cookie and the Killer Tarantula* (*Maricookie y la tarántula asesina*, 1998), inter-

pretada també per l'estrella del cinema de terror de sèrie B Linnea Quigley; *Lust for Frankenstein* (*Lady Frankenstein*, 1998), *Dr. Wong's Virtual Hell* (*El inferno virtual del Dr. Wong*, 1999), *Vampire Blues* (*Los blues del vampiro*, 1999).

De fet, aquesta darrera es podria qualificar de *gore* però també de *softcore*...

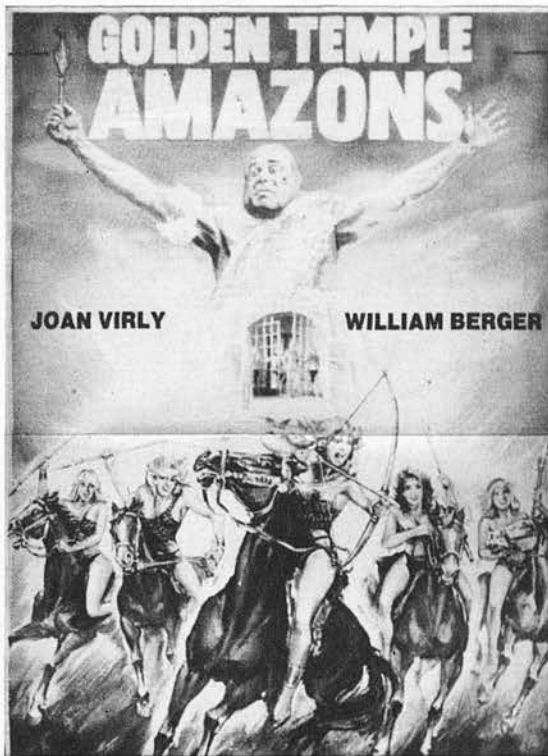
R. Fa poc me la vaig llogar al videoclub, encara no l'havia vista, i em vaig quedar... mare meva!, pensant "només sóc jo"... Per cert, he estat a punt de dur-te'n la samarreta, tinc la signatura de tot l'equip de rodatge. [Es refereix a la samarreta que el propi Jess Franco li ven a la protagonista estrangera, que enllaça com a element fetitxista i final de la pel·lícula i que serveix com a caràtula del film.]

P. T'ha parlat alguna vegada de les seves preferències cinematogràfiques? I de la seva pretesa aversió vers la Hammer? *Vampire Blues* recorda moltíssim una pel·lícula d'aquesta productora *Twins of Evil* (*Drácula y las mellizas*, 1971) de John Hough, basada en un relat de J. Sheridan LeFanu, i que també posseeix molta càrrega sexual, no tan explícita: en aquest cas, en lloc de la clàssica estaca, per acabar amb el vampir, tenim un *dildo*.

R. No sabria què dir. De fet ell ha dirigit Christopher Lee en *Dràcula*. [Parla de *El conde Drácula* (1970) envers la qual Pere Portabella, un altre cineasta insòlit, va realitzar un interessant treball metacinematogràfic reestrenat fa poc a Barcelona i Madrid als cinemes Verdi].

P. En una entrevista d'Augusto M. Torres,¹ manifesta la seva disconformitat amb allò que ell anomena l'equip de l'eco i comenta que prefereix els equips de rodatge petits. En aquest sentit diries que hi ha una marcada diferència a la hora de treballar entre Jesús Franco i altres directors amb els quals has col·laborat? De fet, has participat, entre d'altres, a *El equipo Aahh-gg* (1989) de José Truchado, *Pareja enloquecida busca madre de alquiler* (1989) de Mariano Ozores, fill, *La sombra del delator* (1993) de José Antonio Páramo. Amb quin director has gaudit més com actriu?

R. Respecte de la primera pregunta, la diferència és abismal, no hi res en comú. Jesús té les seves coses bones i les seves coses dolentes. Crea un ambient molt familiar i li agrada molt la gent jove que pugui aportar coses, però també la gent que es queixa poc. És una persona amb la qual has de tenir una capacitat de feina brutal, amb ell no pots anar d'estrella, ell no fa feina amb estrelles. Fernando Fernán Gómez té moltes similituds amb Jesús, es tracta de persones molt disciplinades i que exigeixen molt. Si vols fer feina amb Jesús no s'hi valen els horaris, no hi ha límits de cap tipus. De vegades amb més diners s'ha hagut d'adaptar a un equip més gran, amb més mitjans tècnics, so directe..., però normalment prefereix els equips petits, familiars. A més, és una persona que no sap delegar, ho controla tot, fins i tot la fotografia, el



Variety de
Golden Temple
Amazons

vestuari sol triar-lo ell, va amb tu a comprar la roba, i participa en el disseny de maquillatge. No descansa, sol dormir tres o quatre hores. I dur-nos a dinar molt bé és una manera de pagar els seus actors. El pitjor és que et consideri de la família, llavors estàs perdut.

Amb Ozores vaig començar en *Al este del oeste* com a ballarina del saló. També he rodat amb ell, entre d'altres, *La presunta*, *El rollo de septiembre* i *Pelotazo nacional*.

Ozores és més tranquil, més pausat, tot està molt organitzat, no és tan extrem ni tan divertit com Jesús, que no sabia què passaria el mateix dia de rodatge, excepte A si feies feina amb Juanito Navarro i Antonio Ozores, que no s'aprenien el guió. Ell rodava moltes vegades sense guió, et donava la situació i ja està, al manco en les de parla en castellà, en anglès ja era una altra història, per qüestions de l'idioma.

També he rodat *Casanova* amb Richard Chamberlain, Faye Dunaway i Ornella Muti per a la televisió americana, dirigida per Simon Langton. He participat també en una coproducció amb el Japó amb Paul Nashy com a director, *Operación Mantis*. A més de fer feina en dues pel·lícules argentines: *Clínica loca* i *Paraíso relax*, sense deixar de banda que he col·laborat en curtmetratges per a l'escola de cinema, a Madrid.

Tinc una filmografia bastant extensa, malgrat que tothom en relacioni només amb Jess Franco.

P. Els curtmetratgistes admirem més la qualitat del personatge que la seva obra, excepte els experiments lisèrgics dels setanta. El tema de les coproduccions, la seva iconoclàstia, els problemes amb el règim franquista...



R. Sí. Ell és tot un personatge. Del fet de treballar amb ell puc destacar que les converses de cafè són quasi millors que les seves pel·lícules, perquè és una persona que parla diferents idiomes, ha viscut en gran quantitat de països, ha fet feina amb grans actors, ha estat ajudant de direcció d'Orson Wells...

P. De fet, cita Murnau, Lang, Dreyer, Godard. El teu personatge a *Vampire Blues* s'anomena Irina von Murnau...

R. És la persona de la qual més he après de cinema, jo el nomèn sempre el meu pare cinematogràfic perquè vaig començar la meua carrera amb ell, i la vaig acabar amb ell.

P. Has treballat a més amb Lina Romay, musa por antonomàsia i crec que companya sentimental de Jesús Franco.

R. Lina és la seva dona, duen trenta o més anys plegats. Ha participat en totes les seves pel·lícules i no sempre en qualitat de protagonista. Jo sempre he fet feina amb ella.

P. Et consideraries una *Jess Girl*?

R. (Somriu). Sí, crec que sí. Molta gent em diu "ets la musa de Jess Franco", "una d'elles" solc respondre.



És una persona que sempre estarà lligada a mi, per la forma de crear les pel·lícules, sempre entorn d'un personatge o d'una actriu. Em va fer estimar el cinema i també odiar-lo. Sense oblidar, a més, la feina que suposava: aprendre tots els diàlegs en una llengua que no és la meua i treballar amb productora americana i actrius d'aquella procedència. També m'ocupava de tot el disseny de maquillatge. Tenia un infant petit i no podia dur-lo als rodatges. Crec que no hi havia realisme per part seva, que no era conscient de l'esforç fet.

P. *Vampire blues* sembla un homenatge dedicat a tu...

R. Ell té una imatge molt definida del que jo puc donar. Amb ell he fet pel·lícules comercials, però aquestes darreres són creacions...

P. Les consideraries més personals?

R. Ell hi ha projectat molt de la seva morbositat cinematogràfica.

P. De quina col·laboració et sents més satisfeta? Quina de les pel·lícules rodades amb ell és la teua favorita?

R. *Golden Temple Amazons*, que va ser presentada a Canes, és molt divertida. És la segona que vaig rodar, tenia una gran responsabilitat perquè era la protagonista. Feia de Tundra (Liana en la versió francesa), una espècie de *Tarzana*, i estava molt entrenada en aquella època. Ell va parlar molt bé de mi als productors, els va dir una petita mentida: jo era artista de circ, que no era cert, però... Vaig anar al circ a entrenar amb els trapezistes. Em vaig jugar la vida amb aquesta pel·lícula, vaig tenir accidents... però tot va sortir bé. L'únic que vaig demanar va ser que res de cotxes ni de salts a l'aigua. Però tota la resta sí que hi era present: animals, córrer, salts d'alçada, penjar-me de cordes, lluita lliure, barallar-me... M'agradaria veure-la. Era cinema d'acció pura.

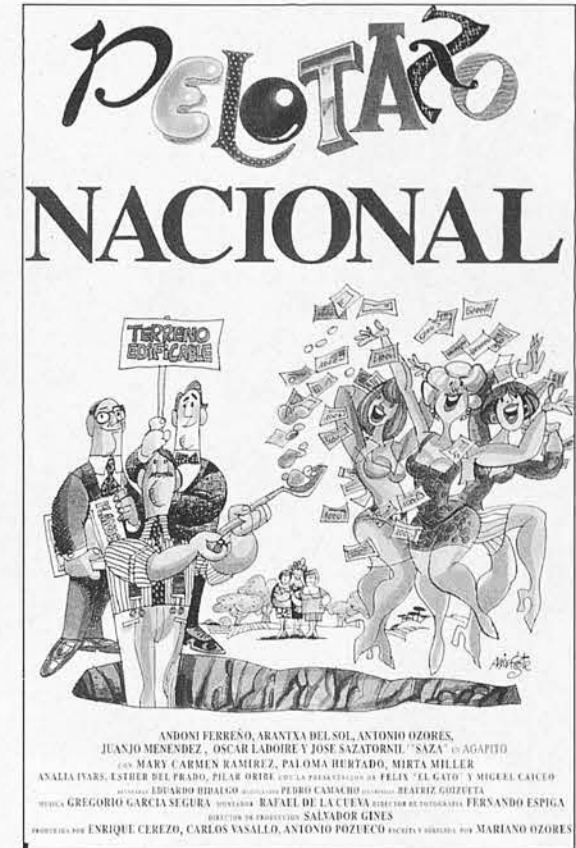
P. Pilar Miró parlava de bones pel·lícules, pel·lícules dolentes i falses coproduccions, i considerava el cinema de Jess Franco en aquesta darrera categoria. Diries que hi ha alguna cosa de cert en això?

R. Ell sol rodar amb actors estrangers. De fet, la pel·lícula de què parlàvem es tracta d'una coproducció entre França, Espanya i els Estats Units. I totes les de la darrera etapa són produccions americanes. El diners els va aconseguir als Estats Units a un homenatge que li varen fer com a millor director de classe B, crec que l'any 1995. Va captar la productora One Shot, que li va fer l'ofertament de rodar a Espanya amb diners americans per després comercialitzar-les allà. Es rodava en anglès.

Quan només és director és fantàstic treballar amb ell, com a productor és un desastre. Com a director és molt bo, amb les seves particularitats, però des del moment que hi ha una altra persona que organitzi els diners. Si se n'ocupa ell... estaves rodant una pel·lícula i et deia "però sí aquest pla em serveix per a una altra" i llavors rodava dues pel·lícules a la vegada.

Record que estava rodant *Tundra* i de sobte em deia "ara t'has de posar un bikini perquè has de passejar per la platja" i això era d'una altra pel·lícula que se li havia ocorregut pel pla de la platja i s'havia de rodar ja perquè la llum se n'anava. O estaves contant un acudit i de sobte et deia "t'han matat el promès i et porten el cadàver, has de caure derrotada plorant" i t'havies de ficar en situació en tres segons, "que se'n va el llum, va". Aquí es troba el talent d'aquest home. A més muntant... de vegades anava a veure com muntava. S'ocupava també de la música, de tot. Vaig aprendre tot el que podia amb aquest senyor, jo em considerava i em consider una obrera de l'art, puc treballar amb qualsevol director.

P. Sí, crec que té la carrera de piano, toca la trompeta...



R. Compon música de jazz. Ho fa tot. Roda i a la vegada ja està escrivint un guió. Viu per al cinema

P. Els teus personatges són molt felins, tenen molta animalitat.

R. Ell em veu com una moixa, sempre que em dibuixa com a dona ho fa com a *Catwoman* o com una d'aquestes de sado, amb robes obscures, de couro.

P. Jesús Franco considera que el seu principal escull amb la cinematografia espanyola és precisament el seu tractament de l'erotisme. El darrer que heu fet ha estat censurat?

R. Les darreres pel·lícules, com que són tan atípiques, s'han fet directament per a vídeo perquè el gore és un tipus de cinema...

[Parlam dels realitzadors de curtmetratges mallorquins que conec afeccionats a aquest gènere i que més d'un se n' enamoraria i la voldria com a musa per a les seves obres. Es mostra encantada i amb moltes ganes de conèixer gent nova.]

P. Has fet alguna incursió en el camp televisiu?

R. He fet feina per a televisió amb Almodóvar, participant en *Tràiler para amantes de lo prohibido* en què feia de prostituta; amb Javier Elorrieta vaig col·laborar en un curtmetratge de mitja hora per a televisió; he estat en la sèrie *Escalera interior, escalera exterior*; he treballat amb Pedro Ruiz en dos programes —*Como Pedro por su casa*, *Esta noche*

Rodatge de *Tender Flesh*. Analía Ivars, Lina Romay i, a la dreta, Jesús Franco, amb dos membres més de l'equip



Pedro—; en la sèrie *Crónicas urbanas*; he fet feina dos anys a l'Argentina, l'Uruguai, Xile, i he participat en el programa *Hiperhumor* a Buenos Aires un any.

P. I experiència teatral?

R. He estudiat a l'escola de Cristina Rota. He treballat amb la companyia de Fernando Fernán Gómez a *Ojos de bosque*. En el 1985 vaig participar en *Hermano hombre. La vida de San Francisco de Asís*, amb Emma Cohen i Juan Carlos Naya, a més d'Helena Fernán Gómez. Del noranta al norantados vaig formar part de la companyia Calderón de la Barca, amb què vaig fer tres muntatges teatrals: *¿Quién te ha visto y quién te ve?*, *La cigüeña dijo sí* i *1927, La generación del exilio y de la muerte*.

P. Què trobes més gratificant, el teatre, el cinema o la televisió?

R. El teatre. És una recompensa instantània, sents el calor del públic i saps quan ho fas bé, ho notes, és un plaer cada dia.

El cinema és més fred i no en saps el resultat. El que té de bo és la convivència amb l'equip de rodatge, l'esperit d'equip, d'obrer, d'abella, de gent unida per a una mateixa finalitat i tot per a l'obra, que és la pel·lícula. Això crea un sentiment de camaraderia, d'unió molt bonic, tens una família durant uns mesos que dura el que dura el film. És com una petita comuna.

La televisió és molt còmoda. Té una infraestructura fixa. Fas més feina en interiors, en decorats.

A Madrid vaig formar part de l'associació d'actors i en Argentina de l'AAA (Associació Argentina d'Actors). Vaig participar en la fundació de l' AISGE (Artistas Intérpretes, Sociedad de Gestión) amb Imanol Arias, entre d'altres, que va establir els drets de la imatge dels actors: antigament el productor et feia signar una clàusula en què cedies els drets de la teva imatge, ara no es fa. També han fundat La casa del actor, llar per als actors majors. Han fet coses molt importants.

P. Ja tornam a Jesús Franco, continua en actiu?

R. Ell morirà al peu del canó. [En l'entrevista a què m'he referit amb anterioritat, ell comenta que morirà amb la càmera a l'espatlla.]

P. Explica'm qualche anècdota de la teva carrera cinematogràfica que records amb especial estima. Abans m'has comentat la teva preparació al circ per participar a *Golden Temple Amazonas*...

R. Va ser molt divertit, la veritat. D'aquesta pel·lícula tinc anècdotes molt boniques, perquè feia feina amb animals i m'agraden molt: havia de muntar un elefant, em va tocar una elefanta, l'instructor deia que ell ho intentaria però que l'elefanta no volia que ningú la muntés, i ella em va estimar des del primer moment que em vaig apropar. Hi havia un actor que feia de caçador però no es deixava muntar per ell, ningú no s'hi podia apropar excepte jo.



El simi anomenat Rocky que feia de Xita es va enamorar literalment, ja d'una manera gairebé sexual. Al principi era divertit, després exagerat, va començar a tenir una gelosia excessiva fins i tot de l'actor. En una escena del final en què havia d'alliberar-nos, ens va treure a tots excepte l'actor i se'n va pixar a la cara. Va ser el seu darrer dia de rodatge, el dia següent varen portar una moneia. Clar, estava tot el dia amb mi, era a l'habitació de l'hotel, dinàvem plegats, es va muntar un romanç amb mi. [Malauradament aquesta cinta no es troba editada en vídeo a Espanya, sí al mercat americà.]

