

Núm. 73
Maig
2001

TEMPS MODERNS

PAPERS DE CINEMA

Les pel·lícules de Temps Moderns

La vida al costat del cine

per Sergio Pitoll

"SA
NOS
TRA"

Obra Social
i Cultural



Sumari

Editorial	3	El jazz i el cine (3),	12	Una mirada al cinema	
El cine, art de la imatge,		per J. Martí		d'animació cubà,	
per A. Figuera	4 i 5			per R. Cobas	20 a 22
<i>Merci pour le chocolat,</i>		Emocions, records,	13	<i>Apunts a contrallum,</i>	
per F.G. Pons	6	vivències... (1),		per J. C. Romaguera	23 a 29
		per Toni Roca			
Bergman <i>versus</i> Buñuel,		Raoul Walsh (III),	14 i 15	Cinema a	
per J. Obrador	8 i 9	per M. Martorell		"SA NOSTRA"	30 i 31
<i>Bandes de so,</i>		La vida al costat del cine,	16 a 19		
per Hazael González	10	per S. Pitol			

TEMPS MODERNS

Papers de cinema
Edició mensual
Maig 2001. Núm. 73

Edita
Centre de Cultura
"SA NOSTRA"
Carrer Concepció, 12
07012 Palma
Telefon 971 72 52 10
Fax 971 71 37 57
vidal.cultura.palma@osic.sanostra.es

Director
Jaume Vidal
Secretari Redacció
Miquel Pasqual
Assessorament lingüístic
Jeroni Salom

Assessors
Francisca Niell, Antoni Figuera,
Andreu Ramis,
Albert Ribas, Xavier Flores.

Fotos
Arxiu Centre de Cultura
Imprimeix
Gráficas Planisi, S.A.
Dipòsit Legal: P.M. 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, Ciutadella i Palma, llibreria Embat, llibreria Ereso i als cines Chaplin, Portopí i Renoir, llibreria Espirafocs (Inca).

EL MES DE LES FLORS

*No és feliç aquell que
no pensa que ho és.*

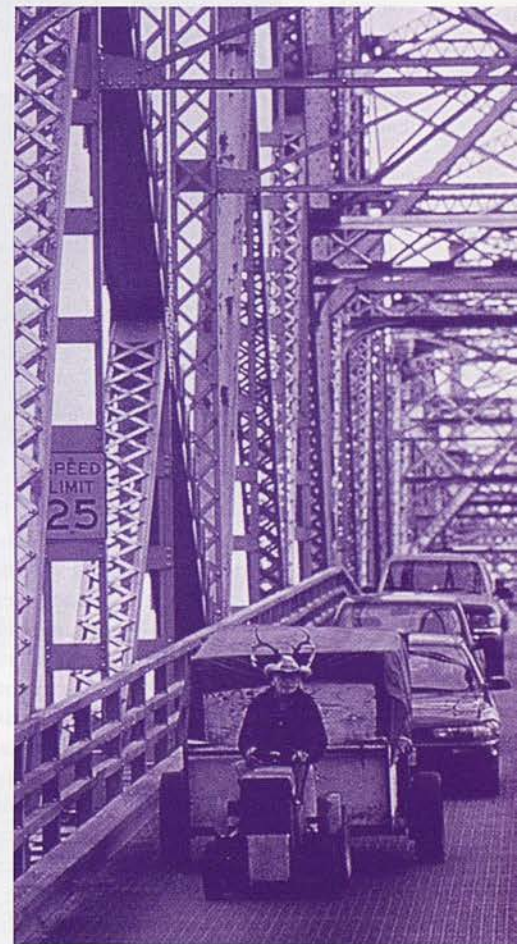
Sèneca

Temps Moderns, com cada any, ha convocat la seva cerimònia particular de premis cinematogràfics. La direcció de la revista ha realitzat les seva votació interna de la qual han sortit les considerades millors pel·lícules del 2000, pel·lícules que ompliran la pantalla del Centre de Cultura durant aquest mes de maig.

Infel, amb Liv Ullmann asseguda a la cadira de directora aprofitant el guió d'Ingmar Bergman; *Bailar en la oscuridad*, Catherine Deneuve sota la batuta de Lars von Trier; *Una historia verdadera*, de David Lynch; *Para todos los gustos*, d'Agnès Jaoui; *La viuda de Saint Pierre*, Juliette Binoche i Daniel Auteuil, dirigits per Patrice Leconte; i, finalment, *O Brother Where Art Thou?*, el darrer germans Coen, més Joel que Ethan, conformen el grup de sis pel·lícules elegides després del dur debat.

Cerimònia de bon de veres, però, la de Hollywood, cada dia amb una *mise en scène* més acurada i estil tothom estima tothom o *everybody is happy*. Inclús, enguany, s'ha obert un apartat per a posar de llarg els fills dels actors ja consagrats. El guardó 2001 fou per a la filla de Goldie Hawn, Kate Jackson. Aquest any,

però, s'ha assolit un nivell important en el capítol musical. La banda oscaritzada de *Tigre y dragón* y la cinta de *Chocolat*, música per a tots els públics, donen la talla. Al final, l'òscar interpretatiu a Bob Dylan, merescut i més merescut –qui ho discutiria?– tot i que hagi estat amb una peça que hagués pogut signar i cantar Mark Knopfler.





El cine, art de la imatge

Antoni Figuera

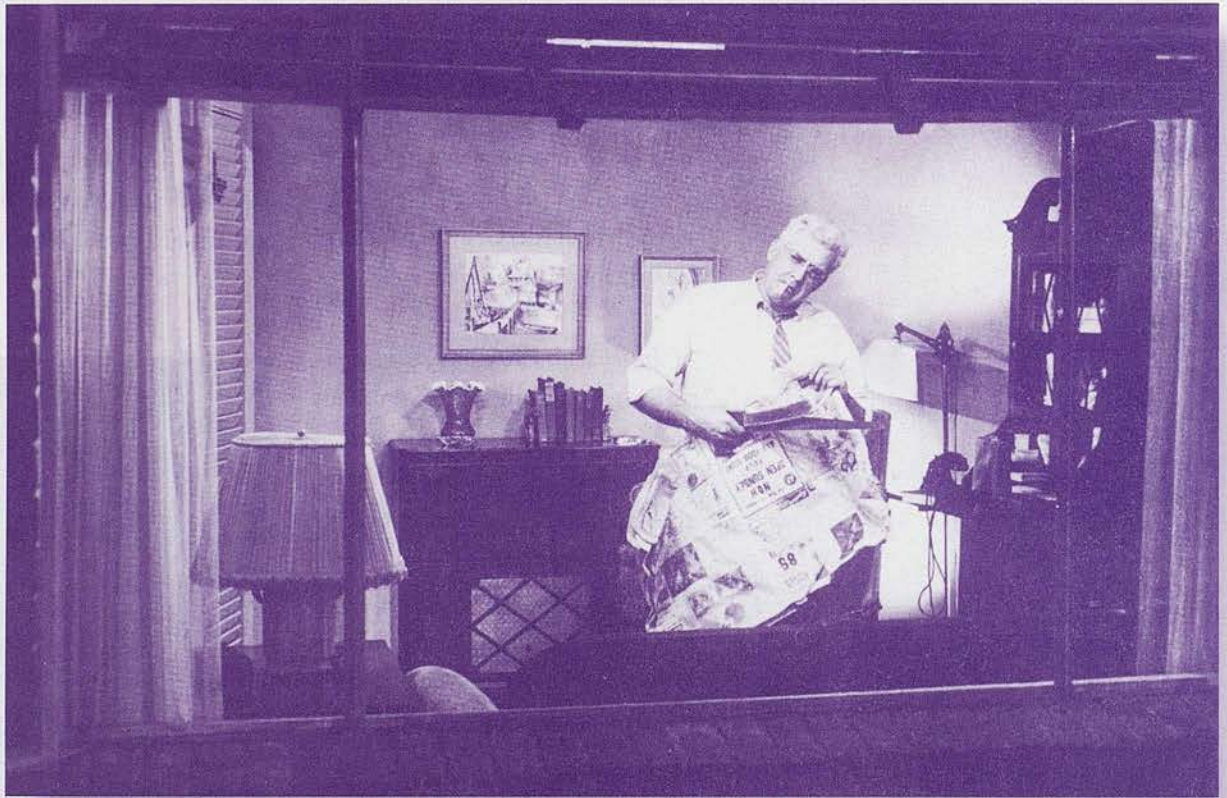
Dicia Octavio Paz: "Encara que totes les arts, sense excloure les més abstractes, tenen com a finalitat última i general l'expressió i recreació de l'home i els seus conflictes, cadascuna posseeix mitjans i instruments propis. Una cosa és la música, una altra la poesia, una altra més el cine."

L'especificitat lingüística de cada

Un altre factor determinant és aquella mena de màgia, intraduable amb paraules, que deriva de la contemplació de determinades imatges. Si és certa l'afirmació que tothom voldria ser ull de poeta (recordem el famós vers de Luis Cernuda: *Es la mirada la que crea, por el amor, el mundo*), el cine ens capacita extraordinàriament per identificar-nos amb la

hensió del que és extern? És possible un art desprovist d'artifici?

El cine no reflecteix la realitat absoluta ni tampoc ho pretén. De fet, cap manifestació artística hi pot aspirar. Al que sí pot aspirar la imatge cinematogràfica és a convertir-se en "metàfora" de la relació de l'home amb el món (amb la natura, amb la societat, amb els altres homes).



manifestació artística és un fet. El cine és—gairebé s'ha a tòpic dir-ho—el llenguatge de les imatges. Una imatge, com un llibre o un quadre és un teixit de relacions, desentranyar el sentit de la qual ens condueix a una major comprensió del fenomen cinematogràfic.

Un film no suposa un simple acaramullament d'imatges. La seva coherència, la seva lògica interna derivarà d'aquest desplaçament de valor de les imatges que neix de les seves relacions recíproques. Cada imatge compromet tot el film, i aquest, en el seu resultat, consistirà en aquella tensió de les imatges convertides en un tot qualitativament diferent dels seus elements components.

mirada del realitzador, superposant la nostra mirada a la seva amb la finalitat d'assolir aquella afinitat de comunicació necessària per a una comprensió conseqüent de l'obra filmada.