Fa poc es va passar *Trampa para una esposa*, de Joaquín Blanco, en què feia de protagonista. Dolentíssima. Ell venia del camp del porno i no tenia visió del cinema, només de la comercialització, cercava un producte ràpid. Jo li vaig dir en tot moment que cerqués les emocions a la meua cara, el resultat va ser molt cast. Amb Jesús m'he passat moltíssim, però era una altra història, era art, la darrera etapa crec que ja hi havia un abús del meu cos.

P. Sí que es cert, *Tender Flesh* tenia més argument, era més rodona. El personatge de Furia que interpretes és fascinant, és pràcticament qui domina la història. *Vampire Blues* sembla, per contra, un exercici més onanista.

R. Sí, el personatge de Furia em va encantar. En l'altra arriba a saturar la meua imatge.

P. A més visualment no és tan bona. Hi ha solaritzacions a vermell, blau, la càmera gira en el moment de la teua agonía...

R. És que hi ha molta experimentació. Va ser el moment en què ell va descobrir el vídeo, l'edició en vídeo i és cert que en gaudia enormement. Se-

ria la típica al·lucinació del novell, i el resultat és una mica kitsch.

Personalment em va agradar més la primera etapa. Vaig tornar a fer feina amb ell per nostàlgia i em va enganxar amb el personatge de Furia, que era fantàstic, a més de ser muda... Després la meua il·lusió va començar a minvar i sense il·lusió no s'aguanta el cinema. Me n'he separat, però no divorciat...

P. Sé que ha fet d'actor per a produccions de gent molt jove, com, per exemple, *Kárate a muerte en Torremolinos*, en què el seu personatge seria una espècie de mentor del *Pequeño Saltamontes*.

R. Ja he comentat abans que li encanta estar rodejat de gent jove. Musicalment ha col·laborat amb *Killer Barbies*, *Sexy Sadie*, ha treballat amb el manager de *Dover*...

P. Darrera pregunta, que consider gairebé obligatòria per a aquesta secció. Què et semblaria participar en projectes de curtmetragistes mallorquins?

R. M'encantaria. Volia dur una vida normal, cobrar una nòmina, estava saturada, per això em vaig retirar de la professió i faig de maquilladora professional —ha estat assistent de Ruiz Mateos entre d'altres, també ha exercit de model fotogràfica i publicitària per a la casa Revlon. Ara ja estic cansada de dur una vida normal, em fa ganes dur una vida anormal de nou.

Ja ho sabeu, curtmetragistes i amants del cinema: si cercau una musa fascinant que acompanyi les vostres històries, Analía n'és l'indicada. ■

(1) Augusto M. Torres. Madrid: Nuer Ediciones, 2000, pàg 20.

Memòria de Paul Newman; tres films

Toni Roca

*El largo y
cálido verano*



Tres films, *Paris Blues*, *Hud*, *El largo y cálido verano*. Feta la tria, tal vegada caldria sense la més petita ombra de dubte o vacil·lació evident i des d'una postura popular —comercial també— a l'hora de triar una pel·lícula representativa i fidel a l'estil interpretatiu de Paul Newman *Dos hombres y un destino*, i molt a la vora *El golpe* dirigides per George Gregory-Hill, sortiria guanyadora. I, d'altra banda, seria just i posaria en evidència el fervor popular que en el seu temps i fins i tot ara mateix despertaren uns films de qualitat i que feren pujar la còrtica dels dos principals actors, Newman i Redford. I si es volgués depurar la cosa i anar al moll de l'os del bon cinèfil de tota la vida —animalet de preu en estat d'extinció qualsevol dia— l'obra elegida seria única i indivisible, *El buscavidas*, en perfecte realització de Stuart Rosenberg, amarga crònica desprietada del fracàs que molts anys després fou 'recordada' per Martin Scorsese al filmar *El color del dinero*, amb companyia de Tom Cruise, Oscar, ja la fil!, al protagonista d'*El cáliz de plata*. Però tot just ara mateix, i la selecció és tan personal com intransferible, voldria decantar-me per tres films, notables, suggeridors, diferenciables a la dècada dels seixanta, *Paris blues*, a Espanya coneguda, coses de traduccions sempre idiotes com *Un dia volveré*, *Hud* i *El largo y cálido verano*. Tres històries d'un evident interès, una mica oblidades, de forma especial les dues primeres, dirigides per Martin Ritt i que caldria recordar i evocar. La mort de Paul Newman és un excel·lent pretext.

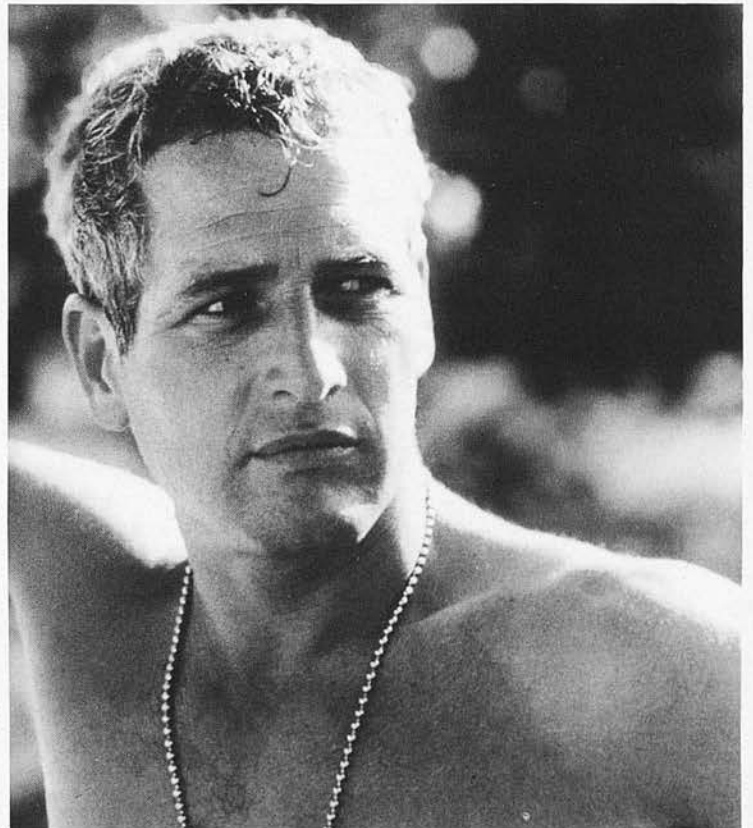
A *Paris Blues* (1961) ens trobam immersits a la plenitud de la vida bohèmia i alterada d'una capital universal com París sempre oberta a les noves tendències, a l'experiment artístic, a les avantguardes en general i perdurables. Aquí, uns americans professionals del jazz intenten sobreviure. Intèrprets, compositors, innovadors de tot allò relacionat amb l'anomenada música negra constitueix i s'erigeix en columna vertebral de tota la història a narrar, a contar. Filmada en un molt delicat, suau blanc i negre que íntimament recrea l'entorn urbà, l'interior de fums, remors i desgavells de la cava on s'interpreta el jazz, el llocs també d'oci i esbarjo per on desfilen els protagonistes principals, el film es beneficia a l'hora de crear ambients que aproxima i acosta a l'espectador a tota una sèrie viva de sentiments que es palpen i es transfiguren a mida que la pel·lícula avança cap a un final d'especial, emotiva intensitat poètica. Melodrama d'amples passions sempre contingudes, perfilades per un cantó d'humanitat, d'humanisme extensiu al llarg de la cinta. Sense encís, desenganyats, una mica marginals, el personatges mostren i busquen amor, escalfor, comunicació a tots els nivells possibles. Llavors tenim un dels aspectes fonamentals de la pel·lícula; la banda sonora. El jazz, tot el jazz del món —recordem que un dels protagonistes és el gran Louis Armstrong— sona i pica una i altre volta mentre paral·lelament la història avança, es desenvolupa i arriba al cim. Martin Ritt, que pertany a la generació de creadors —Sidney Lumet, John

Frankenheimer, Robert Mulligan, Delbert Man—sortits i educats a la televisió que posteriorment feren el viatge a Hollywood, manté ferm i segur la save saviesa narrativa ja demostrada en anteriors films i que després, als anys seixanta, confirmaria, *Odio en las entrañas*, *Más fuerte que la vida*, *Norma Rae*. El repartiment és de luxe, Paul Newman, Joanne Woodward, la seva muller, molt present a les pel·lícules de l'interpret d'Éxodo, Sidney Poitier i, és clar, l'extraordinari Louis Armstrong. *Paris Blues*—bonic títol— un film a reivindicar ara. Ara i sempre.

A *Hud*, rodada el 1963, l'acció en aquesta ocasió es trasllada a l'oest, al territori del western escenaris i paisatge que Paul Newman visità en nombroses ocasions (*El zurdo* d'Arthur Penn, per exemple. O *El juez de la horca* i quasi sempre als nivells d'una assegurada qualitat permanent. *Hud* és una de les més sòlides, estables interpretacions de Paul Newman. Aquí dona vida a un home de raça blanca amb arrels apatxes, això vol dir que l'aspecte, però també la problemàtica, de significació racial és peça clau de tot l'engranatge. Home distant i fred, sobri i auster, la seva supervivència enmig d'un clima hostil, no és fàcil. Més aviat podríem dir perfectament tot el contrari. Astut i intel·ligent, callat i reservat, Hud sap i a la perfecció en què consisteix enfrontar-se cara a cara amb al perill, al risc, a la violència en definitiva. Expert en armes de foc i detector de qualsevol trasbals que pot irrompre a la seva vida, un fet familiar, l'herència d'un ranxo propietat del seu pare —magnífic com sempre el veterà Melvyn Douglas— l'obliga a realitzar un llarg viatge amb diligència. L'esclat social provocat per la intolerància, la intransigència d'alguns personatges a l'esbrinar els orígens racials de Hud, provoca, pot provocar, la violència. El personatge és rebutjar i quasi —però no— engegat de la diligència. Però un inesperat incident, la brusca aparició d'una guarda de foragitats que vol assaltar-los canvia radicalment la situació. Ara, tots aquells bons, civilitzats ciutadans, es troben a les mans salvadores de Hud. Film d'ample contingut èpic propi del gènere. Estilitzada al màxim, elegant i calculada, la direcció de Martin Ritt s'ubica a l'alçada de les circumstàncies. Ritt era un expert narrador, professional a consciència, dotat de talent a l'hora de distribuir els plans inevitables, imprescindibles i crear l'atmosfera de acció i de tensió. En el repartiment —ja hem citat a Melvyn Douglas March— a destacar la presència de Brando De Wilde, prematurament mort dies després del rodatge. I en la figura de Brando de Wilde el cinèfil reconeixerà el noi aquell, ros i extasiat davant la presència de Shane/Aland Ladd, a la inoblidable *Raíces profundas*, de George Stevens. Altres nobles actors, Martin Balsam i Patricia Neal confeccionen el seleccionat repartiment.

El món, terrible, agònic, dur del novel·lista William Faulkner podria tancar perfectament aquesta crònica dedicada a Paul Newman. I això ens porta a *El largo y cálido verano*, cinta que aplega una sèrie de narracions de l'autor de *Mientras agonizo* i de

forma especial trasllada a la pantalla en un perfecte guió original de Ron Williams l'univers de l'escriptor americà.. Ron Williams s'impregnà a fons i a consciència del paisatge de Faulkner per traçar una història ubicada al sud profund dels Estats Units, concretament a la zona, sempre convulsa i crispada de Mississipi. Al llogaret on passa l'acció del film arriba el personatge, arrogant, seductor —la mirada blava deien— de Paul Newman, una mena d'aventurer que i de qualsevol manera viatja per tot el país a la recerca d'emocions i una mica de feina. Té un passat convulsiu i terrible, per allà on ell passa, casualment —o no tan casualment— es provoca un gran incendi. ¿És un piròman amb greus problemes d'ordre psicològic? És un dels temes de *El largo y cálido verano* que guionistes i directors intenten abordar. El poble que ara visita Paul Newman acull a una família dispersa, afrontada i en lluita i baralla contínua. Una vegada més, les passions racials, sexuals, personals, anímiques són la tònica que preval i aguanta la posterior dinàmica i desenvolupament. Cert que la presència de Newman tot ho altera i tot un canvia. Interioritats íntimes de personatges frustrats articulen la cinta i ofereix a la vegada el rigor dramàtic imprescindible per portar la nau a bon port segur i estable. També aquí cal incidir en la qualitat excepcional dels intèrprets; Paul Newman, Joanne Woodward —la primera vegada que el matrimoni actuaven junts, Orson Welles, Angela Lansbury, Anthonny Franciosa i una extraordinària/extraordinària Lee Remick, sensual dotada d'un altíssim clima eròtic i sexual que omple de gom a gom la pantalla. ■



Cleopatra i la passió

Joan Ferrer Miserol



Cleopatra, si tenim en compte els seus mèrits, possiblement sigui la pel·lícula més maltractada de la història del cinema. És indubtable que té uns diàlegs que potser serien creïbles damunt un escenari, però que a la pantalla resulten inversemblants, fins i tot els pronunciats per un personatge tan lletrat com Juli César; té uns decorats tan manifestament artificiosos que semblen més adients per a un conte de fades que per a un relat històric; gaudeix d'una posta en escena més preocupada pel temps que per l'espai; i pateix una falta de ritme que la fa feixuga per a l'espectador. Però malgrat això, entre tot plegat i de forma inaudita, resulta una pel·lícula fascinant. Personalment, m'és gairebé increïble que estigui tan poc considerada a les històries del cinema i als diccionaris de cineastes, que a la entrada corresponent a Mankiewicz gairebé cap no parla de *Cleopatra* com a obra digna d'esser tenguuda en compte. No hem d'oblidar que a més de la fascinació que transmet a cada fotograma, és una fita important dins la història de la cinematografia, ja que és el darrer escaló que va poder assolir el cinema d'estudi del Hollywood

clàssic per fer una pel·lícula d'aquesta envergadura. Gairebé podríem dir que *Cleopatra* és el cant del cigne del cinema clàssic hollywoodenc.

Si hagués d'aportar una idea per trobar el motiu de la fallida d'aquesta pel·lícula singular, per altra banda tan similar en molt d'aspectes a *Ivan el Terrible* d'Eisenstein, no seria la que Mankiewicz tenia rodat material per muntar una pel·lícula de gairebé vuit hores i que la hi deixaren en quatre, més aviat me decantaria per dir que és una pel·lícula escrita i realitzada amb una passió desmesurada i que la passió és un enemic fatal per a un cineasta; encara que sigui una passió més intel·lectual que sensual com és la seva. El cinema, junt amb l'arquitectura, és l'art més mental que existeix, i la més petita passió inhabilita l'autor per reflectir de forma creïble, mitjançant la posada en escena, aquesta passió a l'espectador. Malgrat que pugui semblar una contradicció el fet que una obra perquè apassioni sigui necessari estar concebuda i rodada en desapassionament, aquesta és una de les característiques que fan del cinema un art madur. Possiblement per això *Cleopatra* ens agrada més quan la recordam

que en el moment d'estar-la veient, perquè podem assaborir el que hauria pogut esser. Pel mateix motiu, John Ford, que era un cineasta genial, però carregat de passions fins al moll d'os, moltes de les seves pel·lícules pateixen d'aquest apassionament personal que li desbarata el resultat final; encara que això no vulgui dir, com en el mateix cas de *Cleopatra*, que no siguin fascinants. Des del punt de vista estrictament cinematogràfic, *Liberty Valance* és la seva obra més rodona, formalment més perfecta, perquè havia aconseguit racionalitzar les seves passions anticipadament i d'aquesta manera va esser capaç de mostrar-les de forma cinematogràfica, sense barrejar les pròpies amb les dels personatges; sense que traïssin, com li havia passat en tantes altres ocasions, la seva creació cinematogràfica.

Cleopatra és una de les pel·lícules, realitzada per un autor masculí, més feministes del Hollywood clàssic. Té dues parts ben diferenciades, a la primera Juli Cèsar, un home adult, culte, i militar experimentat i triomfador, és capaç d'enamorar-se en un pla d'igualtat d'una dona molt més jove, que el tracta, per a sorpresa seva i de l'espectador, com un igual. En la segona part, en canvi, Marc Antoni, immadur i perdedor, és conquistat, dominat, i fins i tot destruït per aquella dona perquè, contràriament a Cèsar, no n'ha sabut estar a l'altura. Possiblement, aquest seria un motiu suficient per entendre per què aquesta pel·lícula sigui tan poc considerada,

ja que la majoria dels historiadors i tractadistes són majoritàriament masculins i possiblement se'n sentin humiliats. A més, *Cleopatra* mor per a no deixar d'esser lliure, una utopia habitualment reservada a personatges masculins, una utopia generalment inconcebible, des d'una perspectiva masculista, per a una dona. *Cleopatra*, potser sigui un fracàs com a obra cinematogràfica, però de totes les obres fallides que ha donat el cinema possiblement sigui la més bella i la més encisadora de totes. Des del meu punt de vista, per tots els atributs que malgrat tot conserva, no hauria de deixar d'ocupar un lloc destacat dins la història del cinema; com a mínim tan destacat com el que pugui tenir-hi, per exemple, *Iván el Terrible*, una altra pel·lícula igualment fallida i bellament encisadora, però de la qual tothom en deixa explícita constància de la importància. Mankiewicz, com Eisenstein, va patir uns entrebancs tremends, per part del poder econòmic en el seu cas i del polític en el del rus, i les seves pel·lícules patiren en ambdós casos la mateixa passió per part del seu creador. Però a *Cleopatra*, com a *Iván*, el que queda del naufragi és tan valuós que, si no és l'obra mestra que, amb unes condicions més adients, possiblement hauria pogut esser, transmet a cada fotograma una aroma d'obra indeleble que la fa més encisadora que d'altres més aconseguides, però a les quals manca aquesta bogeria que ens captiva fins al punt de perdonar-los totes les febleses. ■



Un món feliç, i l'altre...?

Carles Cabrera

L'actor i director cinematogràfic francès Jacques Tati (1908 - 1982) va ser guardonat l'any 1958 al festival de Canes pel film *Mon oncle*, que també obtingué l'Oscar a la millor producció de parla no anglesa. Era el primer llargmetratge que realitzava el director a tot color. El protagonitzava la seva creació més famosa, ben present també en altres films seus, *monsieur Hulot*, de caminar extravagant, fumador de pipa i vestit amb calcetins de ratlles. Altres obres seves duen per títol *Jour de fête* (1949), *Les Vacances de Monsieur Hulot* (1953) o *Playtime* (1967), l'obra mestra de la seva carrera, i també la que, econòmicament, li costà més diners.

A *Mon oncle*, *monsieur Hulot*, encara que té un cert poder adquisitiu, habita feliçment en la tranquil·la misèria d'un entorn un tant proper a l'esfera del neorealisme cinematogràfic italià, però que contrasta vivament amb l'opulència en què viuen instal·lats els Arpel, la família de la seva germana, el seu cunyat i el seu nebot Gérard, dos mons junts i en contrast, separats, però a la vegada, entrellaçables.

Al primer, derruït i en procés de desaparició, el mitjà de transport és la carrossa de cavalls, i els animals (els cans al carrer, el canari de l'escala, l'au que ploma la veïna, el peix a la maleta del protagonista...) hi abunden molt més que no pas a l'altre, cosa que no ens ha d'estranyar si tenim en compte que aquests animals poden servir igual que les persones per al film donat que es tracta d'un llargmetratge gairebé mut, com reconegué en el seu moment el mateix Tati.

El segon espai, en canvi, se'ns presenta al començament amb tota una sèrie de grues amenaçadores i noves construccions que neixen i creixen amb força ben arran de l'altre món, amb el qual no vol entremesclar-se. La carrossa de cavalls hi és

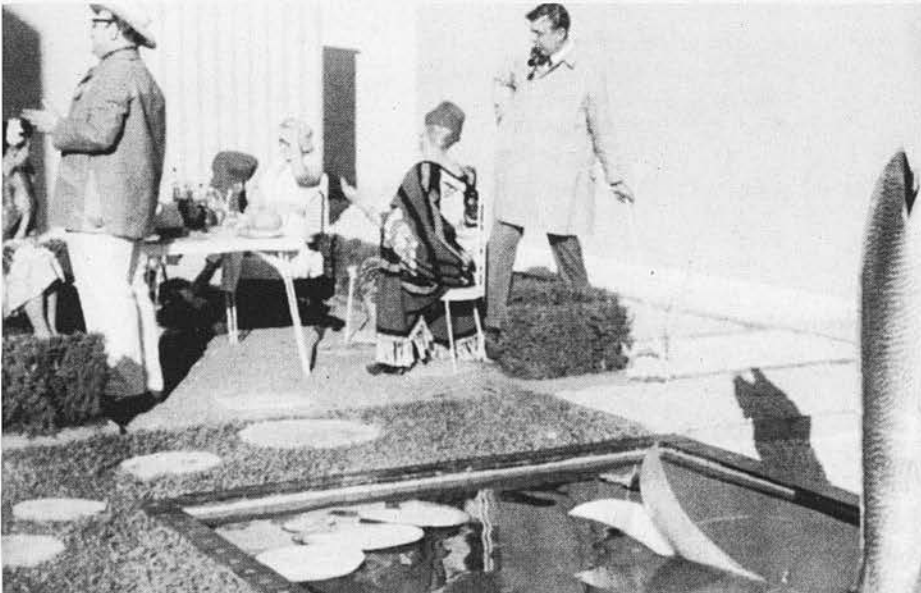
substituïda pels automòbils, el ca d'aquests no té res a veure amb els que vaguen pels carrers de la ciutat i no hi ha més peix que el brollador de calcs Arpel o la balena que surt al llibre de ciències naturals de Gérard.

L'argument, per altre costat, no s'acaba de trobar, perquè el tema l'eclipsa: es tracta d'un al·legat contra l'encarcarament, la falsedat i l'avorriment d'un món del que només poden fugir-ne els animals, per la seva puresa, un infant innocent, però al mateix temps tan entremaliat com qualsevol altre, com és el nen, Gérard Arpel, i el seu càndid oncle, *monsieur Hulot*, l'únic que aconsegueix de fer riure al nebot perquè, en el fons, representa un altre nen com ell, i que enllacen, com dèiem, aquests dos mons distints entre ells. Enfront de llur candor, hi hauríem de situar la hipocresia dels nous rics en una àcida crítica per part de Tati a la societat futura que raneja la sàtira —el ca dels Arpel va vestit amb els mateixos quadres que la bata del cunyat d'Hulot, el nou vestit de la veïna es confós amb un venedor ambulat de catifes i, després, l'orella de la senyora resta enganxada a la corretja del gos—, i la gràcia amarga de situar Hulot en contacte amb tot aquest món, i riure tot veient com bonament se'n desfà.

La notable absència de veu i la manca de diàleg fins ben entrat el film s'han de suplir amb una atenció encara més constant vers la pantalla pels moviments dels distints personatges o pels mims i gags chaplinescos que estafà en tot moment el personatge principal, en especial, cap al final de la pel·lícula, quan Hulot entra a treballar a la fàbrica "Plastac" del cunyat en una escena, la de l'embull de la màquina amb el tub de plàstic, que s'eleva gairebé a la categoria d'homenatge al *Modern times* (1936) de Chaplin, en qui el personatge d'Hulot sembla tenir un precedent clar

—de fet, Tati no amagava la seva admiració per la vis còmica de Buster Keaton i Charles Chaplin. O amb la música, semblantment chaplinesca, que sembla reivindicar la dels pianos que acompanyaven a les sales de cinema els productes cinematogràfics del gran actor britànic.

El missatge final del film, forçosament, s'ha de llegir en positiu. L'eixida d'Hulot de la ciutat, destinat a treballar a províncies, suposa la sortida i desaparició de tota un món que li va al darrere, perquè a la ciutat aquest cada cop troba menys el seu espai, enfront d'una ruralia on, sols transitòriament, encara podrà trobar-hi el seu racó. ■



Els nins de la pantalla. La psicologia infantil en el cine (VI) Scout Finch

Gabriel Genovart



Segurament el món seria molt millor del que ho és si tots els fills haguessin tingut un pare com Atticus Finch. O, si més no, que s'hi hagués semblat.

La meravellosa novel·la de l'escriptora Harper Lee, *To Kill a Mockingbird* (*Matar un rossinyol*), escrita el 1960 sobre la base de records autobiogràfics i magníficament portada al cinema per Robert Mulligan dos anys després, conta la història de l'educació afectiva i de la formació axiològica de dos petits germans, Jem i Jean Louise Finch (de deu i sis anys respectivament), per part de seu pare Atticus, interpretat a la pantalla per un formidable Gregory Peck, que compon el personatge més memorable de tota la seva extensa filmografia.

La història està narrada en primera persona per Jean Louise (familiarment nomenada Scout) i relata les vivències d'una infància ja llunyana en un petit lloc del comtat de Maycomb, en el sud d'Alabama, i una sèrie de successos d'aquests que, viscuts a la minyonia, marquen de per vida indeleblement. Scout Finch i el seu germà major Jem, orfes de mare, corren, juntament amb el seu amiguet Dill,

un conjunt d'aventures i experiències encadenades que amb tota propietat es poden qualificar d'*iniciàtiques*, tota vegada que comporten un despertar abrupte a la realitat i una aproximació al coneixement del que és, amb tots els seus violents clarsobscurs, aqueixa existència adulta, tantes vegades sòrdida i miserable, que espera més enllà dels anys de la infantesa.

La història dels germans Finch té com a marc cronològic els temps més durs de la Gran Depressió en el profund "vell sud" dels Estats Units, en un petit poble, aparentment bucòlic, en el qual "tothom es coneix", però a on també, enllà de les aparences més o menys superficials, rere les portes d'aquestes cases de fusta d'un estil colonial ja entrat en decrepitud, sota aquesta existència a primera vista tranquil·la i letàrgica —les plàcides nits estelades, les ombres nocturnes, els carrers sense asfalt, les façanes gastades d'edificis decadents, les reixes que encerclen els petits patis i jardins casolans, la gent que seu a la fresca dels porxos en el xafogor de l'estiu i beu llimonada amb gest llangorós, o que, a les vetllades, passeja, parsimo-



niosament, vestida amb roba blanca de lli...—, bateguen i s'hi amaguen les pors i les misèries d'unes persones enfonsades en la desesperança, la frustració i l'enyorament d'uns anys que ja passaren i que segurament foren molt millors del que ara són; i tot un rerafons social de racisme, pobresa, intolerància, mesquinesa, discriminacions i agressivitat soterrada.

I a tota aquesta vida rutinària i quotidiana s'hi superposa l'univers màgic d'un imaginari infantil creat per la fantasia vivaç dels dos espavilats germans Finch i presidit per la presència temuda i invisible d'un monstre: un monstre frankensteinià. Però una de les lliçons que aprendran els petits protagonistes de *Matar un rossinyol* és que la vertadera monstrositat no es troba en l'anormalitat aparent d'una pobra criatura marginal i fantasmagòrica reclosa dins una casa misteriosa i més o menys forjada per la seva imaginació desfermada, sinó a l'interior de les persones en aparença normals i corrents. Serà un de tants aprenentatges als quals seran guiats per la conducta i l'exemple del seu pare: l'advocat Atticus Finch; perquè la novel·la/pel·licula *To Kill a Mockingbird* —a més de ser una narració sobre el món infantil, una crònica judicial de *suspense* sobre la falsa imputació d'un delictiu a un home negre i un relat de misteri i terror que per diferents raons evoca, a moments, dos films tan excepcionals sobre la infància com són *The night of the hunter* i *El espíritu de la colmena*— és, sobretot, la història d'una educació ètica i d'una formació en els valors de dos al·lotets per part d'un pare viudo, auster i solitari: un senzill advocat de poble que, amb tots els riscos que tal comesa li ha de comportar, accepta fer-se càrrec com a lletrat d'ofici de la defensa de l'home negre falsament acusat de la violació d'una al·lota blanca.

Hi ha un promptuari pedagògic de cinc conceptes bàsics que constitueixen altres tants referents o regles indispensables per portar a terme, així com pertoca, la recta educació dels fills en el si del nucli familiar: l'amor, la seguretat, l'acceptació, la consistència i la coherència. És a dir: els pares han de vessar vers els fills tot l'amor i tendresa que són capaços de donar; els han de proporcionar agombol i seguretat; els han de saber acceptar tal com són, amb les seves singularitats i limitacions, tot i que tractin de corregir-los i millorar-los en els seus defectes i carències en la mida del que és possible; han de saber també dir que no i oposar-se fermament, sempre que s'hi escaigui, als petits capricis i vel·leitats dels infants; i, finalment, hi ha d'haver una rigorosa correspondència entre allò que diuen (o prediquen) i allò que, a la pràctica, realment fan. Quan manca qualsevol d'aquestes regles, alguna cosa falla en l'educació d'un infant i qualque tara personal se'n pot derivar a la seva vida adulta; i quan falla la darrera —la regla de la coherència—, resulta inviable qualsevol tipus d'instrucció ètica o formació de valors. Dissortadament, un gran nombre d'infants del nostre temps creixen amb la manca d'alguna, de varies o de totes aquestes actituds

o disposicions parentals. Potser moltes manifestacions del malestar social de l'hora present derivin d'aquest fet.

Atticus Finch encarna com a pare aquesta normativitat pedagògica, tant senzilla en la seva formulació com difícil de dur a la pràctica. Atticus Finch, gairebé el paradigma del pare perfecte, sap donar als seus fills, sense afectació, la tendresa d'un amor fins a un cert punt maternal amb el qual tracta de compensar l'absència de la mare difunta; els proporciona redòs i seguretat quan fa falta; els accepta amb les seves peculiaritats, però els sap corregir amb fermesa, sense alçar mai la veu, sempre que ho considera oportú; i, sobretot, és un home coherent respecte al que diu i allò que fa. Des d'aquesta coherència —posada durament a prova en la defensa de l'home negre inculpat en fals—, està en condicions de trametre als seus dos fills referents ètics tan essencials com són el sentit de la justícia, del deure, de la responsabilitat, del respecte als altres i, sobretot, la convicció profunda que totes les persones són iguals i subjectes d'un mateixos drets, qualsevol sigui la seva raça, sexe o condició social. Als ulls dels seus dos fills, Atticus Finch és un home potser massa normal i rutinari, que mai no ha destacat en res especialment. Únicament, a partir de la causa judicial instruïda a l'home de color, el negre Tom Robinson, i de tots els fets dramàtics que se'n derivaran, Scout i Jem arribaran a adquirir exacta consciència de la integritat i de la talla humana del seu progenitor.

A poca distància de la llar del Finch, a l'altra banda del mateix carrer, a una de les cases més esbalandrades i sumides en l'abandó de la barriada, rere portes i persianes perennement tancaades gairebé a pany i clau, hi viu la impenetrable família Radley, composta per un matrimoni d'edat avançada i per Arthur, el segon dels seus dos fills, familiarment conegut amb l'apel·latiu de "Boo", que ja té prop de quaranta anys i que ningú mai no ha vist des que era un adolescent. El fill major dels Radley viu a fora i únicament es deixa caure per casa excepcionalment o fa una passada quan arriba Nadal.

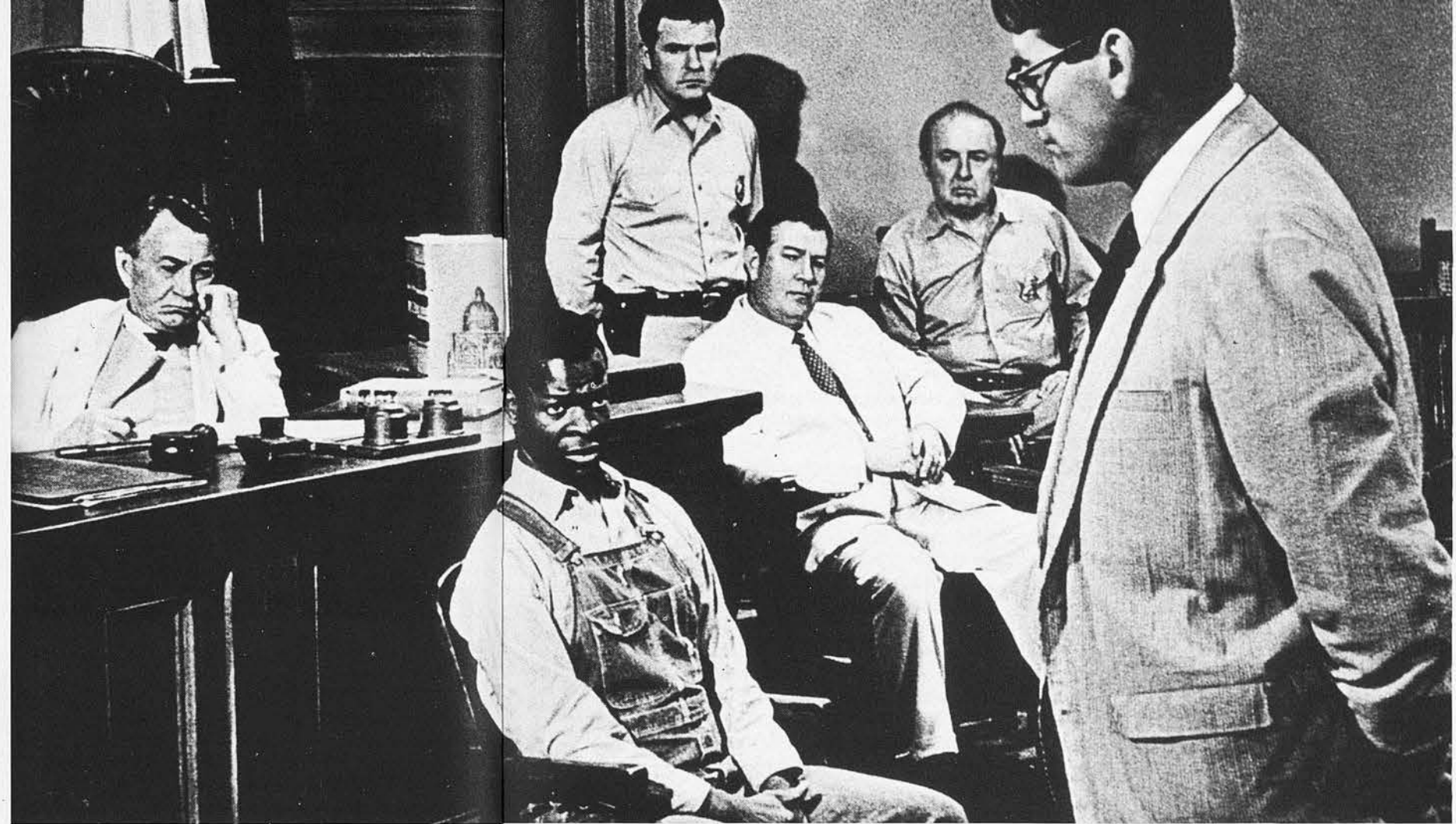
Sobre la personalitat de Arthur "Boo" Radley circulen tota classe de xerrumeigs. Les persones majors de Maycomb recorden que, a l'adolescència, havia estat un al·lot problemàtic i conflictiu que ja havia donat proves de retard mental i que, juntament amb altres begantells del poble, es dedicava a fer el gambirot per la contrada i tota classe de capbuitades. Davant aquells excessos, l'autoritat es veié en la necessitat d'intervenir. Aconsellà als pares dels components d'aquella quadrilla l'internament dels seus fills, en règim de reclusió, en una escola industrial de l'estat on almenys aprendrien un ofici i altres coses de profit. Però, a diferència dels altres progenitors, al pare de Boo Radley aquella mesura no li va semblar bé. Així que va prometre al jutge que, si deixava Boo en llibertat, ja s'encarregaria ell personalment que mai més no tornàs donar motiu de queixes per mal com-

portament. El jutge s'hi avingué, tota vegada que considerava que la paraula del senyor Radley era tota una garantia. I així va ser com va començar a cobrar vida l'existència fantasmal d'Arthur "Boo" Radley, el qual, a partir d'aquell acord, no tornà sortir de casa seva, almenys a la llum del dia... Deia la gent que el seu pare el tenia encadenat a la cama d'un llit i que només l'amollava en arribar el vespre, especialment a partir d'aquella vegada en què Boo, sense més ni menys, li clavà a la cuixa la punta d'unes tisores. Les autoritats aconsellaren llavors l'ingrés de Boo en un correccional, però el vell Radley va respondre que "mai cap membre de la seva família havia ingressat en un manicomi i que tampoc ho faria el seu fill".