Una imatge suposa, per altra banda, la consagració de l'instant, instant que implica la fusió fulgurant entre realitat i ficció de què dimanen alhora ambigüitat i rigor. El cine és —en paraules de Pere Gimferrer— una estètica de la immanència i un art de l'aparença. ¿És el realitzador un transmutador de la realitat, operant per reducció i presentant-ho a l'espectador degudament acotat? Té el cine més de representació o de simple apre-

Tot això ens condueix a participar en un espectacle del qual, en tenguem la clau o no, percebem el centelleig de les aparences. D'aquí la possibilitat de tantes lectures i interpretacions dins del panorama d'obres que configuren el cine modern—des de *Blow-up* d'Antonioni fins a *El último tango en París* de Bertolucci; des de *La rosa púrpura del Cairo* de Woody Allen a *Blade Runner* de Ridley Scott—, les quals, gràcies a la temporalitat bàsicament essencial de les imatges, tenen en comú un dinamisme que és fidel transsumpte—i aquí hem de citar novament Gimferrer— de la ineluctable mutació dels éssers i les coses sota l'imperi del temps.

La imatge cinematogràfica ha de



El cine d'autor —no el clàssic, sinó el modern—, cine subjectiu i de realitat interior, procedeix de la intimitat de l'artista i es construeix a través dels processos psicològics, per la qual cosa és freqüent la simultaneïtat d'estats d'ànim que, d'antuvi, pareixen contradictoris...

captar la incessant metamorfosi que contínuament s'opera sobre el món, de la contingència i canvi de la qual n'és testimoni l'autor. Tota obra és, doncs, una compacta unitat estètica i humana subjecta a un harmoniós i secret moviment de translació. Davant de la nostra mirada canvia el món; d'aquest canvi, n'és testimoni la imatge, que es converteix així en un desplegament de les possibilitats passades, presents i futures del temps. Esdevé l'art —el cine—, en conseqüència, en feina d'arqueòlegs? ¿O més aviat diorama de miralls en què es fan presents totes les fluctuacions, tots els vaivens de l'ésser humà?

En la imatge conflueixen moltes coses: una concepció del món, una manera de comunicació entre els homes, una recreació artística de la realitat. Qualsevol film és un microunivers en el qual tot és possible, una meravellosa aventura que permet despullar la realitat de la seva finalitat aparent i presentar-la, viva i amb tota la seva complexitat, a la mirada. Diu Octavio Paz: "Tota obra d'art és temps i crema." En el cine, aquest temps és un espai i aquest espai és la imatge.

que se'ns proposa com el
llindar
d'un

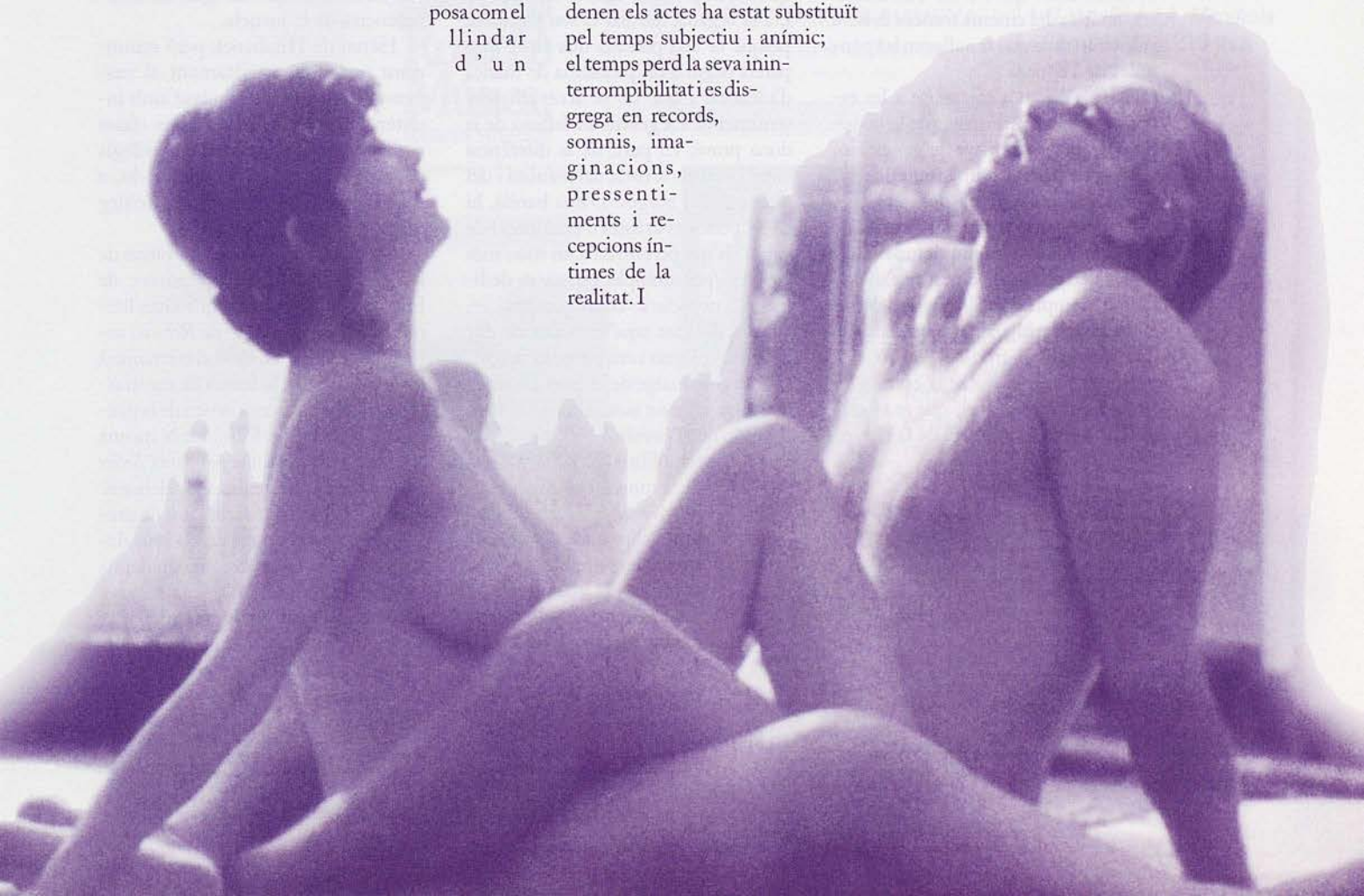
univers al qual ens podem acollir o refusar. Una imatge no és una imatge perquè ens indiqui coses: més aviat —com va dir el crític Miguel Rubio— perquè ens les "presenta". I en presentar-nos-les, ens dóna una definició del món i ens brinda alhora la possibilitat que l'interpretem.

El cine d'autor —no el clàssic, sinó el modern—, cine subjectiu i de realitat interior, procedeix de la intimitat de l'artista i es construeix a través dels processos psicològics, per la qual cosa és freqüent la simultaneïtat d'estats d'ànim que, d'antuvi, pareixen contradictoris. Diu Alain Resnais sobre això: "Crec que el que cerc és una noció discontinua de la vida —aquella mena de ruptura permanent en què ens trobam. Ens fa falta passar d'una situació a una altra a tota velocitat; no hi ha cap línia recta com antigament." Hem passat de l'univers de la imatge "diàfana", "transparent", "nítida" del cine clàssic al de la imatge "nerviosa", "ambigua", "tèrbola" del cine modern.

Aquesta dispersió temporal, aquesta atomització i fragmentació de la realitat constitueix el substrat bàsic de les imatges de tot cineasta modern. El temps objectiu en què s'ordenen els actes ha estat substituït pel temps subjectiu i anímic; el temps perd la seva ininterrompibilitat i es disgrega en records, somnis, imaginacions, pressentiments i recepcions íntimes de la realitat. I

així l'espai accentua el seu caràcter temporal, que culmina el procés iniciat per Griffith quan va descobrir, amb les accions paral·leles, un nou concepte del temps cinematogràfic que diferia del temps real. De la mateixa manera que, en fragmentar la visió en plans, ens brindava un nou concepte, el cinematogràfic, de l'espai. Pensem, en aquest sentit, en les possibilitats, per a una profunda reflexió a l'entorn del tema de la imatge dins de la imatge o del cine dins del cine, que ens ofereix un cineasta com Hitchcock en atomitzar gairebé fins a l'infinit la seqüència seriada d'imatges a *La ventana indiscreta*.

El cine ens ajuda a sortir del laberint de la soledat en què ens trobam immersos. I ens llança, imatge rere imatge, a la paradoxal terra comuna de la soledat. Allà, en la soledat oberta, ens esperen també els ulls d'altres solitaris. I en aquesta relació de solitaris aprenem a estimar simultàniament el cine i la vida. Perquè, com va dir César Vallejo: *Sólo la vida; así: cosa brevísima... Es la vida y no más, fundada, escénica.* ■





Merci pour le chocolat, de Claude Chabrol

Francesc Garcia Pons

Silenciosament, com és habitual, amb l'únic enrenou de l'arribada de la seva protagonista Isabelle Huppert per promocionar l'estrena i amb un cert retràs, es presentà el setembre en la passada edició de Venècia, ha guaitat a les nostres pantalles la darrera pel·lícula de l'inexhaurible director francès Claude Chabrol, *Merci pour le chocolat*. Es tracta d'una deliciosa i subtil intriga criminal que malgrat la seva minoritària repercussió, pot comptar-se ja com un dels grans títols de la temporada.

Cineasta prolífic i irregular, amb més de 50 films a l'esquena, Chabrol és el més atípic dels components de la *Nouvelle Vague*. La seva trajectòria es remunta a un aprenentatge cinèfil en la foscor de les filmoteques i a un exercici apassionat i perspicaç de la crítica des de les pàgines de *Cahiers du Cinéma* amb companyia de Godard, Truffaut o Rohmer, amb qui va escriure un llibre sobre Alfred Hitchcock. Amb uns i altres amb prou feines va compartir una desmesurada fascinació pels clàssics americans i l'ímpetu de rodar l'imprescindible com a reacció irada a les embafadores qualitats del cinema francès dels 50 i altres artrosis que tenallaven les pantalles de l'època.