El cas fou que, a partir de l'incident de les tisores, Boo Radley va romandre més tancat que mai dins aquella mansió tèntrica, a la vegada que la seva figura anava adquirint de cada cop, entre la gent del comtat de Maycomb, perfils més aterridors. No hi havia cap negre que s'atrevís a passar de nit per davant d'aquella casa vella i d'aspecte malaltís, habitada, deien, per l'espectre maligne d'un pertorbat mental (més bé es desviaven per la voravia d'enfront i procuraven caminar xiulant, per allunyar la por); i si als al·lots que jugaven per la barriada els queia una pilota de beisbol dins el descuidat jardí dels Radley, la donaven per perduda i ja no se'n parlava més: no n'hi havia cap de tan valent com per ser capaç d'anar-la a recuperar.

L'acció de *Matar un rossinyol* transcorre, com hem dit, en els primers anys trenta (exactament, a partir de l'estiu de 1932), quan a les pantalles dels cinematògrafs ja han aparegut els fantasmes de Dràcula i de Frankenstein, terrors de la ficció amb els quals la gent que va al cinema es distreu de les calamitats que a la realitat quotidiana ha portat la depressió econòmica. Encara que a l'original literari de Harper Lee només es faci una al·lusió de passada a la figura de Dràcula —Dill, que només té set anys, presumeix d'haver vist la pel·lícula interpretada per Bela Lugosi i provoca amb això l'admiració i l'enveja dels dos germans Finch—, resulta innegable que les projeccions personals que la gent fa sobre la figura de l'invisible Boo Radley semblen molt influïdes pels dos grans monstres cinematogràfics que en aquell moment dominaven ja l'imaginari col·lectiu: el del comte vampir i el de l'estrany ésser creat pel doctor Frankenstein. Especialment per aquest darrer.

N'hi ha que diuen que Boo surt de nit, després de pondre's la lluna, i que espia els veïns a través de les finestres. Si la gelada mata una planta, no falta qui comenta que, en realitat, ha estat el fantasma de la casa Radley el qui ho ha fet amb el seu alè pestilent. En certa ocasió en què el poble de Maycomb s'aterrí per una sèrie de mòrbids successos nocturns —es varen trobar pollastres i altres animals domèstics bàrbarament mutilats—, atribuïren a Boo Radley aquella malifeta (encara que després es va saber que era un altre individu el qui ho havia fet). Una altra vegada, una de les veïnes



de la família Finch manifestà que s'havia despertat a mitja nit i veié que Boo l'observava fixament des d'una finestra: "vaig tenir la impressió que em mirava una calavera", afegí la dona trota trasbalsada. El mateix Jem Finch explica d'aquesta manera al seu amic Dill l'aspecte horripilant d'Arthur Radley: camina com a tastanejant, fa dos metres d'estatura i s'alimenta d'esquirols i moixos que s'empeçola de viu en viu (per això du les mans sempre ensagnades, "perquè si algú es menja animals crus ja mai més es pot netejar la sang"), les poques dents que li queden són grogues i estan corcades, té els ulls boteruts, una horrible cicatriu li recorre la cara i es passa bavant la major part del temps.

La prova suprema de valentia d'un al·lot de Maycomb seria tenir la gosadia suficient per saltar la reixa del jardí dels Radley, córrer escapat fins a la porta, donar-hi un cop o dos, cridar "eh!" i tornar a sortir més aviat que de pressa. Però això només s'atreví a fer-ho una vegada Jem Finch, a entrada de fosca, per presumir de coratjós davant la seva germana i del seu company Dill. Jem s'arriscà fins i tot a guaitar per una de les finestres per veure la verdadera cara de Boo, però dugué tan mala sort que, quan fou davant la casa, ensopegà i caigué. Paralitzat per la por, romangué per uns instants atordit en el porxo dels Radley, momentàniament incapaç de refer-se i d'escapolir-se a corre-cuita com tenia previst. Abans d'aconseguir recuperar-se i de fugir com una exhalació, una ombra paorosa,

projectada a la façana per la llum vacil·lant d'una farola, se li acostà a poc a poc i allargà una mà cap a ell; però no semblava que ho fes amb cap intenció de fer-li mal, aquella ombra, sinó més aviat d'acariciar-lo tendrament. Ni el mateix Jem, ni tampoc Scout i Dill (que, tot aterrits, observaren la feta d'un tros enfora), saberen molt bé com interpretar aquell succés tan estrany.

Tant la novel·la com el film de Robert Mulligan (que és un vertader model d'adaptació d'un original literari) estan impregnades de l'aura melangiosa que comporta l'evocació íntima dels records llunyans; records d'un temps pretèrit en el que ocorregueren un repertori de fets inesborrables. Les primeres imatges de la pel·lícula mostren unes delicades mans femenines —amb tota seguretat les de la protagonista de la història— que obren una vella caixa de cigars dins la qual romanen guardats un conjunt de petits objectes que remetent al temps evocat. Són totes aquelles coses que, a partir d'un determinat dia, els germans Finch s'anaren trobant a la boca d'un forat que s'obria a la soca corpulenta d'un roure vell i esponerós plantat just devora la reixa d'allà on el pati dels Radley feia cap de cantó. No eren més que petites foteses, sense cap valor material, però semblava que algú, que sabia que els dos nins passaven sempre per allà davant, els volia regalar amb el millor que tenia o amb allò que li era més estimat: una medalla antiga, un ganivetet usat, una petita harmònica rovellada,

tres o quatre bolls de vidre, un rellotge de cadena que ja havia perdut les busques, uns quants llapis de colors... Els petits Finch no sabien qui era que col·locava tot allò en aquell enfony ni tampoc a qui anaven destinats aquells objectes. Però el dia que Jem descobrí en el forat d'aquell tronc dues petites talles fetes a peces de sabó que reproduïen d'una manera rudimentària, encara que inequívoca, el seu aspecte físic i el de la seva germana, compregué que eren ells dos els destinataris de tots aquells presents que una mà misteriosa deixava en lloc tan singular. Les enigmàtiques aparicions d'objectes duraren fins el dia en què el vell Radley, tot remolest, envergà en aquell forat dues paletades de ciment amb l'excusa que així preservava la salut de l'arbre. I ja mai més tornaren aparèixer obsequis a la soca del vell roure.

El contingut d'aquella caixa d'havans porta a l'evocació per part de la narradora —veu en off a la pel·lícula— de la figura del seu propi pare, en un primer lloc destacat; i la del fantasma de Boo Radley i la del negre Tom Robinson com a protagonistes de més relleu en un retaule de records infantils incrustats, per sempre més, a la memòria. I la recordança també de tots els personatges que d'una manera o altra romanien vinculats a tot l'enfilall de successos escabrosos que s'esdevingueren a partir de la denúncia que presentà l'alcohòlic Robert Ewell del suposat intent de violació i posterior apallissament de la seva filla Mayella per part

d'un "negre repugnant". Tanmateix, del trapassar Robert Ewell, que quasi sempre anava gat, ningú no se'n refiava, i tothom —tothom que ho volgués saber— sabia també perfectament que Tom Robinson era home d'una honestedat a prova de tota sospita i un pare de família exemplar. Però es tractava de la paraula d'un blanc contra la d'un negre, i això, en el vell sud, i en aquell temps, encara pesava molt. Així que, per aclaparadores que fossin les evidències a favor de la veracitat del testimoni de Tom Robinson i de la falsedat de les declaracions d'Ewell i de la seva filla, que hàbilment posà de relleu Atticus Finch en el curs del procés judicial, qui més qui manco donava per un fet que, ja per endavant, el cas estava resolt en contra de l'acusat. I així va ser, efectivament.

Els petits Finch recordarien sempre aquell vespre en què, poc després de la detenció de Tom Robinson i abans de ser-li instruïda la causa, un escamot d'exaltats, comandats pel senyor Cunningham, es presentaren a la presó de Maycomb tot determinats a linxar brutalment el pobre negre, i com Atticus, que s'havia assabentat de les intencions d'aquella tropa de salvatges cegats per l'odi racial, els barrà el pas, jugant-s'hi el físic, i la manera en què ells dos, Scout i Jem, en companyia del seu inseparable Dill, quan tingueren notícia del que passava, acudiren a la porta del calabós per fer costat al seu pare, decidit a portar en qualsevol terreny, en qualsevol circumstància i a cost del que fos la defensa de l'home de color que la llei li havia encarregat. Recordarien també Jem i Scout que la seva la presència en el lloc dels fets havia resultat decisiva en la dissuasió d'aquella colla de fanàtics disposats al linxament, així com tots els insults de què foren objecte a l'escola, per part dels altres nins, pel fet de ser fills d'un "defensor de negres" i la promesa del degenerat Robert Ewell de venjar-se d'Atticus Finch, amenaçant d'atemptar contra la integritat física de l'advocat i, fins i tot, contra la d'ells mateixos: els seus dos fills.

Però el que segurament tindrien sempre més present a la memòria els germans Finch serien les incidències del judici de Tom Robinson i tot el que se'n seguí. Recordarien que, malgrat la defensa hagués palesat, clamorosament, la falsedat de les acusacions dels Ewell i les escandaloses contradiccions del testimoni d'aquests davant el tribunal, la sentència final del jurat havia estat la de considerar, en contra de tota evidència, l'home negre com a culpable i reu, per tant, de tots els fets que se li havien imputat. Mai no oblidarien, els nins, la manera en què havien seguit ells tres, els dos germans i Dill, el procés judicial, com a únics representants de la raça blanca, a la calorosa galeria superior del saló de sessions reservada a la gent negra, i com, després del veredict de culpabilitat, un fatigat Atticus Finch recollia els papers i era el darrer en abandonar la sala, totes aquelles persones de color s'havien posat dretes, en senyal de respecte a l'advocat defensor, i amb un silenci més eloqüent que totes les paraules, l'havien acomiadat (va ser lla-

vors que el reverend negre es dirigí a Scout Finch, la qual, de pur cansament, estava asseguda i mig endormiscada, per dir-li: "Senyoreta Jean Louise, aixequi's si es plau: el vostre senyor pare se'n va"). I, després, la notícia de la mort de Tom Robinson, que, ofuscat per mor de la injusta sentència, havia intentat escapar-se de la llei i l'havien mort d'un tir; i havia hagut de ser Atticus qui havia assumit el difícil deure de portar la mala nova a la dona de Tom i altres familiars. I finalment, com a colofó de tot, l'intent d'assassinat de què havien estat objecte els dos germans, aquella nit en què, ja ben entrada la fosca, tornaven d'una festa del seu col·legi per la dreuera d'un petit bosc. Les hores en què, segons deien, el vagarós fantasma de Boo Radley campava a l'loure per aquells voltants...

Tots aquests successos els viuen els germans Finch en aquesta edat compresa entre la primera infància i el despertar de la pubertat, una època de la vida que Jeroni de Moragas, autor d'un dels millors tractats de psicologia evolutiva que conec, qualifica com l'etapa de la *introjecció*. Segons Moragas, aqueixa fase de la vida —que pot començar en apropar-se els set anys (segons la precocitat de cada subjecte) i estendre's fins als onze o dotze— es caracteritza, entre molts altres aspectes, pel fet que *els infants introdueixen en la seva intimitat les coses que l'entorn els ofereix*; i entre aquestes coses, els valors morals, que són percebuts,

fonamentalment, en relació al comportament de les persones i la *coherència* de les seves actituds. Sense encara el sentit crític que desenvoluparà a l'adolescència, l'infant es capaç de comprendre que hi ha formes de comportar-se que són rectes i honestes i altres que són abominables, i la manera en què actuen els seus referents més immediats —els pares en primer lloc (el seu exemple i la seva coherència)— serà decisiva en la ulterior formació ètica de la nina i del nin. "La seva intimitat —escriu Moragas— s'amplia perquè també està formada per la intimitat dels altres, i el més nou, el més viu que hi ha en ella, és la noció clara que el seu món de valors ja no és seu exclusivament; és un món universal que pertany a tots els homes. La seva bellesa, la seva bondat, la seva veritat, son seves, però no exclusivament seves; també són del seu germà, del seu company, del seu veí".

Per això, com es diu a la novel·la de Harper Lee i a la pel·lícula de Mulligan, *mai no s'ha de matar un rossinyol*: "Recordau que matar un rossinyol és pecat. Els rossinyols únicament es dediquen a cantar per alegrar-nos. No fan malbé els fruits dels horts, no fan el niu en els panissars, no fan altra cosa que vessar el seu cor, cantant per al nostre delit. Heus ací perquè és un pecat matar un rossinyol". I un dels aprenentatges dels germans Finch consistirà en adonar-se, de la mà del seu pare, que hi ha fets que són tant o més reprovables com matar un ros-

sinjol. Per exemple, condemnar un home pel fet de ser de color negre, com Tom Robinson.

Aquella nit que Scout i Jem tornaven de la funció del col·legi —Scout embotida dins la seva fressa que figurava un pèrnil i que només li permetia veure-hi per un retxillera (s'havien representat sobre l'escenari de l'escola els productes del comtat de Maycomb)—, algú els va agredir, en plena bosquíria, amb la pitjor de les intencions. Probablement, en cas d'haver-se consumat l'acció violenta contra els dos nins —és a dir, el seu assassinat—, les sospites, i possiblement també la culpa, haguessin recaigut d'immediat sobre el pertorbat Boo Radley, al qual la gent sempre semblava disposada a atribuir qualsevol endemesa. Els dos petits Finch salvaren la vida, tot i que, d'aquella feta, Jem en sortí ferit d'una certa consideració. Salvaren la vida perquè, sense que ells ho sabessin, tenien una espècie d'àngel de la guarda que vetllava per ells i que detingué, just a temps, la mà assassina. El qui els havia atacat no era altre que Robert Ewell, el qual, malgrat haver-ne sortit amb la seva en el judici que condemnà Tom Robinson, estava ressentit per la manera en què el pare dels dos nins li havia fet mostrar el llautó, davant tothom, en el procés. I el seu àngel custodi era aquell que els havia deixat, reiteradament, petits obsequis a la soca del vell arbre, l'amic invisible que els havia estimat sempre en silenci des de la reclusió de les seves penom-



bres autistes o semiautistes, aquell estrany ésser que havia per nom Arthur Radley i a qui tothom deia Boo i tenia per un ser monstruós.

El sendemà de l'atemptat trobaren dins el boscatge el cadàver de Robert Ewell amb un ganivet clavat al pit, la mateixa arma amb la qual ell havia intentat acabar amb la vida dels dos menuts. El *sheriff* de Maycomb i Atticus Finch saberen molt bé qui havia estat l'autor d'aquell homicidi, en legítima defensa de la vida dels dos germans. Però la versió que donaren fou que havia estat el mateix Ewell que, gat com sempre, s'havia clavat fortuïtament l'arma mentre atacava els dos al·lots. Perquè denunciar i posar Boo Radley en mans de la justícia..., això sí que hauria estat també com matar un rossinyol.

Aquella fou l'única vegada que Scout veié Boo, el seu veí. El veié portant en braços, amb delicadesa, el germà ferit fins a deixar-lo a casa seva, la llar del Finch; i després, ella mateixa, Jean Louise, agafant Boo de la mà, l'acompanyà amorosivament, de tornada, a la decrepita casa Radley, en unes seqüències que recorden el millor cine fantàstic de la saga frankensteiniana —la nina i el monstre— de la Universal International. Realment, però, la figura de Boo no tenia res de feréstec ni d'horrorós. Era simplement una pobra criatura pàl·lida, d'estatura normal i de carnadura tova i com embotornada i aspecte tímid, esquiu i temorenc. Res més. No era, ni a prop fer-hi, aquell "monstre" que tothom pen-

sava sense sospitar la immensa tendresa de què era capaç.

Diuen alguns estudis realitzats als Estats Units que la novel·la de Harper Lee (que fou mereixedora del premi Pulitzer) ha estat, pel fet d'establir uns paradigmes de formació ètica i d'educació cívica i per ajudar a crear una consciència antiracista, el llibre que després de la Bíblia més ha influït en la societat nord-americana. Probablement sigui cert. I la impecable versió cinematogràfica de Robert Mulligan, sens dubte, hi ha contribuït.

I fins i tot és possible que la recent elecció de Barack Obama com a president degui alguna cosa a *Matar un ruiseñor*. A la novel·la i a la pel·lícula. ■

Títol original: *To Kill a Mockingbird*. Títol versió espanyola: *Matar un ruiseñor*. Any: 1962 (USA). Producció: Alan J. Pakula, per a la Universal International. Guió: Horton Foote, sobre la base de la novel·la de Harper Lee. Fotografia: Russell Harlan, en blanc i negre. Direcció artística: Alexander Golitzen i Henry Bumstead. Música: Elmer Bernstein. Duració: 129 minuts. Intèrprets principals: Gregory Peck (Atticus Finch), Mary Badham (Jean Louise "Scout" Finch), Phillip Afford (Jem Finch), John Megna (Dill Harris, "Tití" a la versió doblada en castellà), Brock Peters (Tom Robinson), Estelle Evans (Calpurnia), James Anderson (Robert Ewell) i Robert Duvall (Arthur "Boo" Radley).



La pel·lícula de la història Amb l'Església hem topat

Francesc M. Rotger

Poca cosa seria de la història de l'art i de la literatura, en general, sense el fet religiós. No tan sols perquè moltes creacions són de temàtica religiosa o perquè varen ser encarregades per confraries, convents o capítols (fins i tot la capella de Barceló a la Seu, avui dia), sinó perquè, també, moltes novel·les, pel·lícules, obres de teatre, han estat concebudes com a crítiques a les seves doctrines. Millor dit: a una manera tancada, intolerant i inflexible d'entendre'n les doctrines. És curiós que hagi fet tanta fortuna, en espanyol, aquesta expressió de "con la Iglesia hemos topado", quan l'original (al *Quixot*) diu literalment "con la iglesia hemos dado", és a dir, simplement, que l'Enginyós Cavaller i el seu escuder s'han trobat l'edifici del temple parroquial. En català, 'topar' serveix per a totes dues accepcions.

Unes quantes pel·lícules, amb estrena recent a la nostra cartellera, representen noves aproximacions a les postures més intransigents de l'Església Catòlica, sobretot en el passat. A la fi s'ha portat a la pantalla la vida del genial Domínikos Theotokópoulos, *El Greco*, i el director Yannis Smaragdis ha volgut donar-li al pintor com a antagonista el capellà Niño de Guevara, al qual retracta com a Gran Inquisidor. És ben cert que *El Greco* tingué greus problemes amb canonges i rectors, no tan sols per qüestions de doctrina, sinó perquè se'n servien per no pagar-li els encàrrecs. Resulta patètic, ara, pensar que *L'enterrament del senyor d'Orgaz* (un dels atractius

turístics més memorables de Toledo) li costàs al pintor grec disgustos innumerables perquè no hi havia manera que li abonassin la factura.

La nova adaptació a la pantalla de *Brideshead Revisited* (*Retorno a Brideshead*, francament fluixa) també insisteix en la postura integrista de l'aristocràtica família que, a la primera meitat del segle XX, habita aquesta mansió, arduosament catòlica, en un país de majoria anglicana. Ja no parlem de *Camino*, més que interessant treball de Javier Fesser, inspirat en fets reals i recents, i molt crític amb l'Opus Dei, justament un dels sectors més conservadors del catolicisme contemporani. Clar que la Guerra Civil va ser un moment especialment significatiu en aquest sentit, ja que l'Església Catòlica, amb comptades excepcions (sobretot els capellans bascs, en general nacionalistes), va prendre partit pels insurrectes contra la República i, fins i tot, es va allunyar considerablement de les postures pacífiques de l'Evangeli; mentre que molts dels republicans, en identificar el catolicisme amb els poders tradicionals (com, en efecte, havia estat al llarg dels segles), el varen considerar automàticament com a enemic, amb l'assassinat massiu de capellans i de monges. La identificació de l'Església amb el feixisme queda patent a *Los girasoles ciegos*, sobre la novel·la d'Alberto Méndez, en el seminarista-soldat. Ben al contrari, a *La buena nueva*, d'Helena Tabernero, Unax Ugalde encarna un d'aquells religiosos (reals) que va fer costat als perdedors. ■



Clàssics Moderns. El mite de la joventut (II) *Les roseaux sauvages* (*Los juncos salvajes*, 1994) d'André Téchiné

Iñaki Revesado



André Téchiné, juntament amb Michael Haneke, Ken Loach, Ferzan Ozpetec, Gracia Querejeta i algun altre oblit inoportú, forma part del grup de realitzadors europeus actuals que més m'interessen. Així, cada nou treball d'aquest realitzador francès l'esper amb delit, ja que sempre sé que tindrè la garantia de saber que la nova proposta serà, com a mínim, intel·ligent, acurada i, segurament també, entranyable, qualitats que no són qualsevol cosa dins la panoràmica cinematogràfica actual. El meu descobriment de Téchiné es va produir precisament amb aquesta pel·lícula de 1994. Es va projectar a Palma en el ja desaparegut cinema ABC, en la darrera etapa d'aquesta petita sala de les Avingudes, quan es va convertir en refugi de cinèfils, ja que era l'única possibilitat que teníem de veure un cinema més alternatiu. Téchiné va assolir amb aquest film un considerable èxit, cosa que l'ha permès anar estrenant posteriorment cada un dels seus treballs posteriors, també excel·lents alguns d'ells —*Alice*

et *Martin* (1998), per exemple—, i fins i tot recuperar algunes de les seves realitzacions anteriors, com ara *Ma saison préférée* (*Mi estación favorita*, 1993) o *J'embrasse pas* (*En la boca no*, 1991).

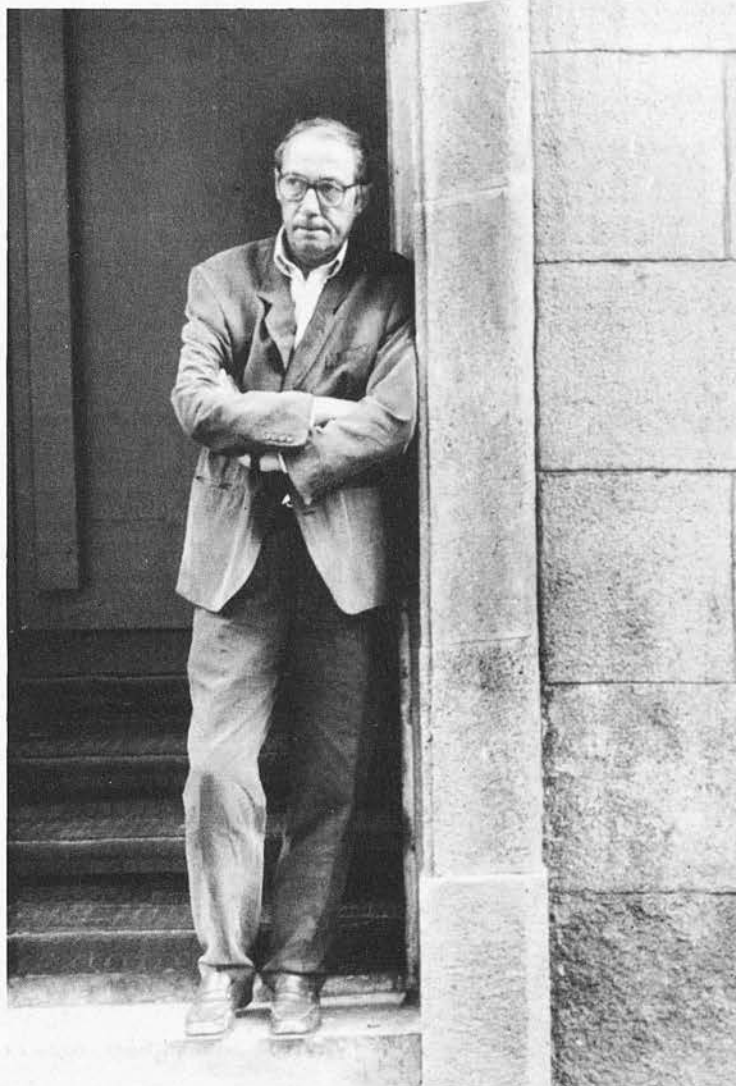
Són els protagonistes de *Les roseaux sauvages* quatre joves, tres al·lots i una al·lota, a qui són tant les diferències que els separen com els lligams que els uneixen. Conviuen en un petit poble de França. Les seves vides s'entronquen gràcies a l'escola en què estudien els tres nois, en la qual és professora la mare de la noia. Ella és Maïté (primer paper d'importància d'Elodie Bouchez, protagonista d'un altre gran film francès que ben bé podria figurar també en aquesta secció, *La vie rêvée des anges* (*La vida soñada de los ángeles*, 1998) d'Erik Zonka), una jove idealista que dedica bona part del seu temps a treballar per al partit comunista i que està enamorada de François. La relació entre els dos joves està plena de complicitat i de tendresa, però està mancada de l'atracció sexual pròpia dels enamorats, més encara dels qui viuen una primera relació en la qual tot estaria per descobrir. Maïté no sembla preocupada per l'absència de sexe, per la manca de desig, sap que és una característica més de la bona però peculiar relació que l'uneix a François. L'al·lot també és feliç amb Maïté, ja que amb ella pot compartir totes les seves inquietuds o, almenys, gairebé totes. El que preocupa a François és el fet de ser ben conscient del motiu que el fa no desitjar l'al·lota: la tremolor que hauria de sentir estant amb ella la sent quan de coa d'ull mira Serge, un company de classe de qui, en principi, se sap molt lluny, però a qui, a poc a poc comença a acostar-s'hi. Serge és fill de pagesos, poc interessat pels llibres, coneixedor del futur que li espera. François és un enamorat dels llibres, de la poesia en particular; en la seva vida tot ha estat fàcil i en el dia a dia va fent el camí cap a un futur que desconeix i que ell mateix haurà de construir. La distància entre ells s'anirà desfent quan Serge s'adona que l'univers de paraules de la literatura que per a ell és un jeroglífic és per a François matèria dominada. Serge oferirà a François la seva ajuda en matemàtiques a canvi de ser ajudat en literatura. El pacte és ben profitós per a François, ja que a part de veure's ajudat en els estudis, podrà conèixer la font dels seus trasbalsaments. Els temps dels dos amics s'aniran adaptant a les noves necessitats, les de compartir les seves pors, els seus dubtes, les seves inquietuds. També els secrets i amb ells el que més amaga François que finalment no mereix la desaprovació de Serge. El quart protagonista és Henri, un company que és una mica més gran que els altres nois ja que ha anat passant per diverses escoles de la geografia francesa sense aconseguir mai acabar els cursos començats. No és que Henri sigui un alumne inadaptat i problemàtic. El seu pro-

blema no neix de la seva personalitat, sinó de la negativa a acceptar la política de l'estat francès cap a la colònia algeriana de la qual Henri procedeix. I és que la pel·lícula situa l'acció en els anys seixanta, quan les tropes franceses miraven de contenir la rebel·lió independentista en la colònia africana.

Enmig de tot plegat Téchiné es mou amb absoluta comoditat, donant-se suport en uns personatges molt ben dissenyats a qui el grup d'actors (tots ells desconeguts en el moment de rodar el film) aporten total credibilitat. François és tal vegada qui du major pes en la història. Unit a Maïté en una relació idíl·lica en la qual tenen cabuda les converses sobre llibres, poesia, cinema, política i, sobretot, sobre la vida, sobre els dubtes de créixer, sobre les pors i sobre les ansietats i les presses per deixar enrere les indecisions adolescents..., François se sap diferent perquè malgrat tot el que l'uneix a Maïté no desitja tocar-la ni besar-la. És la millor amiga del món, però... François és conscient del que suposa donar la passa de descobrir-se, de dir-se i dir-li al món la seva veritat. La primera confident serà la pròpia Maïté, qui, coneixedora que qualche cosa amagava el seu amic, no dubta en donar-li suport. Serge, per la seva part, mai no s'hagués travessat en el camí de la parella. Ells pertanyen a mons molt diferents. Maïté i François són fills de burgesos que tenen i han tengut una vida fàcil, ben al contrari que Serge, qui forma part d'una família de pagesos que rep el terrible cop de la mort del seu fill gran a la guerra d'Algèria i que sap que la manca del germà representa per a ell haver d'assumir el paper de cap de família. Sap que la vida que l'espera estarà lligada al camp, als animals, a les terres i a somniar amb una vida lluny del poble, malgrat el somni mai pugui fer-se realitat. Tanmateix sent simpatia per François, se sent atret pel seu aire intel·lectual i també per la tendresa que el company guarda sempre per a ell, la tendresa que tal vegada mai ningú no li ha ofert. Per això, cedir als desitjos de François és per a Serge quasi una acte d'agraïment, de compensació. Però hi ha també una altre motiu que ha impulsat a Serge a acostar-se a François, i aquest motiu és Maïté, per qui se sent atret.

Henri sembla ser només l'espectador de la relació dels altres tres joves. Si bé primer se'n manté allunyat, després se sent també encuriós pel grup, per la unitat que representen, per l'amistat que els uneix, per la simpatia i amabilitat de François, per la identitat antagonica de Maïté, per la vida dura de Serge...

Al llarg del curs van passant coses que serveixen com a contrapunt, però tot el que esdevé va deixant empremta en la vida dels joves: l'internament per depressió de la mare de Maïté, la mort del germà de Serge, l'arribada d'un nou professor que intentarà recuperar l'apatia d'Henri, el mirall del futur que representa per a François el sabater del poble, la convulsió política representada pels desitjos independentistes d'Algèria... Tot plegat massa coses per a uns joves que viuen amb els porus de la pell ben oberts, per recollir de la vida tot el que



André Téchiné

aquesta els ofereix. Les converses entre ells són les típiques de l'edat: els dubtes sobre la sexualitat, la por i la pressa per créixer, la inquietud per la guerra i pels valors que des d'ella s'intenten exaltar, els suïcidi, el plaer burgès de la literatura...

Tot ve a confluïr en el darrer dia de classe. Els quatre esperen les notes que marquen l'inici de l'estiu. Encara que tots saben el que poden esperar de les seves vides (François sap que Serge només serà amic seu, amic i res més; Serge sap que malgrat que sospira per Maïté, el futur el lliga a la seva cunyada viuda; Henri només podrà compartir un parell d'hores amb Maïté, qui, estimada de diferents maneres pels tres nois se sap una privilegiada, però també és conscient que moments tan dolços tenen, per força, data de caducitat) decideixen donar-se un homenatge i es van a banyar al riu, per oblidar-se de les notes, de la guerra, de les pors, del futur, de la vida que passa sense detenir-se però deixant massa empremtes. Un bany purificador que marcarà un punt i a part. Després d'aqueixa tarda cadascú prendrà el camí marcat. Seran o no feliços, però seran, en definitiva, allò que la vida els permetrà ser i guardaran per sempre els dies dels joncs salvatges en algú racó de les seves memòries. ■

Els ponts cremats de Robert Altman

Pere Antoni Pons



Quan, l'any 1992, Robert Altman es va treure de la màniga *The Player* (*El joc de Hollywood*) ja ningú donava un duro per ell. Feia una dotzena d'anys, des de la realització de *Popeye*, que la seva filmografia era erràtica, i que la seva condició de director maleït dins la indústria l'havia relegat a un ostracisme sense aura ni prestigi, que durant la dècada dels vuitanta únicament li permeté d'anar encadenant una successió de fracassos més o menys interessants o singulars.

Si hem de fer cas al retrat que en fa Peter Biskind al llibre memorable *Easy Riders, Raging Bulls* (*Moters tranquils, toros salvatges*), és en part comprensible que, tot d'una que en va tenir l'oportunitat, Hollywood s'espolsés un tipus tan peculiar i controvertit com Altman. Autoritari, capriciós, insubordinat, brillant, egòlatra, individualista: Altman era un *maverick* (un dissident) vocacional, que no se sotmetia als dissenys de ningú, que feia les co-

ses tal com ell volia o que directament no les feia. Per això la seva època daurada foren els setanta, quan la indústria de Hollywood estava en un *impasse* —entre el classicisme encartonat i la modernitat trencadora— i necessitava amb urgència l'aparició d'unes figures que la sacsegessin i la revitalitzessin. Altman fou una d'aquestes figures. Però ni tan sols durant aquella dècada prodigiosa, quan encadenà èxits tan rotunds com *MASH*, *The Long Goodbye* o *Nashville*, mai no va arribar a ser ben vist ni a resultar còmode pels magnats i per les estrelles que remenaven les cireres.

És comprensible, doncs, que, quan el seu virtuosisme cinematogràfic es va temporalment eclipsar, Altman fos desplaçat, arraconat, bandejat, tirat dins l'oblit. Tenint en compte la seva tossuderia de rebel impenitent, però, també és comprensible que ell no es resignés, i que s'encaparrés a retornar, que fins i tot maquinés una certa venjança. I quina venjança! *The Player* és un dels retrats més finament cruels, més quirúrgicament despietats, més mordaços i al mateix temps més sanguinàriament entranyables que s'hagin fet mai de la indústria de Hollywood.

Basada en una novel·la de Michael Tolkin, a *The Player* Altman carrega contra tot el que no li agrada de Hollywood (un Hollywood caricaturitzat i estereotipat, però en el fons realista): contra la mesquina moral de molts dels personatges que hi pul·lulen, contra les concessions comercials de la majoria de les pel·lícules que s'hi filmen, contra l'endogàmia neurotitzada de qui viu obsessivament reconcentrat en ell mateix. La gràcia de tot plegat, però, és que Altman du a terme la descarregada amb les estratègies pròpies de la indústria atacada. Tal com prescriu un productor avariciós que surt al film, l'argument de la pel·lícula conté unes gotes d'intriga i unes gotes de sexe i unes gotes de drama i unes gotes de comèdia, també compta amb un repartiment estel·lar, i ofereix al públic un final perfectament feliç... Ben bé com si a un assassí expert en verins el matessin amb la seva recepta més famosa i mortífera.