Més inclinat a aferrar-se a les estructures de la indústria que la majoria dels seus companys de generació, Chabrol s'entregà a una frenètica activitat inevitablement desigual. En molts de casos va anteposar les exigències comercials a les inquietuds artístiques i en altres es va perdre en artificioses complexitats. A finals dels 60, el director havia arribat a una maduresa innegable i trobà el seu to més personal en mitja dotzena escassa de títols consecutius en els que es va erigir en descarnat cronista de la burge-

sia francesa, una classe social que atrinxera les seves passions i desequilibris sota un plàcid vernís de pulcritud i modals exquisits.

A mitjan de la dècada dels setanta, el prestigi del realitzador ja estava molt assentat i això provocà que s'acostàs a un cinema més comercial. Quinze anys després, amb *Un affaire des femmes* de 1989 s'inicià l'etapa actual de la seva carrera, carregada de grans pel·lícules.

Pel seu darrer film el cineasta ha escollit la genial actriu Isabelle Huppert –sisena col·laboració entre ambdós, cosa que produí una gran complexitat entre l'actriu i el director durant el rodatge– i a una vella glòria del temps dels cantants ye-yes dels anys 60, Jacques Dutronc, que aquí interpreta el seu marit, un pianista famós massa preocupat pel seu art per adonar-se de les maquinacions de la seva dona, una burgesa freda i malaltissa propietària d'una fàbrica de xocolata que teixeix una xarxa de perfídia al seu voltant.

El tema central de la pel·lícula és la gelosia i la perversitat. El personatge principal ordeix un pla molt maquiavèlic per apaivagar la seva gelosia i, a la vegada, alleujar el seu patiment perquè és una persona que en el fons pateix degut a un problema de manca d'identitat i que no té accés als seus sentiments. La gelosia malaltissa de la dona prové, en part, de la diferència entre l'univers artístic del pianista i del d'ella, petit i burgès. D'una banda, hi ha les persones artistes o creadores i de l'altra els qui pertanyen a un món més concret –per exemple, els que es dediquen als negocis: a vendre xocolata,...–, però el director aquí presenta els dos universos plegats i ens proposa un creador, el personatge de Jacques Dutronc que és gairebé un autista, un sord i cec del món que l'envolta i sobretot als desequilibris de la seva dona que representa l'altra banda. *Merci pour le chocolat* es presenta com una pel·lícula de superfície amable en què la ironia i la perspicaçia de Chabrol perfilen els inferns ocults dels personatges. Des de sempre, ha demostrat una especial sensi-

bilitat pels desitjos insatisfets, les obsessions secretes i els impulsos irrimprimibles de personatges en aparença respectables, quasi sempre sota l'embolcall suggerent d'una intriga criminal.

L'entorn de la vida a les poblacions petites, on tothom es coneix i on les passions i les venjances s'intenten dirimir en la més estricta reserva, és un caldo de cultiu ideal per a un cineasta empenyorat en representar el món sense estridències i convertir el més insignificant acte quotidià en una terrible amenaça.

El policíac com a pretext mesclat amb un costumisme pausat i filtrat per una ironia sorneguera i cruel que quasi mai deriva obertament en comèdia, delimita els trets d'aquest geni en permanent equilibri entre l'afecte respectuós pels personatges i una distància més o manco objectiva respecte de la mesquinesa dels seus comportaments. Més moralista que líric, el director contempla els personatges des de fora sense jutjar-los però comparteix amb l'espectador la capacitat de penetrar en els seus conflictes interiors, sovint problemes de consciència irresolubles que defugen les competències de la justícia.

Hereu de Hitchcock però renunciant quasi sistemàticament al suspens, el director ha dibuixat amb insistència l'encant discret d'una classe social que utilitza els seus privilegis com a parapet, per dinamitar-lo, a vegades, amb un entusiasme sacríleg digne de Buñuel.

Merci pour le chocolat està plena de referències iròniques a l'univers de Hitchcock, apunts més que cites literals que la situen a prop de *Rebeca* i sobretot de *Notorious*. Però el tractament de la perversitat, la forma de mostrar-la i la posada en escena beuen de la poètica de Fritz Lang. Fins i tot hi ha una referència expressa a la pel·lícula *Secret beyond the door* del realitzador alemany.

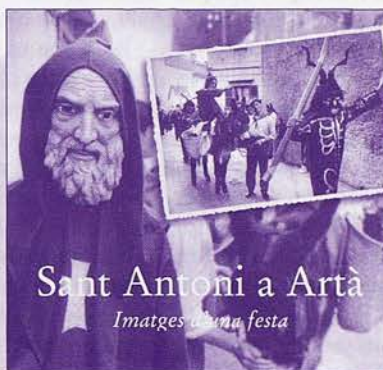
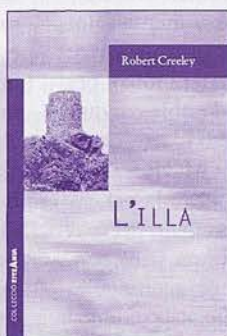
Chabrol, en el mateix estat de gràcia que ve demostrant en els seus darrers treballs, fa un exercici de depuració extrema sobre els seus temes i maneres habituals i aconsegueix extreure de les seves imatges eloqüents significats metafòrics sobre la societat contemporània. ■



Estrenes en sessió contínua

L'Illa

Robert Creeley
Format 125 x 185 mm
216 pàgines
Preu 2.100 ptes



Sant Antoni a Artà Imatges d'una festa

Format 220 x 205 mm
176 pàgines
Preu 3.500 ptes

Música, femení singular

Isabel Rosselló
Format 170 x 240 mm
342 pàgines
Preu 3.900 ptes



Fortunio Bonanova Un home de llegenda

C. Aguiló / J.A. Mendiola
Format 230 x 210 mm
102 pàgines
Preu 3.000 ptes

Cuba: una assignatura pendiente

Reynaldo González
Format 125 x 185 mm
262 pàgines
Preu 1.500 ptes



Nadal Batle Les notes d'un Rector

Joana Maria Roque
Format 125 x 185 mm
96 pàgines
Preu 1.900 ptes

En venda a les millors llibreries

EDICIÓ
di7

Antoni Torrandell, 17
07350 Binissalem
Tel. 971 870 348
Fax 971 870 591
E-mail: di7@ibacom.es



Merci pour le chocolat, de Claude Chabrol

Francesc Garcia Pons

Silenciosament, com és habitual, amb l'únic enrenou de l'arribada de la seva protagonista Isabelle Huppert per promocionar l'estrena i amb un cert retràs, es presentà el setembre en la passada edició de Venècia, ha guaitat a les nostres pantalles la darrera pel·lícula de l'inexhaurible director francès Claude Chabrol, *Merci pour le chocolat*. Es tracta d'una deliciosa i subtil intriga criminal que malgrat la seva minoritària repercussió, pot comptar-se ja com un dels grans títols de la temporada.

Cineasta prolífic i irregular, amb més de 50 films a l'esquena, Chabrol és el més atípic dels components de la *Nouvelle Vague*. La seva trajectòria es remunta a un aprenentatge cinèfil en la foscor de les filmoteques i a un exercici apassionat i perspicax de la crítica des de les pàgines de *Cahiers du Cinéma* amb companyia de Godard, Truffaut o Rohmer, amb qui va escriure un llibre sobre Alfred Hitchcock. Amb uns i altres amb prou feines va compartir una desmesurada fascinació pels clàssics americans i l'ímpetu de rodar l'imprescindible com a reacció irada a les embafadores qualitats del cinema francès dels 50 i altres artrosis que tenallaven les pantalles de l'època.

Més inclinat a aferrar-se a les estructures de la indústria que la majoria dels seus companys de generació, Chabrol s'entregà a una frenètica activitat inevitablement desigual. En molts de casos va anteposar les exigències comercials a les inquietuds artístiques i en altres es va perdre en artificioses complexitats. A finals dels 60, el director havia arribat a una maduresa innegable i trobà el seu to més personal en mitja dotzena escassa de títols consecutius en els que es va erigir en descarnat cronista de la burge-

sia francesa, una classe social que atrinxera les seves passions i desequilibris sota un plàcid vernís de pulcritud i modals exquisits.

A mitjan de la dècada dels setanta, el prestigi del realitzador ja estava molt assentat i això provocà que s'acostàs a un cinema més comercial. Quinze anys després, amb *Un affaire des femmes* de 1989 s'inicià l'etapa actual de la seva carrera, carregada de grans pel·lícules.

Pel seu darrer film el cineasta ha escollit la genial actriu Isabelle Huppert -sisena col·laboració entre ambdós, cosa que produí una gran complicitat entre l'actriu i el director durant el rodatge- i a una vella glòria del temps dels cantants ye-ye dels anys 60, Jacques Dutronc, que aquí interpreta el seu marit, un pianista famós massa preocupat pel seu art per adonar-se de les maquinacions de la seva dona, una burgesa freda i malaltissa propietària d'una fàbrica de xocolata que teixeix una xarxa de perfídia al seu voltant.

El tema central de la pel·lícula és la gelosia i la perversitat. El personatge principal ordeix un pla molt maquiavèlic per apaivagar la seva gelosia i, a la vegada, alleujar el seu patiment perquè és una persona que en el fons pateix degut a un problema de manca d'identitat i que no té accés als seus sentiments. La gelosia malaltissa de la dona prové, en part, de la diferència entre l'univers artístic del pianista i del d'ella, petit i burgès. D'una banda, hi ha les persones artistes o creadores i de l'altra els qui pertanyen a un món més concret -per exemple, els que es dediquen als negocis: a vendre xocolata, ...-, però el director aquí presenta els dos universos plegats i ens proposa un creador, el personatge de Jacques Dutronc que és gairebé un autista, un sord i cec del món que l'envolta i sobretot als desequilibris de la seva dona que representa l'altra banda.

Merci pour le chocolat es presenta com una pel·lícula de superfície amable en què la ironia i la perspicàcia de Chabrol perfilen els inferns ocults dels personatges. Des de sempre, ha demostrat una especial sensi-

bilitat pels desitjos insatisfets, les obsessions secretes i els impulsos irrimprimibles de personatges en aparença respectables, quasi sempre sota l'embolcall suggerent d'una intriga criminal.

L'entorn de la vida a les poblacions petites, on tothom es coneix i on les passions i les venjances s'intenten dirimir en la més estricta reserva, és un caldo de cultiu ideal per a un cineasta empenyorat en representar el món sense estridències i convertir el més insignificant acte quotidià en una terrible amenaça.