Per rematar la seva venjança, *The Player* va inaugurar una segona dècada prodigiosa en la filmografia d'Altman, que durant els 90 —i fins a la seva mort, l'any 2006— va filmar pel·lícules tan esplèndides i ambicioses com *Short Cuts* (*Vides creuades*) i *Gosford Park*. Encara que, ben mirat, potser no era una qüestió de venjança, sinó simplement de caràcter i de talent. Res no defineix millor la personalitat cinematogràfica d'Altman que un vers d'una cançó que ell mateix va escriure i que, em sembla, va acabar adoptant com a lema. Diuen els versos: "*I'm swimming through the ashes of the bridges I've burned*". És a dir: "*Vaig nedant entre les cendres dels ponts que he cremat*". ■

The Dark Knight: més fosc del que pensàveu

Marco Antonio Robledo



Ho diré sense embuts: *The Dark Knight* (*El cavallero oscuro*) és la millor pel·lícula de superherois que s'ha fet mai i, segurament, també la millor basada en un personatge de còmic, malgrat que en aquesta categoria hi hagi més competència. Si obviam totes les concessions comercials d'aquest tipus de pel·lícules (i entenc que hi hagi espectadors siguin incapaços de fer-ho), tenim al davant un estudi profund sobre la natura humana que arrela pregonament en la filosofia de Hobbes, presentat com un thriller tan brut i desolador que fa pensar en els millors moments del cinema de Sydney Lumet.

Després de la deplorable etapa de Joel Schumacher, Christopher Nolan va ser l'elegit per relançar el personatge de Batman en la gran pantalla. La idea era fer un Batman més fosc, en la línia del treball revolucionari realitzat en còmic per autors com Alan Moore, Frank Miller i Grant Morrison. El resultat va ser *Batman Begins*, un producte digne que no donava més de si per voler contar massa coses i caure en els defectes clàssics d'aquest tipus de pel·lícules: un excés de personatges poc desenvolupats i pre-

sència desmesurada dels *gadgets* (quin mal que fan les imposicions del *product placement* i el *merchandising*). Així i tot, l'èxit de crítica i taquilla li varen donar una autonomia major per rodar el lliurement següent de les aventures de l'Home Ratapinyada. I ara sí que en va treure molt de profit.

És sorprenent la manera com el director de *Memento* ha portat a terme al Hollywood actual una obra de missatge tan radical, crític i fosc com *The Dark Knight*. És allò que té de bo el capitalisme: si vens, és igual tot el que diguis. Als executius l'única cosa que els interessa és que la pel·lícula funcioni en taquilla i en els mercats secundaris. I, en aquest sentit, Nolan els dóna el que volen: explosions vistoses, persecucions espectaculars, una mica d'amor i bones dosis d'accions. Voleu vendre ninotets? Doncs hi farà sortir esporàdicament l'Espantaocells i canviarà a Batman d'uniforme per deixar obsolets els ninots anteriors (i perquè així també pugui girar el cap definitivament). A més, anirà amb una batmoto tan vistosa que no hi haurà *freaky* que pugui resistir-se a comprar-ne la rèpli-

ca. Tampoc no m'oblidaré del *product placement* de rigor: el mòbil, la caçadora, la moto i el cotxe esportiu. Tot hi és present, però Nolan aprèn dels errors a *Batman Begins* i l'introdueix sense que molesti gaire i fins i tot amb sentit per fer progressar la història i contar el que vol explicar (pens, per exemple, en la història d'amor).

The Dark Knight és una pel·lícula de tesi. Nolan tracta de demostrar-nos la famosa teoria de Hobbes que diu que l'home és un llop per a l'home. Amb aquesta finalitat presenta un gran experiment social que té per objectiu testar els paradigmes enfrontats de Hobbes i Rousseau sobre la naturalesa humana. El mestre de cerimònies d'aquest experiment és el Joker (Heath Ledger, en una bona interpretació que abusa massa del tic com perquè es pugui considerar brillant), defensor fervent de la hipòtesis de Thomas Hobbes que el més modèlic dels ciutadans tan sols hi actua per la por de les conseqüències. A l'altra banda del quadrilàter, en representació sense gaire convicció del punt de vista de Rousseau que l'home és bo per naturalesa, hi ha Batman. L'escenari de l'experiment serà doble: l'individual i el col·lectiu.

El col·lectiu passa a Gotham City, una ciutat castigada pel crim i la corrupció de les institucions, un olla en ebullició a punt de desbordar-se. El propòsit del Joker és precisament aquest: el desbocament, fer que la ciutat arribi al caos i instaurar, per tant, un estat natural sense lleis ni autoritat on l'home mostri la verdadera naturalesa, la d'un ésser egoista que tan sols actua motivat pel propi interès. El guió (escrit conjuntament per Cristopher Nolan i son germà Jonathan) resol cada nus de la trama amb una victòria del Joker i una corroboració de les teories de Hobbes. Ja al començament de la pel·lícula es veu que, davant de la incapacitat de les forces de l'ordre per mantenir la seguretat, la gent fa la justícia pel seu compte i recorre obertament a la violència (cal recordar les dues primeres escenes de la pel·lícula: en una el director d'un banc tracta d'impedir un robatori amb una escopeta retallada; en la segona, imitadors de Batman s'enfronten a dues bandes de delinqüents). Tot seguit, a causa de l'amenaça del Joker, Gotham es mostra sumament egoista i exigeix el lliurament de Batman, l'antic heroi abans tan aclamat. Però probablement el millor exemple és la que segurament esdevé la més excelsa de la pel·lícula, d'un maquiavelisme sublim: la dels ferris. Aquí els germans Nolan deixen ben clar que, sense un poder comú que els tingui a ratlla i en dirigeixi les accions vers el benefici col·lectiu, els éssers humans, moguts exclusivament per l'interès particular i per l'autoconservació, ràpidament cauen en un estat de guerra de tots contra tots.

Evidentment, abans que passi tot això, les forces de l'ordre de Gotham City fan tot el possible per evitar el caos. Si el manteniment de l'ordre (o en tot cas, de la seva aparença) en un món que tendeix naturalment a l'entropia (no cal enganar-se: no hi ha cap mà invisible que condueixi les coses

naturalment a l'ordre, malgrat que una gran part d'economistes i polítics ho creguin així) tan sols es pot aconseguir mitjançant mecanismes de coacció i imposició, s'haurà de determinar quins són els adequats i quins no, una tasca especialment rellevant i polèmica avui dia. La "no-violència", l'objectiu més desitjat de la nostra societat, no significa absència de coacció, sinó solament absència de coacció no autoritzada. Per això mateix, un ordre social "no violent" és gairebé una contradicció intrínseca. Són molts pocs els mètodes honorables a què recoren els guardians de l'ordre, especialment els de Batman, un vigilant al marge de llei que té el beneplàcit i la col·laboració de la policia, del batle i del fiscal de districte i que fa servir sense vacillar la tortura, la coacció i el segrest i no respecta les fronteres ni el dret a la intimitat. La legitimitat i la il·legitimitat les defineix el poder, com ben bé se sap per casos tan deplorables com el de Guantánamo.

Però el Joker no en té prou amb l'experiment col·lectiu i necessita un conillet d'Índies per dur-lo al terreny individual. I elegeix el nou fiscal del districte, Harvey Dent, qualificat per la premsa com el Cavaller Blanc per la creuada personal que dirigeix contra el crim a la ciutat de Gotham. És un paladí que lluita des de la legalitat, des del sistema, sense cap poder més que aquells que té en condició de funcionari públic. Harvey Dent, l'únic personatge autènticament íntegre de la pel·lícula, és un ninot de pedaç pel qual es barallen Batman i el Joker. Aquest darrer el considera el candidat perfecte per demostrar (com ja va contar Alan Moore en la gran història sobre el Joker que és *The Killing Joke*, aquí traduït per *La broma asesina*) que l'única diferència entre ell i els altres és un dia a bastament dolent i que l'ordre i el control sobre les nostres vides són quimeres inassolibles (cal recordar que Dent és una persona que no creu en l'atzar i es veu com l'amo del seu destí, la qual cosa demostra amb la moneda de dues cares idèntiques). Batman, per contra, no és la part oposada al Joke, sinó complementària, ja que els dos es necessiten, com la fosca també ha de menester la llum per definir-se per oposició (una altra idea treta dels còmics *The Killing Joke* ja esmentat i *Batman: The Dark Night Returns (El señor de la noche)*, de Frank Miller, a la qual ja al·ludia el Batman de Tim Burton). De l'altra banda, Batman/Bruce Wayne veu Dent com la possibilitat de penjar la màscara i ser per primera vegada una persona normal, amb dret a estimar, motiu que farà que li doni suport més per egoisme que no pas per altruisme (en referència una altra vegada a la història d'amor, que és especialment perversa). Una altra vegada apareixen l'egoisme psicològic de Hobbes i l'ambigüitat moral com a protagonistes d'un guió profund i sòlid com n'hi ha ben pocs.

En un final brillantment conseqüent amb la resta de la història, l'única solució que tenen els guardians de l'ordre per evitar que el triomf del Joker se sàpiga i mantenir l'aparença d'ordre és mentir. Al cap i a la fi, la veritat és una mentida compartida i Batman ja era al costat fosc. ■



Transsiberian

La veritat és que quan veig la firma Filmax, arruf el nas. Les edicions en DVD són pobres i la qualitat de les produccions de llargmetratges és més que discutible. Però així i tot vaig decidir arriscar-me amb *Transsiberian*, es veu que aquest dia tenia ganes d'aventura. Doncs no... no em vaig penedir de la decisió.

Brad Anderson n'és el director, del qual tenim les referències de dos magnífics títols: *Session 9* (2001) i *The Machinist* (2004), també produïda per Filmax, que tenen en comú la complexitat de la ment humana.

Un tren (el Transsiberià), unes matrioixkes, una parella enamorada, una altra que no tant, la neu i el fred són els protagonistes d'una història no gaire original, però correctament relacionada.

Roy (Woody Harrelson) no s'assabenta del que passa fins ben entrada la trama. Jessie (Emily Mortimer) no és l'innocent dona que aparenta. Ian (Eduardo Noriega, estrany amb la veu de Roger Pera) és el que sembla, un *guaperas* gens transparent. Abby (Kate Mara) és la més sincera, desencantada de la vida i enamorada d'Ian. Grinko (Ben Kingsley) és el policia del que no saps si convé fiar-te'n. Una vegada que ja tenim els elements primordials, només cal afegir una realització elegant i nítida i el resultat és una més que entretinguda pel·lícula.

Poques escenes passen de vespre o en espais obscurs. La claredat de les imatges que proporciona la immaculada neu és l'antagonisme ideal per il·lustrar les històries fosques. Anderson és molt conscient que l'espectador no vol que l'engani i deixa constància de la seva habilitat per moure la càmera i els enquadraments. No res està deixat a l'atzar.

Anderson sap aprofitar els paisatges nevats —i la claustrofòbia que poden provocar tantes hores en un tren— per crear l'atmosfera adequada per desenvolupar una història entretinguda que, malgrat no superar la seva anterior pel·lícula, compta amb una realització adequada.

L'avocat de la terreur (L'advocat del terror)

Barbet Schoeder sempre m'ha semblat un director interessant —en repassar la filmografia, hi ha més títols que em desagraden dels que m'agraden.

Nascut a Teheran però criat, entre altres llocs, a Colòmbia, Sud-àfrica i Eivissa (on encara hi viu sa mare, a la casa familiar que van comprar en 1951). Aquest fet li ha permès tenir una visió més global del món, de la realitat.

La primera pel·lícula que va realitzar fou *More*, un "experiment" amb Pink Floyd, rodada precisament a la illa pitiüsa. El documental tampoc no és un gènere nou per a Barbet Schroeder: el 1974 firma *Général Idi Amin Dada*; *Autoportrait* i un parell d'anys després *Koko, le gorille qui parle*.

He de reconèixer que fins aleshores desconeixia la figura de Jacques Vergès, un advocat que no es mostra incòmode a l'hora de defensar persones que han fet història, per exemple el nazi Klaus Barbie i una sèrie de dictadors africans, culpables que el continent negre continuï sent "el tercer món".

El millor de *L'avocat de la terreur* és que presenta el misser com a tal, que gaudeix contant la seva història davant una càmera.

Schroeder deixa que sigui l'espectador el que prengui la decisió, que pensi per ell mateix. De fet, la que sempre sembla imprescindible veu en *off* és totalment absent, només uns rètols indiquen el nom de la persona que parla, però no expliquen qui és.

Schroeder, al llarg de més de cent vint minuts, és un narrador que exposa els fets, sense cap tipus de manipulació, on el protagonista indiscutible és Vergès, i la Història n'és un personatge secundari.

El projecte es complementa amb un DVD editat a França, i una plana *web* on es completen les històries del llargmetratge.

Com a apunt final, cal reproduir les paraules de Vergès sobre la pel·lícula: "descriu molt bé, a través de la meva persona, cinquanta anys de terrorisme". Davant d'això, no cal dir res més. ■



Bandes de so Arnold, David Arnold

Házael González



Una vegada més, i ja són vint-i-un (des d'un punt de vista oficial), torna l'agent secret més famós de tots els temps. No cal insistir massa en el fet que una nova pel·lícula de "Bond, James Bond" és un esdeveniment cinematogràfic de primer ordre, encara que moltes persones opinin que aquest tipus de films només són un gènere menor i d'evasió... però sigui com sigui, l'estrena de *Quantum of Solace* (Marc Foster, 2008) no passa desapercebuda per a ningú. I encara que no tan rodona com la seva predecessora, la meravellosa *Casino Royale* (Martin Campbell, 2006), aquesta nova visita del personatge compleix amb les expectatives de forma prou satisfactòria: Daniel Craig continua fent un personatge perfecte, el guió està prou treballat (encara que no és cert que certes coses es podrien resoldre de millor manera), les escenes d'acció són d'allò més impactant... i la música, com en cada ocasió, és un element clau.

Gairebé tothom sap que el compositor John Barry (que està pràcticament retirat) és la veritable ànima musical de la sèrie, com és aquell famós *James Bond theme* que encara avui figura com fet per Monty Norman però que ja ningú no dubta

que realment sigui del mestre Barry... i, malgrat tot, allò que és indubtable és que va ser ell qui li va posar personalitat a la saga des del punt de vista musical, fins arribar a la seva darrera aportació a *The Living Daylights* (*Alta tensió*, John Glen, 1987). I precisament just deu anys després n'arribaria l'hereu natural: David Arnold, que va començar amb el personatge a *Tomorrow Never Dies* (*El demà no mor mai*, Roger Spottiswoode, 1997) i que ha continuat amb ell fins ara... i que duri molt.

I això que Arnold no és precisament un músic de cine amb una gran trajectòria a les esquenes: col·laborador habitual de directors com Roland Emmerich (del qual es pot dir que el va descobrir per a la gran pantalla, amb partitures com les de *Stargate*, *Stargate, porta a les estrelles*, 1994; *Independence Day*, 1996; i *Godzilla*, 1998) i John Singleton (amb la nova versió de *Shaft*, 2000; i també *Baby Boy*, 2001; *2 Fast 2 Furious*, *A todo gas 2*, 2003; i *Four Brothers*, *Cuatro hermanos*, 2005; i probablement també a les pròximes, ja que sempre ha dit que fer feina amb Singleton és tot un plaer per la llibertat de creació que li dóna), va començar al negoci fa només quinze anys, i acompanyat ni més ni menys que per la cantant islandesa Bjork, amb la qual va fer uns quants temes per a la pel·lícula *The Young Americans* (*La ley de la droga*, Danny Cannon, 1993). Perquè, curiosament, la feina de fer cançons també li escau prou be: va ser gràcies a això que va poder portar a bon terme un projecte tan ambiciós com *Shaken and Stirred: The David Arnold James Bond Project*, disc produït per ell mateix i que consta de cançons clàssiques de Bond interpretades de bell nou per cantants moderns (com Iggy Pop, Propellerheads, Aimee Man o Pulp) i que va ser la passa definitiva que va convèncer als productors de la sèrie per encarregar-li les partitures de la sèrie, i fins i tot alguna de les cançons (seva i també de Chris Cornell és *You Know My Name*, de *Casino Royale*, que fins i tot va arribar a estar proposada al Grammy) i així jugar-hi i poder fer-les servir a tota la partitura (aquesta vegada, el tema *Another Way to Die* és de Jack White, que canta juntament amb Alicia Keys, i per això no torna a sonar en tota la resta del film... encara que és una bona cançó Bond).

I després que el món Bond l'hagi absorbit gairebé per complet (a més del fet que ja són cinc pel·lícules a les qual ha participat, no hem d'oblidar tota la feina promocional que tot això comporta), Arnold encara ha tingut temps de signar altres partitures com *Zoolander* (*Zoolander, un descerebrado de moda*, Ben Stiller, 2001), *The Stepford Wives* (*Las Mujeres Perfectas*, Frank Oz, 2004) o *Amazing Grace* (Michael Apted, 2007). Sens dubte, és un home a tenir en compte, i no només per als seguidors de 007... ■

La consciència política del cinema nord-americà. *The Front* (La tapadera, Martin Ritt; 1976)

Xavier Jimenez



Les relacions entre el cinema i la història sempre han mantingut un estat permanent d'anàlisi i de recreació d'un passat, present —o fins i tot futur—, que ha servit al llarg dels anys com un vehicle de transmissió de coneixements, estudiat i desenvolupat a través de l'obra d'historiadors i filòsofs —amb especial incidència a partir del 1970—, com poden ser els francesos Marc Ferro i Pierre Sorlin, o els nord-americans Robert A. Rosenstone o John O'Connor, autors de referència que recullen part de la teoria de pioners d'aquest àmbit d'estudi, com l'alemany Sigfried Kracauer o els documentalistes anglesos John Grierson o Paul Rotha, que, abans del 1950, exposaven ja les seves tesis sobre la capacitat del mitjans visuals per recrear un missatge, una realitat que s'havia de traspasar a l'espectador de cinema amb la responsabilitat que aquest fet comporta.