El policíac com a pretext mesclat amb un costumisme pausat i filtrat per una ironia sorneguera i cruel que quasi mai deriva obertament en comèdia, delimita els trets d'aquest geni en permanent equilibri entre l'afecte respectuós pels personatges i una distància més o manco objectiva respecte de la mesquinesa dels seus comportaments. Més moralista que líric, el director contempla els personatges des de fora sense jutjar-los però comparteix amb l'espectador la capacitat de penetrar en els seus conflictes interiors, sovint problemes de consciència irresolubles que defugen les competències de la justícia.

Hereu de Hitchcock però renunciant quasi sistemàticament al suspens, el director ha dibuixat amb insistència l'encant discret d'una classe social que utilitza els seus privilegis com a parapet, per dinamitar-lo, a vegades, amb un entusiasme sacríleg digne de Buñuel.

Merci pour le chocolat està plena de referències iròniques a l'univers de Hitchcock, apunts més que cites literals que la situen a prop de *Rebecca* i sobretot de *Notorious*. Però el tractament de la perversitat, la forma de mostrar-la i la posada en escena beuen de la poètica de Fritz Lang. Fins i tot hi ha una referència expressa a la pel·lícula *Secret beyond the door* del realitzador alemany.

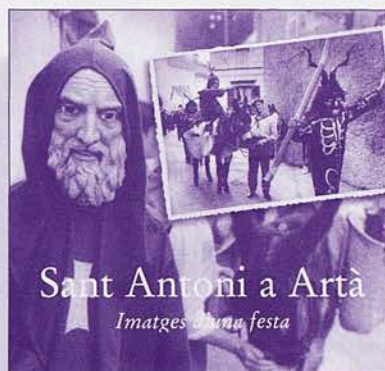
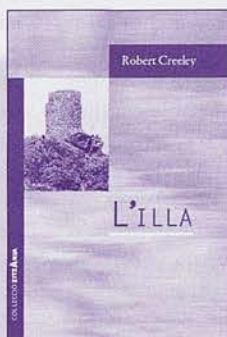
Chabrol, en el mateix estat de gràcia que ve demostrant en els seus darrers treballs, fa un exercici de depuració extrema sobre els seus temes i maneres habituals i aconsegueix extreure de les seves imatges eloqüents significats metafòrics sobre la societat contemporània. ■



Estrenes en sessió contínua

L'illa

Robert Creeley
Format 125 x 185 mm
216 pàgines
Preu 2.100 ptes



Sant Antoni a Artà Imatges d'una festa

Format 220 x 205 mm
176 pàgines
Preu 3.500 ptes

Música, femení singular

Isabel Rosselló
Format 170 x 240 mm
342 pàgines
Preu 3.900 ptes

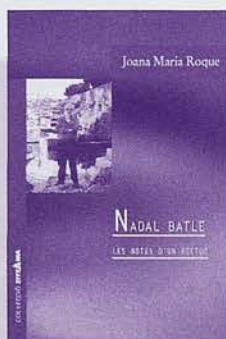


Fortunio Bonanova Un home de llegenda

C. Aguiló / J.A. Mendiola
Format 230 x 210 mm
102 pàgines
Preu 3.000 ptes

Cuba: una assignatura pendiente

Reynaldo González
Format 125 x 185 mm
262 pàgines
Preu 1.500 ptes



Nadal Batle Les notes d'un Rector

Joana Maria Roque
Format 125 x 185 mm
96 pàgines
Preu 1.900 ptes

En venda a les
millors llibreries

di7
EDICIÓ

Antoni Torrandell, 17
07350 Binissalem
Tel. 971 870 348
Fax 971 870 591
E-mail: di7@ibacom.es



Bergman versus Buñuel: "La devaluació de la moral catòlica contra el dubte metafísic protestant"

Joan Obrador

El mes de març passat, suposo que com molt de vosaltres, vaig veure una pel·lícula al nostre Centre Cultural que fou *mítica* a la meua joventut, només coneixia un detall del seu argument que sempre m'havia inquietat: el protagonista jugava una macabra partida d'escacs amb la mort al llarg de tot el film. No fa falta indicar quin és l'únic resultat possible de tal enfrontament... Vaig assistir a la projecció amb una certa inquietud, amb una certa prevenció davant d'un possible desencant; però no, el gran mestre suec no pot decebre mai. De bon començament –en descobrir una estranya parella de soldats medievals adormits profundament en una platja deserta, un davant d'un taulell d'escacs sense contrincant i l'altre estirat damunt roques marmòries–, l'espectador comprèn que no es troba davant una pel·lícula que vulgui ser un retall, un simple imitació, de la "realitat". Quan apareix per primera vegada la mort, tot d'una podem dir, ens trobem davant d'un rar film metafòric. *El Séptimo Sello* (1956), emperò, no és cap film metafòric. Perquè, com és sabut, una metàfora suposa una comparació amagada i, en aquesta pel·lícula, no hi ha cap comparació, sinó una molt profunda reflexió metafísico-teològica.

A mesura que avançava el film, descobria un món que ja em resultava familiar al cinema nòrdic: la intolerància del fanatisme religiós protestant. Ja havia vist pel·lícules com ara *El manantial y la doncella* (1958) o *Fanny y Alexander* (1982) d'Inmarg i *Dies Irae* (1943) del danès Dreyer. Aquesta darrera pel·lícula ens mostra bruixes que reclamen la seva dignitat; dones que saben que la seva condemna a la foguera obeeix a una voluntat de poder irracional, que fa seu el rostre de déu per tal d'exterminar els més dèbils: les dones que exigien els seus drets. Podríem dir que Dreyer va reflectir el fenomen de la bruixeria premodern. Mentre que la bruixa d'*El Séptimo Sello* és una pobre al·lota que s'ho creu de veritat, creu en els seus poders malignes i en la presència del dimoni dins seu. Ens trobem davant del fenomen de la bruixeria medie-

val. Fins i tot, el cavaller retornat de Terra Santa, Antonius Blok, en el darrer intent per trobar un rastre de l'altre món dins l'àmbit dels sentits, li demanarà si, efectivament, ha conegut el diable. Si el trobés podria estar segur de l'existència de l'Altre. Ella li diu si no el veu dins els seus ulls, Blok només reconeix el terror que li provoquen els seus torturadors.

Al *Séptimo Sello* trobem una triada de personatges fonamental: Jof (Josep) i Mia (Maria), per un costat; el cavaller i el seu escuder (Jöns), per l'altra, i, per l'últim, el poble conduït per l'estament religiós. I, davant de tots ells, l'omnipresent MORT. Com a presència física reconeguda pel cavaller i, en el darrer moment, pel seus amics. Josep també la veurà, però, com a persona divina que és, aconseguirà fugir amb la seva família dels seus do-

minis. La resta de la població és sotmesa al rigor mortuori de la pesta. Bergman, amb aquest plantejament, intenta esbrinar la reacció dels humans davant la mort. Una mort que es presenta com allò que és indefugible per a tothom, amb un rostre impenetrable i un silenci que amaga el no-res; com aquell límit darrera del qual només hi resta el buit. Però el poble no sap res del buit, només sap que la mort suposa un dolor inversemblant i que és un càstig diví; per això, demanen un responsable als entesos en qüestions divines, la cremació de la pobre al·lota serà la resposta. El poble i el clero no fan més que tremolar davant la mort i implorar la commiseració divina. El cavaller, a força de matar en nom del seu déu, ha caigut en un desesperat escepticisme i sent un extrem horror davant de la vacuïtat que ens



Bergman també rebutja la moral del cristianisme integrista, per això, no hi ha res més absurd que el sacrifici d'una dona jove, estremadament bella, i les processons banyades d'encens per lluitar contra la pesta...

espera a tots. De fet, amb la partida d'escacs, només vol guanyar un poc de temps per trobar el sentit i fer una bona acció. Per la seva banda, Jöns, com si es tractés d'un Sancho nòrdic, ha extret la conclusió més pràctica, déu no existeix i tots estem condemnats al no-res.

Maria i Josep són els únics que són feliços en un món mortuori de devastació. Ells dos són uns pobres actors que recorren les tenebres immersors en una llum celestial. Ella només té ulls pel seu fill i pel seu home immaculat. Ell té visions que la verge –vull dir, la seva dona– accepta de bon grat. Primer, contempla la mare de déu passejant Jesús; en la segona visió contemplarà la partida d'escacs entre la mort i el cavaller derrotat; al final, contempla com la mort arrossega muntanya amunt l'ateu, l'escèp-

tic, el ferrer i les seves dones. Just en el moment que Maria fa el miracle de les maduixes i la llet –només un miracle pot explicar l'aparició de tal quantitat de llet i maduixes en un camp devastat per un dels genets de l'apocalipsi– en va venir al cap Viridiana i se'n va plantejar un interrogant: per quina raó el nin, en lloc de Mateu, no va ser batejat amb el nom de Jesús? Aquesta escena té un profund sentit metafísico-moral: Blok, l'infel·lic i escèptic guerrer, troba la serenitat espiritual amb uns pobres rodamons que no es preocupen de cercar déu i que, precisament per això, el poden sentir constantment. Ells només tenen una preocupació: el benestar del seu fill, ni participen de l'angoixa existencial ni els preocupa que un bon dia la pesta pugui envair els seus cossos.

Si feu l'experiència de veure la pel·lícula de Buñuel darrera del *Séptimo sello*, podeu trobar un curiós paral·lelisme: en tot dos casos el protagonista és una particular interpretació del fill de déu. A *Viridiana* (1961), com recordeu, el borratxos reconstrueixen l'Últim Sopar; mentre que la fuga de la pesta de Maria i Josep recorda la fuga que varen protagonitzar els seus homònims bíblics per tal de protegir el seu fill del veredicte d'Herodes contra la execució dels nadons. Però la finalitat d'un i l'altre, en la reelaboració del Nou Testament, semblen molt diferents: Buñuel, en les seves obres més teològiques, va voler mostrar la decadència de la moral catòlica i la superioritat de l'ateisme conscient sobre la fe, sempre absurda. En aquest sentit, la darrera paraula del director aragonès la podeu trobar a *La Via Láctea* (1969). I Bergman també rebutja la moral del cristianisme integrista, per això, no hi ha res més absurd que el sacrifici d'una dona jove, estremadament bella, i les processons banyades d'encens per lluitar contra la pesta. A la vegada, emperò, desestima l'escepticisme que condueix a una recerca sense descans de déu, una recerca que mai pot concloure i que només té un resultat possible: l'angoixa. El cavaller Blok, per moments, sembla un quixot del reremón. L'ateisme tampoc pot redimir l'home, no en va Jöns, el fidel escuder, també se l'emportarà la MORT muntanya amunt. L'ateisme, si més no, té un clar avantatge: facilita l'aparició de l'humor, un humor absurd, si voleu, però humor en darrer terme.

Per tant, no hi ha solució per a l'home? Sembla que Bergman ens vol dir que l'única redempció possible es troba en el que podem anomenar "immediatesa". No ens hem de capficar a ultrapassar el límit, que realment és LÍMIT, sinó que ens hem de preocupar de la nostra pròpia vida. Per això, els nins són el sentit, perquè allarguen la nostra vida. Si se'ns presenta o no la divinitat dins el nostre món és qualque cosa secundària –Maria, en cap moment participa de les il·luminacions de Josep i fugí amb ell–, per allò que és realment important: la tranquil·litat davant la parca. ■

Hazel González

Va arribar, puntual com les ornetes de la primavera, aquest certamen de premis que sembla ser la panacea del Setè Art, aquella ocasió que tots els aficionats esperam amb una il·lusió que frega l'infantilisme, ja que sabem bé que aquests premis no són més que una baula més en la cadena del gran negoci que és el cine... però, en fi, que no és pecat somiar, i que un premi sempre és un premi, i quan està ben donat ens n'alegram moltíssim i deim que se n'ha fet justícia. No crec que, a aquestes alçades, els desvelis cap secret si els dic que el magnífic Javier Bardem no se n'ha duit l'estatueta, així que anem a les nostres coses, que és el que ens ocupa...

Superada ja de forma definitiva la divisió en categories dramàtica i comèdia, les nominacions d'enguany brillaven pel seu aspecte juvenil i novedós: els candidats no eren precisament nous, i després de conèixer les nominacions, perdonin si en un moment de debilitat em vaig tenir ganes que passassin tots a millor vida d'una vegada, almanco, per poder contemplar altres noms a la llista... Vegin, vegin.

John Williams per *El patriota* (*The Patriot*, Ron Howard, 2000) no era precisament el preferit: dèiem l'any passat, textualment, "ja van trenta-vuit nominacions i cinc premis, no es podrà queixar...", així que, amb la d'a-

quest any, ja van trenta-nou. Sincerament, ja està bé... i no és que la seva feina a la pel·lícula sigui dolenta, alerta, però sí una mica repetitiva i amb aquella flaire patriòtica que agrada tant als americans...

Ennio Morricone per *Malena* (Giuseppe Tornatore, 2000) és un d'aquells històrics que no ha aconseguit mai l'estatueta, però que l'han nominat cinc vegades, si comptam aquesta, i que ja té nombrosíssims premis de totes les mides i colors (deu ser que, com que és italià...).

Rachel Portman per *Chocolat* (Lasse Hallström, 2000) ja en té un, com també dèiem l'any anterior (quantes cares conegudes, no és ver?), de fa poc (*Emma*, Douglas McGrath, 1996, en comèdia), i això que tant la feina com la pel·lícula són més que agradables, no em confonguin...

No parlem ja de Hans Zimmer i Lisa Gerrard, nominats per la magnífica *Gladiator* (Ridley Scott, 2000), però que també són històrics, sobretot ell, que ja va guanyar l'estatueta el 1994 per *El rey León* (*The Lion King*, Roger Allers i Rob Minkoff), un bon treball del qual se'n va parlar molt. A partir d'aquell any, es va desdoblar la banda sonora, perquè ja era el cinquè any gairebé consecutiu que la companyia Disney se'n duia els premis de banda sonora i cançó... *Gladiator*, insistesc, és una magnífica banda sonora, tot i que en molts de moments ens recordi la més que suada *Els planetes*

de Holst, i a més el film tenia totes les cartes per ser el favorit, així que hi havia moltes possibilitats que repetís...

Ves per on, però, de vegades l'Acadèmia vol fer les coses tan bé i no quedar malament amb ningú que, al final, acaben donant premis que sorprendran el més pintat, compositor inclòs... M'explic: el gran èxit a Amèrica enguany era la taiwanesa *Tigre y Dragón* (*Crouching Tiger, Hidden Dragon*, Ang Lee, 2000), un film d'arts marçials que uneix tradicions orientals mil·lennàries amb sentimentalismes barats d'Occident, i dóna com a resultat un híbrid molt agradable de veure, que ha obtingut ni més ni manco que DEU nominacions als Oscars. Però és clar, com que els premis que se n'havia de dur no eren molt importants (això era ben clar), la banda sonora ha anat a parar a mans de Tan Dun, que no tenim el gust de conèixer (que em perdonin si algú ja el coneixia, però per part meua ni tan sols sé si és home o dona), però, per altra part, no és no se'l merescués, perquè la composició és realment bella i molt treballada... Al final, el que volíem s'ha complert, perquè ha estat sang nova (i tan nova...) qui se l'ha enduit. No és la vida una mica estranya, de vegades...?

Per cert, la cançó se l'ha enduit Bob Dylan per *Things Have Changed*, del film *Jóvenes prodigiosos* (*Wonder Boys*, Curtis Hanson, 2000). ■



2001 2002

Convocatòria 2001-2002

BEQUES "SA NOSTRA"

DEL 2 D'ABRIL FINS AL 18 DE MAIG



PROGRAMA D'AJUTS
PER A L'AMPLIACIÓ
D'ESTUDIS
A L'ESTRANGER

BEQUES

Exclusivament per a estudiants de les Illes Balears

Per a més informació:
www.sanostra.es
i a qualsevol oficina
de "SA NOSTRA"

"SA
NOS
TRA"

CAIXA DE BALEARS

Jorge Martí

Un dels punts d'encontre més fructífers entre els llenguatges del jazz i del cine han estat les bandes sonores. Quan les circumstàncies han permès que un gran músic de jazz es pogués entendre amb un gran director de cine, la coincidència, no gens habitual, ha generat un diàleg creatiu entre tots dos dels quals n'han sortit algunes de les grans pel·lícules de la història del cine.

Un dels millors exemples de com aquest diàleg pot desembocar en una obra mestra del cine és el cas de *Ana-*

rentment improvisada, una línia d'actuació que desconcertarà el fiscal (Georges C. Scott) per les seves divagacions, però que finalment conduirà a una argumentació impecable i rotunda, que salvarà el seu client. Talment funciona una bona peça de jazz: l'interpret, mentre improvisa, s'aparta de la melodia central que ha donat peu a la seva improvisació, però finalment conflueixen ambdues en una solució definitiva. L'elecció de Duke Ellington per compondre la música, a banda de mostrar el bon gust del director, va ser tot un encert. Ara ma-

El 1949, Miles Davis, un altre mag del jazz, visitarà per primer cop París. El músic, mimat per la intel·lectualitat parisenca del moment, Juliette Gréco, Boris Vian i fins i tot Jean Paul Sartre, es convertirà en una de les estrelles dels clubs nocturns de Saint-Germain-des-Prés. La seva llegenda era encara viva quan hi va tornar, entre 1956-57, per tocar amb els millors músics parisencs, com el baixista Pierre Michelot, o americans afincats a París, com el bateria Kenny Clarke. Amb ells va enregistrar la banda sonora de la pel·lícula de Louis Malle *Ascensor para el cadalso* (1957), protagonitzada per una estupenda Jeanne Moreau. El jazz renovador i "modernista" de Davis va encaixar perfectament en la primera pel·lícula d'un dels directors més renovadors i, a la llarga, més interessants de la *Nouvelle Vague*.

No podríem acabar aquest article sense parlar d'un dels directors de cine que més han estimat i estimen el jazz, Woody Allen. Tots els amants del seu cine saben que en les seves pel·lícules, tractin del que tractin, sempre toparem amb la mitificació de les seves dues grans passions, la ciutat de Nova-York i el jazz. Que jo sàpiga, Woody Allen mai ha encarregat a cap músic de jazz l'elaboració a posta de les seves bandes sonores, però en totes les seves pel·lícules trobem escenes subratllades per peces de jazz, amb especial referència pel jazz clàssic dels anys 30 i 40. Seria interminable fer el llistat dels músics de jazz que el cine de Woody Allen ha homenatjat. Però em quedaré amb una peça que apareix sovint a les seves pel·lícules, *Sing, sing, sing* de Benny Goodman, un dels pocs músics de jazz blancs —Goodman era d'origen jueu com el mateix Allen— que va poder competir als anys 30 amb els grans músics negres, Louis Armstrong, Count Bassie o Duke Ellington. Aquesta magnífica peça, *Sing, sing, sing*, és la música de fons d'algunes escenes trepidants de la divertida *Misterioso asesinato en Manhattan* (1993) i torna a aparèixer a *Desmontando a Harry* (1997), quan el protagonista somia que baixa a l'infern. ■



tomía de un asesinato (1959) de Otto Preminger. Preminger va encarregar la banda sonora de la pel·lícula a un dels genis de la música jazz, Duke Ellington. L'elecció d'una banda sonora jazzística, al marge de les preferències del propi director, era quasi una exigència del guió. L'advocat protagonista, interpretat per James Stewart, és un amant del jazz, però, a més a més, la seva manera de treballar, de defensar als seus clients, Ben Gazzara i Lee Remick, té molt a veure amb les estructures musicals del jazz: la seva defensa serà apa-

teix, mentre escric aquest article, estic escoltant-ne el "cd" i torno a comprovar que és una música perfecta, que s'aguanta per si mateixa. Però unida a les imatges del film, cobra tot el seu sentit, ja que es tracta d'un cas inigualable de simbiosi entre dos llenguatges ben diferents: mentre veus la pel·lícula no saps fins a quin punt és la música la que s'adapta a les necessitats dels fotogrames o, contràriament, és el ritme de la pel·lícula el que s'ha contagiats de les intuïcions rítmiques del mag Duke Ellington.