El film *The Front* (La tapadera, 1976), dirigit pel director Martin Ritt' juga un paper retrospectiu i crític pel que fa a un dels capítols més vergonyosos del món de Hollywood i del cinema nord-americà en general: la cacera de bruixes, sobrenom amb el qual es va conèixer el moviment impulsat des del govern dels EUA, obsessionat amb la possibilitat que corrents d'esquerres —especialment relacionats amb el comunisme—, poguessin infiltrar-se a la societat nord-americana i llançar missatges ideo-

lògics a través del cinema o la televisió. El senador McCarthy i el comitè d'activitats nord-americanes varen ser dos dels elements cabdals per al desenvolupament d'una persecució política i la posterior creació de les anomenades llistes negres, que va provocar el truncament de diverses carreres² —en alguns casos parcial, en altres d'una manera completa—, a partir del 1947, tant d'actors, guionistes, productors i directors, que quedare marcats per sempre en el costat contrari a la línia imperant en aquell moment.

Cronològicament, el film de Martin Ritt s'emplaça a la ciutat de Nova York, a començament de la dècada dels cinquanta, quan aquesta cacera de bruixes impulsada des del govern Truman i la seva «doctrina»,³ és aplicada en el camp dels mitjans de comunicació de la mà de McCarthy i l'HUAC, amb especial incidència al camp cinematogràfic entre els anys 1947 i 1953, a causa, en part, de la transcendència del cinema com a mitjà de comunicació de masses. El comitè d'activitats antiamericanes (HUAC), pressionava vers l'opinió pública mitjançant declaracions jurades, on es desvelaven noms de persones relacionades amb corrent esquerranes, lliberals o comunistes, provocat sota amenaces personals dels implicats que eren enfocades cap a la dificultat o prohibició de desenvolupar tasques professionals en un futur, o fins i tot, en condemnes a presó.

Hem d'assenyalar que aquest organisme, l'HUAC, ja havia estat creat molt abans de l'arribada de McCarthy i de la psicosi que regnava als passadissos del Pentàgon a final dels quaranta; però va ser a partir de 1945, amb l'establiment oficial de la guerra freda, quan va recuperar part de la força i influència, arran de la fi de la II Guerra Mundial i el nou ordre mundial establert com a conseqüència d'aquell moment, i on va començar el procés d'investigació sobre la suposada intromissió de persones pertanyents al partit Comunista, o que simplement simpatitzaven amb aquells postulats i principis a dins del món de Hollywood, una actitud que va provocar dues grans mobilitzacions de protesta contra aquesta actuació autoritària, i la gran conseqüència més coneguda per tothom: la confecció d'una llista de noms sospitosos, coneguda com *black list*, i que va créixer en aquells anys a un ritme vertiginós.

El film escenifica un recorregut autobiogràfic dels temps viscuts pels implicats a la mateixa pel·lícula, rodada en la seva majoria per perseguits polítics, encara que el director no ataca o acusa d'una manera directa a través de l'odi o la rancúnia; Ritt és més subtil que tot això i, a través d'una eina tan poderosa com l'humor, la malenconia, l'amargura, la serietat i la moderació, fabrica uns personatges censurats i bloquejats per pensar diferent, en una mostra de classe i tacte, dins la línia d'actuació de tot el seu cinema en termes generals.

S'ha de tenir present l'any de producció del film, ja que entre el rodatge i l'estrena posterior, només van transcórrer devers vint anys aproximadament des de la fi d'aquesta cacera política, amb l'afegit que darrere *The Front* es trobava una de les productores més poderoses del moment, com era la *Columbia Pictures*, que va ser la primera corporació cinematogràfica rellevant de Hollywood a tractar el tema sense cap tipus de metàfora visual o missatge simbòlic, com havia succeït a altres títols del nivell de *High noon* (*Solo ante el peligro*, Fred Zinnemann; 1952); *On the Waterfront* (*La ley del silencio*, Elia Kazan; 1954), ambdues dirigides als cinquanta, o alguns exemples posteriors, com *Advise and Consent* (*Tempestad sobre Washington*, Otto Preminger; 1962) o *The Way We Were* (*Tal como éramos*, Sidney Pollack; 1973).

The Front va establir el pas definitiu entre la frontera de la recreació figurada i l'evidència demostrable, per iniciar des de llavors un corrent de denúncia que, encara avui dia, continua com una font inesgotable de pel·lícules que recorden aquella etapa des de diferents punts de vista i intencions i on podem destacar: *Guilty by Suspicion* (*Caza de brujas*, Irwin Winkler; 1991); *The Majestic* (Frank Darabont, 2001) o *Good Night and Good Luck* (*Buenas noches y buena suerte*, George Clooney; 2005).

L'argument del film recrea un dels capítols provocats per aquesta absurda persecució política anticomunista duta a terme pel senador McCarthy, on un personatge anònim, *Howard Prince*, interpretat per Woody Allen, rep la visita d'un amic de la infància per demanar-li prestat el seu nom —totalment



aliè a qualsevol sospita del govern i allunyat del món del cinema i de la televisió—, per què ell, i a la llarga, altres companys escriptors i guionistes de televisió puguin continuar treballant, ja que han estat marcats a la llista negra i, per tant —explica el personatge d'Alfred Miller (l'actor Michael Murphy)—, cap productora ni cap televisió s'arriscarà a donar-los feina per les conseqüències que aquesta acció pot provocar.

Així, l'acord entre els protagonistes estableix que *Howard Prince* rebrà una comissió econòmica del deu per cent dels guanys per prestar el seu nom; d'aquesta manera una sèrie d'escriptors es protegeixen sota aquest àlies per poden continuar treballant. La ironia arriba de la mà del director Martin Ritt, quan resulta que, gràcies a aquest pacte, el personatge de Woody Allen comença a guanyar més diners gràcies als drets d'autors dels textos que suposadament escriu, guanya un premi i en provoca l'aparició física, ja que fins aquell moment, només figurava com un nom qualsevol que apareix en la firma d'uns textos que no ha escrit. El crític José M. Latorre parla a *Dirigido por...* que l'HUAC necessitava més un rostre que la mateixa persona; un delator o un famós condemnat a la llista negra resultava més espectacular de cara que allò que es pretenia quant a l'opinió pública.

Gran força del film rau en la configuració humana, on tant el director Martin Ritt com el guionista Walter Bernstein, i un gran nombre dels protagonistes, varen estar sotmesos a la persecució política pels seus ideals, i d'alguna manera *The Front* va servir per retratar aquesta psicosi entorn de la causa comunista. A més de Ritt i Bernstein, els actors Zero Mostel, Lloyd Gough o Herschel Bernardi varen estar relacionats amb distints grups «rebels» i a través de *The Front* varen exorcitzar part de les pors i secrets d'una època tan convulsa i a la vegada emocionant a causa de la censura governamental. I el pas del temps ha convertit aquest tema en un dels més polèmics de la història recent nord-americana, caracteritzada per una forta intromissió política a dins la societat dels EUA una vegada conclusa la II Guerra Mundial, que va arribar fins a un punt sense retorn —encara que en un context completament dissemblant— amb l'esclat de l'esclat del president Richard Nixon i les escoltes a l'edifici Watergate del Partit Demòcrata.

Entre les característiques del film, destaca l'ús de l'humor, impulsat gràcies a la participació de Woody Allen en un dels seus millors papers com a protagonista i que en aquells moments ja era considerat un dels comedians més destacats de Hollywood, gràcies a films com *What's New, Pussycat?* (*Com va això, gateta?*, Clive Donner; 1965),

que va protagonitzar i escriure; *Bananas* (1971) o *Sleeper* (*El dormilega*, 1973); com també l'actor Zero Mostel, un dels intèrprets de teatre més reconeguts d'aquella època i que va aportar a *The Front* l'epíleg a una carrera llegendària, ja que va morir un any després de l'estrena.

Un altre component que imprimeix una força inusual al film és la potència de la seva obertura i tancament. Els primers dos minuts i mig són un petit document pràcticament independent a mode de crítica social format per imatges d'arxiu en blanc i negre on se succeeixen tot un seguit d'escenes que comparen aspectes bèl·lics com el retrobament de soldats amb els seus familiars, escenes de combats, traumes provocats per la guerra... moments que queden eclipsats pel missatge que llança el govern a la població a través de la televisió com són les festes de polítics com Eisenhower, la figura somrient de Truman, o la utilització d'icones socials com Joe DiMaggio, Marilyn Monroe o Rocky Marciano, un material amb el qual Martin Ritt pretén establir una crítica on l'únic que importa a la societat en general, és la idea, la imatge que es projecta, on s'amaga la verdadera història que en aquest cas —si s'utilitza el paral·lelisme de les imatges— era l'aplicació d'una censura política establerta pel govern republicà: són imatges que impulsen una idea tergiversada de la verdadera situació existent a mitjan segle XX als EUA.



El desenllaç és un dels pilars del film; el director tanca la pel·lícula amb una de les escenes més recordades del darrer cinema de Hollywood, a causa de la seva incorrecció política i gràcies a la complicitat vers l'espectador, que rep la sensació i impotència que varen sofrir aquests escriptors, guionistes i cineastes en general, encarnats en la figura de Woody Allen, un personatge que passa de caixer d'una botiga a declarar davant un tribunal per unes suposades conductes antiamericanes. La música, obra d'un dels autors especialista en ritmes i sons propers al jazz, com és Dave Grusin,⁵ és un altre dels components essencials i ofereix un ritme i un aire de romanticisme que acompanya a la perfecció el muntatge àgil del director.

Si reprenem el fil del moment històric, el desenvolupament d'aquesta cacera de bruixes va configurar-se a través de dues accions de gran calat a dins de Hollywood. En un primer intent, el maig del 1947,⁶ d'un total de 45 persones cridades a declarar, 19 es varen negar per oposar-se a les actuacions de la HUAC. Va ser conegut amb el sobrenom de *Unfriendly Nineteen* i estava format per guionistes (Alvah Bessie, Bertold Brecht, Lester Cole, Gordon Kahn, Howard Koch, Ring Lardner Jr., John Howard

Lawson, Albert Matz, Samuel Ornitz, Waldo Salt, Dalton Trumbo); directors (Edward Dmytryk, Lewis Milestone, Robert Rossen); actors (Larry Parks), i figures més multidisciplinàries com Herbert J. Biberman, Richard Collins, Irving Pichel o Adrian Scott.

Amb posterioritat, deu més mediàtic *Hollywood Ten* que, en emparar-se sota la primera emmena de la constitució americana, que defensa el dret a la llibertat d'expressió, igualment es va negar a declarar. Aquest grup va ser acusat el 10 de desembre del 1947 per desacatament al Congrés i posteriorment varen ser condemnats.⁷

A partir d'aquest moment, una atmosfera de negativitat creativa i fosc intel·lectual va envair el cinema nord-americà. Una gran part d'aquests acusats, i altres sobre els quals es tenia sospites, varen aconseguir el perdó governamental, en denunciar companys amb la recompensa de poder continuar la seva trajectòria; alguns dels noms més famosos dels deladors són els d'Edward Dmytryk, Robert Rossen, Elia Kazan o Sterling Hayden, una postura que va crear un cercle viciós, on tothom era sospitós o víctima, i que va tenir de negre el cinema nord-americà.

La llista negra va ser el darrer element presentat per la HUAC el 1950. Al llibre de referència *La caza de brujas en Hollywood*, escrit pel catedràtic Romà Gubern, s'ofereix a mode d'apèndix l'acte oficial del Congrés dels EUA del 1952, on es mostra la relació de noms acusats i dels seus deladors.

Perquè no podem oblidar que la censura no només talla un guió, un conte o una història, marca per sempre els afectats i els exclou la capacitat natural per aportar inquietuds i pensaments i destrueix una font de cultura que el film de Martin Ritt retrata amb una serietat i objectivitat admirable.

Abans de finalitzar el comentari sobre *The front*, i per completar aquest especial sobre les relacions entre el cinema i la història, el Centre de Cultura Sa Nostra projectarà el documental *Hollywood contra Franco*, estrenat el passat mes d'octubre a la *Seminci* de Valladolid i realitzat pel productor i director Oriol Porta. El retrat de les relacions polítiques i històriques, entre part del cinema fet a Hollywood i les diferents etapes i relacions internacionals que va adaptar el règim de Franco al llarg de la seva existència, és la base del documental que s'acompanya d'entrevistes a actors, directors i guionistes que analitzen aquest període des d'un punt de vista històric i artístic.

Hollywood contra Franco és una nova aproximació al paper que pot arribar a jugar una eina com el cinema dins de la societat, al servei d'una causa determinada i que en aquest cas repassa una cronologia que recorre les dècades dels trenta fins arribar als setanta del passat segle i la caiguda al 1975 del règim franquista. A través d'aquests anys es poden apreciar els canvis de Hollywood respecte als diferents posicionaments polítics de l'Espanya del moment, i com la crítica i l'apropament a la causa republicana dels trenta i principis

dels quaranta passa a convertir-se, a partir de 1947 i l'existència de la Guerra Freda, en un missatge positiu del franquisme per l'eminent i bel·ligerant anticomunisme que comporta i que en aquells moments va interessar al govern nord-americà.

Les relacions entre cinema i política, o conscienciació d'un missatge per provocar un canvi de l'opinió pública, ha estat sempre una eina poderosa i aplicada al món del cinema, una tendència iniciada en aquesta època i que va assolir l'etapa de major impuls arran de la dècada dels seixanta, i tot el moviment revolucionari emplaçat en els voltants del maig del 68.

The Front, amb la cacera de bruixes com a rerefons, i ara *Hollywood contra Franco*, com a darrera aportació més propera geogràficament a aquesta dualitat d'anàlisi entre història i cinema, són dos exemples d'un cinema necessari i essencial per demostrar la capacitat del cinema per fer arribar al públic assistent una història i uns fets; i per finalitzar, un dels exemples més gràfics i de força del guió de Bernstein que es poden escoltar a *The Front*, quan a l'escena del començament, el personatge interpretat per Michael Murphy li reconeix a Woody Allen que ja no pot treballar com a guionista de televisió. El diàleg es breu, però definitiu:

Alfred Miller (Michael Murphy): Sóc simpatitzant comunista.

Howard Prince (Woody Allen): Però sempre ho has estat.

Alfred Miller (Michael Murphy): Ja, però ara això no té bona premsa. ■

NOTES

(1) Director nascut a Califòrnia al 1920 i que va demostrar al llarg de la seva trajectòria cinematogràfica un compromís social evident a través del tractament de temes com els grups minoritaris *Hombre* (*Un hombre*, 1967); *Souder* (1972) i el tema de la depressió econòmica del 1929; xoc de cultures a *Conrack* (1974) o la pressa de consciència política i sindical del sexe femení a *Norma Rae* (1979).

(2) Com escrivia Jesús Fernández Santos al 1978, la cacera de bruixes va posar en perill, pràcticament, tota una generació arribada des dels escenaris de Broadway, l'escola documental de Nova York i les influències d'un moviment clau pel cinema com va ésser el neorealisme italià.

A *El País*, onze de març del 1978.

(3) La doctrina Truman va ser promulgada el març del 1947 i apostava per una defensa oposada al corrent comunista, en els moments en que es forjava el teló d'acer a Europa i la guerra freda a l'àmbit mundial.

(4) A *Dirigido por...* febrer de 2008, núm. 375, pàg. 92.

(5) Calen destacar de la seva filmografia partitures com *The Fabulous Baker Boys* (Els fabulosos Baker Boys, Steve Kloves; 1989); *The Firm* (La tapadera, Sidney Pollack; 1993) o *Mulholland falls* (Lee Tamahori, 1996).

(6) A GUBERN, ROMA: *La caza de brujas en Hollywood*, Barcelona: Anagrama, 1987, pàg. 21-28.

(7) A GUBERN, ROMA: *La caza de brujas en Hollywood*, Barcelona: Anagrama, 1987, pàg. 56, 57 i 58.



Apunts a contrallum Pacte diabòlic

Josep Carles Romaguera

Quan semblava que la seva trajectòria com a cineasta evolucionava cap una mena de realisme social —amb la realització d'*El último* (1924)— seguint la tendència de l'anomenat *Kammerspielfilm*, on se deixaven de banda algunes de les constants de l'expressionisme, Friedrich Wilhelm Murnau va engegar una sèrie de projectes en certa manera allunyats d'aquella línia estètica que havia iniciat el seu cinema. En part varen ser les circumstàncies històriques viscudes per aquella època a la seva Alemanya natal, i postbèl·lica, les que feren que el cineasta hagués de decidir realitzar unes adaptacions de Molière i de Goethe, entre d'altres, a *Tartufo o el hipòcrita* (1926) i a *Faust* (1926), respectivament. El fet que es produís una revalorització del marc alemany i això provoqués un increment pel que feia a les importacions —pel·lícules incloses— va provocar que l'UFA per tal de superar la crisi —i a la vegada tenir possibilitats d'accedir al mercat

nord-americà— va iniciar una política que consistia en elaborar grans produccions com, per exemple, *Los nibelungos* (1923-1924), de Fritz Lang, o l'esmentada *Fausto*, de Murnau.

A partir d'un guió de Hans Kyser, posteriorment modificat per la que llavors era l'esposa de Fritz Lang, Thea von Harbour, la pel·lícula no només va escollir com a matèria primera l'obra de Goethe, sinó que també va tenir com a referents el textos de Christopher Marlowe, o fins i tot els melodrames de Bellini o Berlioz, i les llegendes germàniques. Tot un conjunt conformat per material heterogeni que va acabar per nodrir en excés de temes diversos una narració a punt d'acabar ofegada, perduda, si a més de la pluralitat de temes inclosos hi afegim la grandiloqüència amb les quals a vegades són tractats. Així les coses, davant aquesta allau en què es converteix el discurs de la pel·lícula sembla com si perdessin força i interès les qüestions que en realitat interessaven Murnau —el tema del doble, les manifestacions del subconscient o la presència del mal omnipresent i omnipotent—, i que no només estaven presents a la seva filmografia, sinó també a la resta del cinema alemany de l'època —recordem les figures de Nosferatu, Caligari, Mabuse, etc.—

Però més enllà de les qüestions temàtiques és, sens dubte, en l'aspecte visual del film on tornam a trobar tot el talent de Murnau. La seva capacitat i energia visuals arroseguen l'espectador i assoleixen per si mateix tal poder narratiu que fan de nou, gairebé en la seva totalitat, prescindibles els hàbitus intertítols del cinema mut —tal i com ja haví intentant aconseguir a *El último*—. Un talent visual, una capacitat per narrar únicament a través del treball de la posada en escena, que no era, ni molt menys, producte de l'atzar, sinó de la constància d'un Murnau perseverant que es dedicava a repetir de forma contínua i maniàtica, per a la desesperació de l'equip tècnic i dels actors —¡quin suplici per Emil Jannings!—, totes les preses una vegada rere l'altra fins obtenir el resultat desitjat, la composició gairebé idèntica a tot un seguit de referències pictòriques. La quantitat de material que es va obtenir al final del rodatge —si a més tenim en compte que es rodava amb dues càmeres alhora— va fer que s'arribessin a realitzar fins a cinc muntatges diferents de la pel·lícula (la versió pels Estats Units, l'alemanys, la danesa, la francesa i per a la resta d'Europa), amb algunes diferències significatives pel que fa als plans utilitzats, els enquadraments i el ritme. Més enllà de la comparació entre les diverses versions, resta l'exuberància visual de la pel·lícula i l'habilitat que fa palesa Murnau per utilitzar tot tipus de trucatges i d'avanços tècnics per parlar-nos, al cap i a la fi, de la soletat de l'individu en el món que viu. Al cineasta, curiosament, l'esperava Hollywood amb els braços oberts. ■



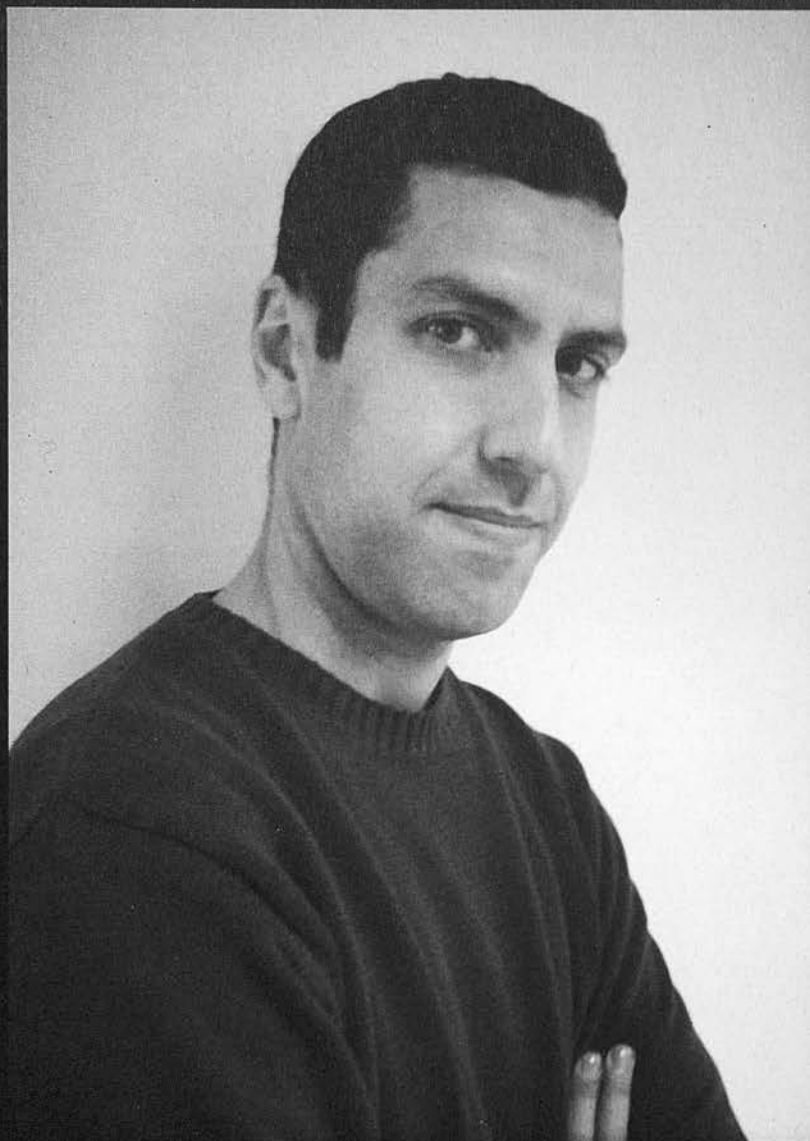
Arsénio Martins

Música en viu per a *Faust*

El pianista i compositor Arsénio Martins es presenta per primera vegada a Palma per reinterpretar la banda sonora que va compondre per a l'acompanyament musical en directe de la pel·lícula muda *Faust*, de F. W. Murnau.

Arsénio Martins és líder de diferents formacions amb les quals interpreta sempre un dels seus diversos repertoris originals: un quintet de música de cambra contemporània que interpreta el programa *El color de los ángeles* i un quartet de jazz, *Arsénio Martins & Aroma Jazz trio*, per al programa *Sonrisas invisibles*. Ha posat música original en directe a devers vint pel·lícules de cinema mut. A més, amb la primera formació, ha enregistrat quatre discos que, des del 1997, són disponibles a Portugal, Espanya i França.

Ha actuat al Festival de Cinema, Pau i Drets Humans de València (Fundació per a la Justícia), al centre cultural Bancaixa i a espais culturals com l'auditori del Museu Guggenheim de Bilbao. A més, al FIMUCITE II Festival de Música de Cine de Tenerife, Teatro Guimerà; al Teatro Municipal Chico de la Isla de Las Palmas, cabildo de Las Palmas; al Festival Internacional de Cinema de València CINEMA JOVE, Teatre Principal de València; al Congreso de Lengua Alemana de la Universitat Complutense de Madrid; al CIEZINE XIX Semana de Cinemagiko de Cieza, Múrcia; al XXX Semana Internacional de Cine de Autor de Lugo, auditori Gustavo Freire; a la IX Semana de Cine Fantástico y de Terror, Estepona; al Sevilla Festival 100% Europeo; a la Catedral Manuel de Falla de la Universitat de Granada; el Festival Cinemascore de la Universitat Jaume I de Castellà, Teatre Municipal de Benicàssim; al Festival de Música de Vigo ARE MORE 07; Ciclo de Musica para o Silencio; al Ciclo Mitos a Branco e Negro; al Ciclo Paixón e Suspense; al Ciclo As Imaxes do Amor, a l'auditori del Concello de Vigo; al Seminari Murnau de la Universitat d'Alacant; al Cicle Murnau al Piano; a la Filmoteca Francisco Rabal de Múrcia; a la Filmoteca del Principat d'Astúries a Oviedo; al Festival de Música de Cine de la Universitat de Burgos; al Cicle de Música de Cambra de la Universitat Pablo de Olavide a Sevilla; al cicle de concerts al pati de l'església del Salvador a Sevilla; a la Universitat Internacional d'Andalusia; Ciclo de Nuevas Músicas de la Universitat d'Huelva, al Ciclo de Música del Siglo XX a Cajastur, al Palau Revillagigedo de Gijón; a la Capella de la Universitat d'Oviedo; al Festival Internacional de Jazz de la Universitat de Sevilla; al Museo Evaristo Valle de Gijón; al centre cultural Cajasol a Huelva i Sevilla; al Museu de Carruajes a Sevilla; a l'Instituto Alemán de Madrid; a la Fundación Tres Culturas del Mediterráneo; al pavelló Hassan II de Sevilla; al pavelló de Portugal a l'Exposició



Iberoamericana del 1992 de Sevilla, al castell de Valdecorneja XIV; als cursos d'estiu de la UNED a Àvila; a la Biblioteca d'Andalusia a Granada; al Palau de la Merced XVI, a Còrdova; a la Filmoteca Regional d'Andalusia; al Ciclo Los Lunes con Nuestros Música de la Diputació de Sevilla; a la Universitat Miguel Hernández a Elx; a la Filmoteca Espanyola a Madrid; al Goethe Institute; al Ciclo Grandes Éxitos de la Cinemateca Alemana de Madrid, entre d'altres...

Discografia

Sonrisas invisibles, Jazz, 2007
Mar de nubes, 2005
La luz en las lágrimas, 2000
El color de los ángeles, 1999
Notas blancas, 1996 ■

Les pel·lícules del mes de desembre

Cinema infantil. Cicle Alain Resnais. Cicle Raoul Walsh. Una finestra al món. Cicle expressionisme alemany. La persecució de MacCarthy a Hollywood.

A les 17.00 hores
Cinema infantil

24 DE DESEMBRE El Mago de Oz

Nacionalitat i any de producció: EUA, 1939
Títol original: *The Wizard of Oz*
Producció: MGM
Director: Victor Fleming
Guió: Noel Langley, Florence Ryerson, Edgar Allan Woolf
Fotografia: Harold Rosson
Música: Harold Arlen i E.Y. Harburg
Intèrprets: Judy Garland, Frank Morgan, Ray Bolger, Bert Lahr

31 DE DESEMBRE El ladrón de Bagdad

Nacionalitat i any de producció: Gran Bretanya, 1940
Títol original: *The Thief of Bagdad*
Producció: London films
Director: Michael Powell, Ludwig Berger i Tim Whelan
Guió: Miles Malleon i Lajos Biro
Fotografia: Georges Perinal
Muntatge: Charles Crichton
Música: Miklós Rózsa
Intèrprets: Conrad Veidt, Sabu, June Duprez, John Justin



A les 17.30 hores
Cicle Alain Resnais
(Curtmetratges)

3 DE DESEMBRE Les statues meurent aussi

Nacionalitat i any de producció: França, 1953
Títol original: *Les statues meurent aussi*
Director: Alain Resnais
Guió: Chris Marker
Fotografia: Ghislain Cloquet
Muntatge: Alain Resnais
Música: Guy Bernard

10 DE DESEMBRE Guernica

Nacionalitat i any de producció: França, 1950
Títol original: *Guernica*
Director: Alain Resnais
Guió: Paul Éluard
Fotografia: Henry Ferrand
Muntatge: Alain Resnais
Música: Guy Bernard

17 DE DESEMBRE Noche y niebla

Nacionalitat i any de producció: França, 1955
Títol original: *Nuit et Brouillard*
Producció: Argos/Como
Director: Alain Resnais
Guió: Jean Cayrol
Fotografia: Ghislain Cloquet, Sacha Vierny
Muntatge: Alain Resnais

A les 18.00 hores
Cicle Raoul Walsh

3 DE DESEMBRE Manpower

Nacionalitat i any de producció: EUA, 1941
Títol original: *Manpower*
Producció: Warner Bros.
Director: Raoul Walsh
Guió: Richard Macaulay i Jerry Wald
Fotografia: Ernest Haller
Música: Adolph Deutsch
Intèrprets: Edward G. Robinson, Marlene Dietrich, George Raft, Alan Hale

Una finestra al món
Mostra de cinema

10 DE DESEMBRE Nosaltres

Nacionalitat i any de producció: Espanya, 2006
Títol original: *Nosaltres*
Director: Moussa Touré

17 DE DESEMBRE La tapadera

Nacionalitat i any de producció: EUA, 1976
Títol original: *The Front*
Director: Martin Ritt
Guió: Walter Bernstein
Fotografia: Michael Chapman
Música: David Grusin
Intèrprets: Woody Allen, Zero Mostel, Michael Murphy, Herschel Bernardi

A les 18.30 hores
Una finestra al món
Mostra de cinema

11 DE DESEMBRE Yindabad

Nacionalitat i any de producció: Espanya, 2007
Títol original: *Yindabad*
Director: Mariano Agut i Roi Guitián

12 DE DESEMBRE Los sin tierra

Nacionalitat i any de producció: Espanya, 2004
Títol original: *Los sin tierra*
Director: Miguel Barros



A les 19.30 hores
Una finestra al món
 Mostra de cinema

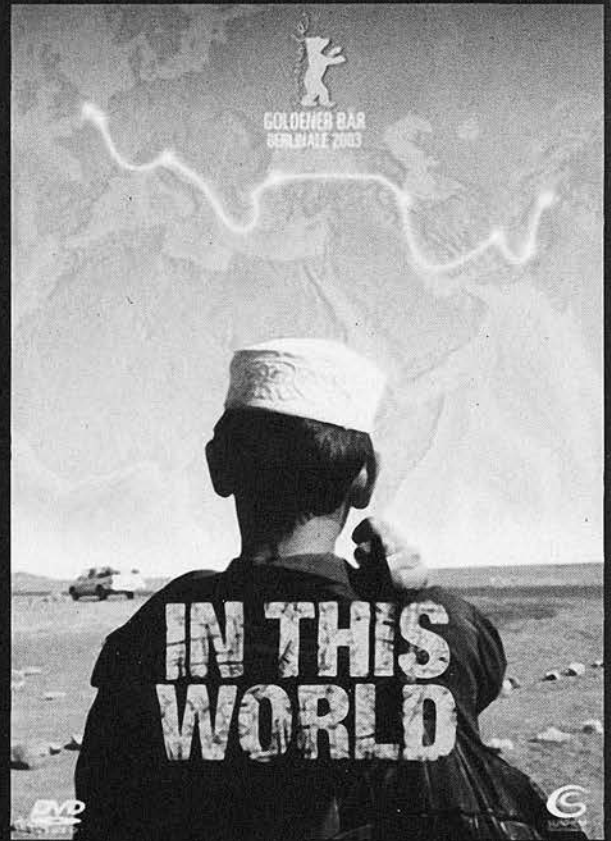
10 DE DESEMBRE

Conferència presentació a càrrec de Carlos Taibo
 Arias

A les 19.45 hores
Una finestra al món
 Mostra de cinema

12 DE DESEMBRE

Conferència col·loqui Organització MST a càrrec
 d'Edilei Cirilo Da Silva



Cuando soñar es la única salida

Ahlaam
 UN FILM DE MOHAMED AL-DARADJI
Sueños



www.sagrera.com.es

HUMAN FILMS · RAED AL QAYIDAN · MOHAMED AL DARADJI · AHLAAM · ASSELADJEL QASHIR AL MAJID · MOHAMED HASHIM
 HASSEER SHAMA · GHASSAN ABDALLAH & HAN WATSON · SEFI CAPREL · MOHAMED AL DARADJI · ABO AL HUSSEIN & JUDITHA HANDEH KHALID
 LINDY FACINI · ATEA AL QAYIDAN & MOHAMED AL DARADJI · MOHAMED AL DARADJI



A les 20.00 hores

Cicle expressionisme alemany

3 DE DESEMBRE

Fausto

Acompanyament musical a càrrec

Arsênio Martins, Piano i composició

Jordi Rumbau, Clarinet

José Romero Barberà, Violoncel

Nacionalitat i any de producció: Alemanya, 1926

Títol original: *Faust*

Producció: UFA

Director: F. W. Murnau

Guió: Hans Kyser

Fotografia: Carl Hoffmann

Intèrprets: Gösta Ekman, Emil Jannings, Camila Horn,

Frieda Richard

La persecució de MacCarthy
a Hollywood

17 DE DESEMBRE

Hollywood contra Franco

Presentada per Oriol Porta i Romà Gubern

Nacionalitat i any de producció: Espanya, 2008

Títol original: *Hollywood contra Franco*

Director: Oriol Porta

Guió: Oriol Porta, Llorenç Soler i Isabel Andrés

Fotografia: David García

Muntatge: David Gutiérrez

Música: Carles Pedragosa

A les 20.30 hores

Una finestra al món

Mostra de cinema

10 DE DESEMBRE

In This World

Nacionalitat i any de producció: Gran Bretanya, 2002

Títol original: *In This World*

Director: Michael Winterbottom

11 DE DESEMBRE

Voces inocentes

Nacionalitat i any de producció: Mèxic, EUA, Puerto Rico

Títol original: *Voces inocentes*

Director: Luis Mandoki

Guió: Luis Mandoki, Oscar Orlando Torres

Fotografia: Juan Ruiz Anchía

Música: André Abujamra

Intèrprets: Carlos Padilla, Leonor Varela, Xuna

Primus, Gustavo Muñoz

12 DE DESEMBRE

Ahlaam

Nacionalitat i any de producció: Iraq, 2005

Títol original: *Ahlaam*

Director: Mohamed Al Daradji



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