Toni Roca

Aquesta vella, noble, antiga passió pel món del cinema neix (tal vegada el film/clau fou *El apartamento* de Billy Wilder, vist per primera vegada al Windson Palace barceloní i tradicional) amb tota probabilitat a la xarxa, aleshores molt extesa, dels atrotinats cinemes de barri (res a veure amb l'horrible programa que dissabte a dissabte ens dispara sense pietat un tal Parada). Cinemes de barri de tota la vida que gairebé sobreviuen amb no poques dificultats a la Barcelona de finals dels cinquanta, principis dels seixanta. Sí; temps era temps i això era i era quan neixia la primavera. Èpoques d'adolescències primeres i molt poc abans de l'arribada gloriosa d'*El apartamento*. Sempre i de forma obligatòria tornàrem a l'autor d'*El crepusculo de los dioses*. Altres títols anaven entrant (de mica en mica, s'omple la pica) filtrats per aquesta mena de caçador solitari que és el cor sencer, per ubicar-se després a l'interior de l'ànima. Coses d'aquells anys de turbulències i fosca (o molt clara) sexualitat. Noms de pel·lícules i de cinemes ja dipositats al gran magatzem de la memòria.

En primer lloc, cal destacar els cinemes, tots ja desapareguts, traspasats a millor vida, de les Rambles. De les Rambles avall, molt a prop de la mar encara que en aquells dies la mar barcelonina i mediterrània era una nota boirosa, esvaïda. Un mite. La Rambla popular, prularista, amb quatre putes a les quatre cantonades de zona, amb marines de la Navy-USA per tot arreu. Per això o per tot això,

a un dels cinemes, Cine Mar, projectaven *Rio rojo*, Montgomery Cliff, John Wayne i cal no oblidar la sensual presència de Joanne Dru. Primera trobada (sensacional) amb Howard Hawks, aleshores un nom i només un nom. Parlo, és clar, des de la meua ignorància de nen de 13 anys. Howard Hawks un de tants noms. Després, altres sensacions i emocions em portarien a l'ànima però sempre a través de, la via directa del cor. Captivat pel cinema del creador de *Los caballeros las prefieren rubias*, enlluernat per un festival d'imatges fortes i vibrands, d'energia i vitalitat, la seva forma d'entendre el cine (d'entendre la vida, vull dir) omple pàgines i pàgines de la història mundial del cine. Però sempre/sempre, com a punt de referència i al llarg dels anys *Rio rojo*, amb precís, nítid i net blanc i negre i l'epopeia del western portat a unes esferes d'extraordinària magnitud. També (i no sortim encara del Cine Mar) un altre títol, menor, cal dir-ho, però que a l'hora del record, de les emocions, duu un bagatge d'emoció intensa, *Marca do a fuego* (no recordo ara el seu director), interpretat per Alan Ladd. Història del far-west, de la factoria Warners Bros, artesanal i simple i de classe B (la medulla espinal, l'esperit del cinema de Hollywood) eficaç i entretingut. I en coloraines de l'època que eren meravellosos.

Molt a la vora de l'esmentat cinema, un altre local és perfecte per el moment del record d'ara mateix; el

Latino. El cine Latino que feia olor a zotal, lleixiu i altres elements de neteja propi de les cases i dels centres on s'exercia (i s'executava de forma brutal i sòrdida) la prostitució. Ara per ara, dos pel·lícules m'arriben a la memòria. *El desertor del Alamo*, de Budd Boeticher. Amb Glen Ford. Un títol que al pas, lent, del temps, es convertí en un clàssic. Un clàssic menor. Però, al cap i a la fi, un clàssic sense dubta sovint projectat per a la televisió. Superior (no en fama i diners) i sense cap mena de patriotisme barat i d'anar per casa, a tots els nivells, a *El Alamo*, de John Wayne. Aquesta aventura típica americana, situada a la frontera de l'estat de Texas i el Mèjic immens, és contada per Boeticher amb simpleza narrativa de singular característica que pertany a l'obra del creador, per exemple, de *Santos el magnífico*. ¡Ah!, i no voldria oblidar-me de Julie Adams, de pits generosos i ample somriure. L'altre títol, *Guantes grises*, no té ni pena ni glòria, gairebé ningú s'en recorda. I és just i n'està justificat aquest total oblit. Però... certament, *Guantes grises*, un història d'espionatge/contra espionatge, a l'Europa de lapostguerra i de la guerra freda, no passarà a la història. Però no així el seu protagonista principal, Cornel Wilde. Al meu baül dels records hi té un lloc *Guantes grises*...Petit. Però un lloc. Blanc i negre per a un film discret i obscur. La vida (també la vida cinematogràfica) és així. ■



Marti Martorell

Raoul Walsh va néixer el 1887 i va morir el 1980, setze anys després de dirigir la seva darrera pel·lícula, i no per voluntat pròpia, sinó perquè els productors no volien treballar amb un «vell», una operació econòmica que podia sortir molt cara a causa de les assegurances que s'han de pagar quan un director ja passa d'una certa edat. Aquesta problemàtica malauradament encara és ben viva a hores d'ara i és el fet que explica que, per exemple, Billy Wilder no hagi dirigit cap pel·lícula des del 1982. Una excepció varen ser les darreres pel·lícules d'Akira Kurosawa, que va dirigir amb més de vuitanta anys perquè altres directors grans admiradors de Kurosawa, com Coppola o George Lucas, n'esdevenen productors més preocupats per la part artística del cinema que per la part econòmica.

Però cal tornar a parlar de Raoul Walsh, un fill d'un exiliat catòlic d'Irlanda quan encara una part d'aquest país no s'havia independitzat dels anglesos. Una vegada arribat als Estats Units, s'instal·la a Nova York i es converteix en un home molt ric gràcies a la seva bona feina com a sastre. La infantesa de Raoul Walsh és, per tant, plàcida i feliç: no hi ha penalitats a la casa i la relació amb sos pares és molt bona. Als quinze anys, però, sa mare mor i, per fugir de la buidor que aques-

ta desaparició li provoca, es desperta en ell la necessitat de conèixer món, per la qual cosa s'embarca al vaixell de mercaderies d'un oncle patern. És una experiència que li permet conèixer diferents bandes del món. Comença així un període de dotze anys, que es tancarà el 1914 quan arriba a Hollywood per treballar-hi com a actor secundari.

Aquests dotze anys tot just esmentats semblen extrets de trossos diferents de *westerns* i pel·lícules d'aventures: Raoul Walsh fa, entre d'altres coses, d'ajudant d'un metge que, més que coneixements mèdics, té facilitat de paraula i una gran capacitat psicològica perquè els pacients es trobin tranquils; fa de vaquer i travessa diferents estats amb un ramat grandiosos, com fan els protagonistes de *The Tall Men (Els implacables, 1957)*; viatja per Mèxic... és a dir, va poder viure els darrers anys d'un món que reflectirà en moltes de les seves pel·lícules: la conquesta de l'oest, les caravanes, les incomoditats que suposa haver de fer de *cowboy*, les grans extensions de terra sense cap construcció humana a la vista, l'alegria de saber que s'ha aconseguit acabar la feina, etc. Però l'any 1911 comença a fer d'actor teatral i participa amb èxit a diferents obres, les quals fins i tot arriba a representar a la seva terra d'origen, Nova York. Però el seu futur professional es trobarà a la costa oest dels

Estats Units: Hollywood, que a penes són terres de pagès amb quatre mal comptats estudis cinematogràfics, té una gran demanda d'actors perquè intervinguin en les pel·lícules que faran que aquest lloc esdevingui el centre mundial de la indústria del cinema.

En poc temps Raoul Walsh entra per fer d'actor en la companyia Biograph, nom amb què és coneguda la productora nord-americana American Mutoscope Company creada el 1895 i que el 1903 esdevingué l'American Biograph Company, una de les firmes més importants del primitiu cinema americà i on debutà el 1908 el director David Wark Griffith, creador d'una primera «gramàtica» cinematogràfica que s'allunyava de la pràctica habitual que era el «teatre filmat».

Raoul Walsh passa a treballar, per tant, a la mateixa empresa que David W. Griffith i les primeres tasques que realitza per a ell són interpretar el paper de John Wilkes Nooth, l'assassí d'Abraham Lincoln, a *The Birth of a Nation (El nacimiento de una nación, 1914)* i, a més a més, com que Griffith veu que està dotat especialment per a la direcció cinematogràfica, desenvolupa una tasca encara d'entitat superior: ajudant de direcció de les escenes de guerra per a aquesta mateixa pel·lícula.

Raoul Walsh afirma a les seves memòries¹ que treballar a les ordres de Griffith va ser per a ell la millor lliçó que havia tingut en la seva etapa de formació com a director: va aprendre a manejar grans masses de gent, va veure la manera com el muntatge cinematogràfic era una peça clau per a la construcció de la pel·lícula, etc.

Poc temps després de *The Birth of a Nation*, David W. Griffith, assabentat que Raoul Walsh coneixia Mèxic, li encarrega de dirigir, juntament amb Christy Cabanne, *The Life of General Villa (1914)*, una barreja de reconstrucció històrica i escenes docu-



¹ *La vida de un hombre. La edad de oro de Hollywood*. Barcelona: Grijalbo, 1982. Hi ha una nova edició, amb un altre títol: *El cine en sus manos*. Ediciones JC, 2000.

Walsh, en l'època que va fer pel·lícules mudes va dirigir-ne un total de trenta-nou, sense comptar-ne els curtmetratges, un nombre que dóna una idea aproximada del ritme frenètic de feina que exigia la indústria als treballadors...

mentals en què el revolucionari Pancho Villa interpreta el seu propi paper. Comença ara una vida frenètica de rodatge sense gaire descans.

Walsh, en l'època que va fer pel·lícules mudes (del 1914 al 1928, és a dir, catorze anys), va dirigir-ne un total de trenta-nou, sense comptar-ne els curtmetratges, un nombre que dóna una idea aproximada del ritme frenètic de feina que exigia la indústria als treballadors. Es tracta d'una època en què les càmeres no estaven perfeccionades tècnicament, per la qual cosa molts dels enregistraments s'havien de fer de dia i en exteriors reals on passava l'acció, fet que suposa haver de viatjar molt per una gran part dels Estats Units, primer per fer la cerca de localitzacions i, segon, per rodar-hi. També una dada que normalment és ignorada és que els estudis són a Hollywood, però els centres financers que decideixen quina pel·lícula es faran i quines no són a la costa est, a Wall Street, per tant, un director que havia de defensar, o ha de defensar encara ara, la futura realització d'una pel·lícula, calia que viatjés a Nova York sovint. En una època en què l'aviació no era més que un entreteniment de quatre aventurers i visionaris, els viatges de costa a costa es feien en tren durant més de cinc dies per a cada trajecte, una setmana i mit-

ja d'anada i tornada per ventura per no-res...

Són dues les pel·lícules que Walsh més estimava de la seva etapa muda: *The Thief of Bagdad* (El ladrón de Bagdad, 1924) i *What Price Glory* (El precio de la gloria, 1926).

The Thief of Bagdad era un projecte totalment monopolitzat per l'actor més famós d'aquell temps: Douglas Fairbanks. Aquest artista n'era un dels dos guionistes (acreditats com a Lotta Woods i Elton Thomas, pseudònim de Douglas Fairbanks); el protagonista principal; el productor principal i la distribució es faria a través de la *United Artists*, companyia creada cinc anys abans per Charles Chaplin, David W. Griffith, Mary Pickford i per ell mateix. De fet, és Fairbanks qui decideix que Raoul Walsh en serà el director, perquè li ha agradat molt el cinema que ha realitzat fins aleshores. A les memòries, Raoul Walsh parla amb deler del procés de rodatge de *The Thief of Bagdad*, perquè va suposar tot un seguit de provatures i més provatures per aconseguir recrear els efectes especials que aquesta pel·lícula requeria, com ara fer volar una catifa; perquè hi havia tot un repte rodar moviments de masses de gent que sortien en certes escenes; perquè hi va haver molta feina de creació de decorats adients per a la història i, com ell mateix reconeix, perquè l'ambient de feina entre tots era molt bo. És evident que una pel·lícula amb uns ingredients com eren el protagonisme de Douglas Fairbanks; una ambientació exòtica i una història extrema de *Les mil i una nits* va ser tot un èxit.



També va ser un triomf important la pel·lícula *What Price Glory*,² basada en una obra teatral de Maxwell Anderson i Laurence Stallings, que també ja havia estat molt ben rebuda pel públic. Varen interpretar la versió cinematogràfica Edmund Lowe, Victor McLaglen (després secundari gairebé imprescindible de John Ford) i Dolores del Río. L'acció passa a França durant la Primera Guerra Mundial i conta la història d'amistat entre dos militars, ara enfrontats perquè tots dos desitgen la mateixa dona. Aquesta pel·lícula va oferir com a novetat en l'època que es va rodar una visió irreverent i humorística de la guerra, aspecte al qual Raoul Walsh era molt afecte.

Aquestes dues pel·lícules són tan sols una petita mostra de la producció potser més desconeguda de Raoul Walsh per raó de la importància aconseguida amb la seva producció posterior en el cinema sonor, tema de l'article següent, però el gruix de les obres i, sobretot, la qualitat que ja hi va imprimir obligaven a deixar-ne constància. ■

² John Ford va ser el director de la segona unitat, tot i que no apareix als crèdits. A més, és curiós assenyalar que John Ford l'any 1952 en va dirigir una segona versió homònima interpretada per James Cagney i Dan Dailey.



Sergio Pitol

Fa uns dies em va telefonar el meu amic, l'escriptor Carlos Monaváis, premi Anagrama de l'any passat, per comentar-me que en un relat meu publicat recentment havia advertit un homenatge a Ernst Lubitsch, que havia detectat el *Lubitsch's touch* en alguns dels diàlegs inversemblants que poblen el text. El comentari em va deixar bastant perplex. Carlos és un dels meus més vells amics, el més íntim, amb qui des de fa quaranta anys he compartit el gust per moltes obres literàries i també la passió pel cine. Em va sorprendre que no reconegués en aquells diàlegs un deix seu, que si d'alguna manera implicaven un homenatge ocult era a ell i a les introduccions a la secció paròdica que setmanalment publica a un diari mexicà. ¿D'on podria haver tret la inspiració procedent de Lubitsch, un cineasta al qual he admirat des de l'adolescència? El meu fervor l'he assenyalat de manera oberta en algunes obres. A la meva primera novel·la hi ha un capítol voluntàriament grotesc

en què una alta
funcionà-
r i a

cultural mexicana assisteix a un acte cultural per celebrar un aniversari de Lubitsch, i l'entrevisten per a la televisió. En aquella sessió es presenta *To be or not to be*. El nom del director alemany li és completament desconegut. Les seves respostes són una successió ininterrompuda de desbarats; allà vaig tractar de recrear aquelles divertides comèdies d'errors que sovint apareixen a l'obra del cineasta alemany. Una altra de les meves novel·les du per títol *El desfile del amor*, un dels films més importants d'aquest mateix director. Segurament existiran, en altres novel·les meves, efectes lubitschians dels quals no en sóc conscient, com no ho era que apareixien en aquest darrer relat. I quan pensava en això se'm va fer clar que l'instint de Monsiváis només havia errat el blanc per mil·límetres. No eren els diàlegs, sinó l'escenari en què es movien els personatges i alguns detalls els que provenien del món de Lubitsch. I el descobriment d'aquest empremta es va sumar al plaer que l'elogi de l'amic m'havia produït.

Això ja pot donar un indici de la viva relació que

exis-

teix entre la meua literatura i el cine. No podria ser d'una altra manera, perquè des de la infantesa el cine va ser per a mi una de les poques finestres per guaitar el món. Jo vivia a un *ingenio* sucrer de Veracruz, i al pobre més pròxim, Potrero, cada dissabte es projectaven pel·lícules en un immens hangar. El meu germà i jo fèiem una llarga caminada vencent la por a l'obscuritat i el profund fang en què es convertien els camins en època de pluges fins a arribar a aquella deu sagrada de sorpreses, terrors i felicitat. Hi assistíem sempre, fos quin fos el programa. Havíem de suportar de vegades drames inintel·ligibles i comèdies sentimentals que ens eren insubstancials i soporíferes. Molt sovint, però, la sort ens somreia. Feia seixanta anys, el repertori americà incloïa molts de films que podien disfrutar tant els adults com el públic infantil: la inoblidable *Isla del tesoro*, en què John Silver, el terrible pirata, era ni més ni manco que el portentós Wallace Beery, i Jim, el nin que l'idolatra, aquell que tots anhelàvem ser, era Jackie Cooper; les innombrables pel·lícules colonialistes de l'època, *Gunga Din*, *La carga de los seiscientos dragones* (*La carga de la brigada ligera*, a Espanya), *Los tres lanceros de Bengala* (*Tres lanceros bengalíes*, a Espanya), *Beau Geste*, entre d'altres, en les quals els herois

eren gairebé invariablement Gary Cooper, Cary Grant, Ray Milland i Frenchot Tone, a més de drames més complexos però també carregats d'aventures i exotisme com *Mares de China*, també amb Wallace Beery, Jean Harlow i Clark Gable. És indubtable que aquestes imatges aconseguïen posar encara ara en moviment la meua imaginació. Quan les he tornades a veure a la televisió o en vídeo, l'enlluernament viscut aquelles nits torna a sorgir.

Al final de la meua infantesa i començament de l'adolescència un alt percentatge de les pel·lícules estava destinat



Millor que no el cine que reflectia el tema bèl·lic va resultar ser aquell que tractava de derrotar l'enemic intern, la quinta columna: els espies i els traïdors...

a enfortir l'esforç bèl·lic. El 1942, Mèxic va declarar la guerra a les potències de l'Eix: Alemanya, Itàlia i Japó. El nostre esforç, des del punt de vista militar, va ser simbòlic: un esquadró aeri, del 201, va combatre en el front del Pacífic per alliberar els territoris ocupats pel Japó. El govern mexicà va condicionar l'ajuda a l'enviament de productes i matèries primeres als Estats Units més que no soldats: petroli, benzina, cautxú, fibres tèxtils, sobretot. Entre nosaltres hi havia racionament de refaccions automobilístiques, gomes; per a mi, la verdadera tragèdia era la desaparició del mercat de grenetina, producte sense el qual aleshores no era possible fer gelatines. En resum, res greu.

Per als nins era una aventura portentosa obeir cada un dels requisits que determinava Defensa, sobretot en les apagades generals (els *oscurecimientos*), que en determinades nits s'havien de practicar, ja que el Golf de Mèxic es trobava infestat de submarins alemanys, els quals ja havien enfonsat dos vaixells (pretoliers), un d'ells el Potrero del Llano, molt a prop de Veracruz, és a dir, on nosaltres vivíem.

El cine, tant l'americà com l'alemany, estava dividit en dos sectors complementaris, un de polític, heroic, que havia de mostrar al món la valentia dels seus combatents, la fortalesa de la societat i donar a conèixer les maniobres de l'enemic interior infiltrat on menys s'esperava, fins a ser descobert i degudament castigat.

L'altra vessant temàtic consistia en alegres comèdies musicals i ensucrades històries sentimentals que



sempre arriben a un tendre final, per divertir i tranquil·litzar les masses. Pa i circ! Quasi tot el cine polític d'aquell període està a hores d'ara envellit per ingenu, sectari i xerraire. Encara queden cosa d'una dotzena d'autèntiques joies, entre d'altres *Cinco tumbas en el Cairo* (*Cinco tumbas al Cairo*, a Espanya) de Wilder, *Battande Tay Garnet*, *Los desnudos y los muertos* i *Birmanian* (*Objetivo: Birmania*, a Espanya) de Raoul Walsh, alguna de John Ford. Millor que no el cine que reflectia el tema bèl·lic va resultar ser aquell que tractava de derrotar l'enemic intern, la quinta columna: els espies i els traïdors.

Un tema amb el qual Hitchcock va aconseguir fer veritables meravelles. Per a mi, el millor film d'aquell temps va ser *To be or not to be*, del meu idolatrat Ernst Lubitsch. Va ser un producte genial i absolutament excèntric, en el sentit que, al costat del registre patètic que exigia la producció de suport a l'esforç bèl·lic, el genial director centroeuropeu hi va incloure una trama còmica, cosa que per l'època resultava escandalós. Lubitsch va haver de suportar una tempesta d'insults, de calúmnies, de càrrecs quasi propers als de traïció per haver-se atrevit a introduir l'humor. Va ser, doncs, una època intolerant.

Com a tots els països, també a Mèxic, abans de començar la pel·lícula, es projectava un noticiari cinematogràfic, el resum setmanal dels fets nacionals i internacionals. Record que un em va pertorbar dolorosament. Va ser el de la caiguda de Madrid l'any 1939. Degué ser més llarg que no els altres i més efectiu el paper de les seves imatges. La ciutat es rendia i els rebels se n'apoderaven. L'escàndol en el cine va ser innarrable. La població de l'in-

genio de Potrero era fonamentalment obrera i el sindicat, lògicament, comunista. Els *profesionistas*, enginyers, químics, metges, eren antifeixistes en diversos graus. Només qualque comerciant o propietari rural es podia alegrar del triomf de Franco. Per a aquell públic, la caiguda de Madrid era la catàstrofe més gran que es podien imaginar. El *No pasarán* s'havia fet bocins. Tots sabien què succeïa. Però en veure-ho al cine adquiria una força que no tenia la ràdio o el diari. En acabar el noticiari i tornar els llums, no vàrem veure res més que rostres terribles, desolats o irats. Dones i vells ploraven. La funció cinematogràfica es va anul·lar. El públic, dret, es va posar a cantar, m'imagín que *La Internacional*, o potser l'himne nacional, i després hi va haver un acte polític. El meu germà i jo i alguns companys, tots ben mudats, ben calçats, i gairebé tots de llinatges estrangers, vàrem sortir més que de pressa del local.

Sabiem que en temps de guerra, tot podia passar: la destrucció, la fam, la mort, eren coses de què parlaven sovint els nostres mestres o els nostres familiars i això ho veiem ben il·lustrat a la pantalla. Aquell encès míting espontani en el cine entrava dins aquella lògica, era natural i comprensible;

no ho era, però, una guerra invisible que va començar aleshores: la de les ànimes, que intuïem i l'efecte de la qual temíem. Les famílies es dividien, els germans es convertien en enemics. Hi havia gent que ja no trepitjava ca nostra i a qui nosaltres tampoc visitàvem. Amb alguns companys amb qui abans jugàvem, vàrem deixar de parlar-nos perquè les nostres cases havien trencat els llaços d'amistat. I el cine que veiem agombolava aquestes passions, les potenciava, cada pel·lícula ens obligava a actuar de la manera adequada, és a dir: cegament i obtusa, i deixàvem de tractar les filles del dentista japonès perquè eren enemigues, i alguns parlaven espants dels jueus que vivien a Còrdova, i els catòlics dels protestants.

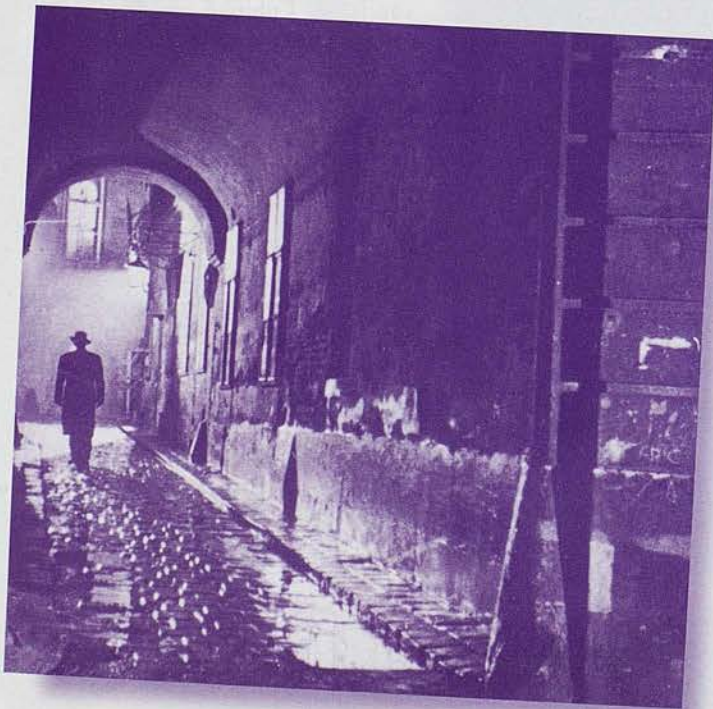
Anys després, estudiant universitari a la ciutat de Mèxic, el repertori es va ampliar generosament. A Potrero, les pel·lícules es veien almanco amb quatre o cinc anys de retard. A la capital podíem estar al dia i assistir a l'estrena de totes les novetats. La guerra mundial quedava molt enfora i el repertori no es limitava al cine nord-americà o mexicà. Hi vàrem veure *Rashomon*, de Kurosawa, *La ronda*, de Max Ophuls, *Las grandes maniobras*, de René Clair, *El balcón maltés*, de John Huston, *Lidia*, de Visconti i tot el que va venir després.

Als cines d'estrena, s'hi sumaven els cineclubs de la capital. Un d'aquests, el de l'IFAL, tenia un conveni amb la Secció Cinematogràfica del Museu d'Art Modern de Nova York, cosa que equivalia a somiar amb la possibilitat d'assolir totes les joies del cine que es poguessin imaginar. La llunyania del present, l'atmosfera diferent que es creava en una sala de públic culte on la projecció de les pel·lícules mudes s'acompanyava amb música

de piano, la noció que s'assistia a un refinat acte cultural i no a un cine de públic massiu, el debat final en què s'aprenia ràpidament un llenguatge desconegut i un no se sorprenia en sentir-se parlar poc temps després de l'estètica expressionista, del muntatge eisenstenià, de la validesa del cine negre americà, i de citar Bela Bálasz i l'aleshores imprescindible Georges Sadoul. El meu ingrès en aquell cineclub fa mig segle va coincidir amb la projecció d'un cicle expressionista. Va ser una prova iniciàtica, un baptisme de foc, una il·luminació per al jove que fins aleshores només esperava del cine una trama atractiva, efectes fotogràfics adequadament sorprenents i actuacions convinents. La primera funció que vaig veure en aquest cicle va ser *Varietés*, pel·lícula de 1925 dirigida per André Dupont i interpretada ni més ni manco que per Emil Jannings i Lya de Putti. A partir d'aquella nit, el cineclub es va convertir per a mi en un lloc sagrat. Em vaig familiaritzar de seguida amb alguns dels clàssics alemanys: *El gabinete del Doctor Caligari*, ni més ni manco!, de Robert Wiene, *Metrópolis* i *Sigfrido* (*El anillo de los nibelungos*, a Espanya) de Fritz Lang, *Nosferatu* de Murnau, *Lulú* i *La caja de Pandora* de Pabst, *El Ángel Azul* de Von Stenberg. He de confessar que sempre torn amb passió i inquietud al cine expressionista alemany. Fa unes setmanes, a la fi, vaig poder adquirir *El estudiante de Praga*, aquella al·legoria del pacte amb el Dimoni, més en la vessant Chamisso i la pèrdua de la pròpia ombra que no en la vessant fàustica.

En aquelles visites regulars vaig poder veure cicles de Von Stroheim i de Von Stenberg, de Lubitsch, de René Clair i de Renoir, d'Eisenstein, de Pudovkin i Dziga Vertov, d'Sjöström, Capra, Bergman i Hitchcock, del neorealisme italià, del surrealisme francès, l'onirisme japonès, els westerns clàssics i el cine d'aventures, el musical i el polític. Va ser una forma d'educació permanent que segueix encara ara. En qualsevol ciutat que he viscut, m'hi he abonat a un cineclub o dos.

No m'he explicat del tot la raó,



però el fet és que cap a la meitat dels anys seixanta em vaig anar desinteressant de manera gradual del cine contemporani, i em vaig concentrar més amb el del passat, especialment el dels anys trenta i quaranta. El programes de bon cine a la televisió i el naixement del vídeo m'han afirmat encara més en aquesta tendència. A l'any, veig com a molt sis o vuit pel·lícules noves, sense que això signifiqui perdre la meua addicció pel cine. En canvi, podria veure en un any una dotzena de vegades cadascun dels meus films preferits.

De vegades, escolt amics de la meua edat, escriptors, afirmar que el cine només és un entreteniment, a més beneit, propi de criades, i que agafar-se'l seriosament, discutir-lo, parlar-ne no és res més que una altra de les formes que adquireix la vulgaritat en el nostre temps. He quedat astorat. Em resulta indubtable que el nostre imaginari ve marcat en gran part pel cine. I estic convençut que encara que un escriptor no vagi al cine, encara que digui que el menysprea, la seva obra està en deute amb el llenguatge cinematogràfic encara que ell no ho sàpiga. Victor Sklovski va estudiar el gran canvi que es va produir a la novel·la a partir de l'aparició d'*El acorazado Potemkin*. La tècnica del muntatge a Eisenstein, aquella successió d'imatges heterogènies, de signe no només diferent sinó de vegades contrari, que aconsegueixen per acumulació crear una unitat visual diferent i infinitament més poderosa, es va començar a aplicar gairebé d'immediat a la novel·la. El primer exemple a Rússia, diu Sklovski, va ser *L'any un* de Pilniak; després es va escampar arreu. A Joyce, ni més ni manco! No tan sols el muntatge, sinó el ritme creat pel cine; la ruptura cronològica, el lliure joc d'associacions, la visió obliqua i altres procediments més han renovat la narrativa durant el segle passat, de manera que, encara que un autor tenguí un tracte mínim amb la pantalla, pot estar influenciat per vies indirectes, entre d'altres per l'ampla literatura contaminada pel cine. Arriba després un moment que els papers es reverteixen i la relació tor-



na circular, quan el cine comença a rebre nou alè de la literatura i s'enriqueix amb les seves característiques. Els exemples són infinits, el cine negre nord-americà possiblement no seria el que és si no hagués adoptat efectes de la novel·la policíaca del seu país: Dashiell Hammet, Ross McDonald i Raymond Chandler, sobretot. De la mateixa manera que el cine francès dels darrers trenta anys s'ha nodrit en bona part del *nouveau roman*. Es tracta de la cançó de l'enfadós. I s'agraeix que sigui així. Si hagués de fer una llista d'una dotzena de films, no els millors de la història del cine, sinó modestament els que supòs que d'alguna manera han influenciat la meua obra, el resultat seria aquest: *Las bellas de la noche*, de René Clair; *Trouble in Paradise* i *To be or not to be*, d'Ernst

Lubitsch; *El jeque blanco* i *E la nave va*, de Federico Fellini; *El gabinete del Dr. Caligari*, de Robert Wiene; *Drolle de drame*, de Marcel Carné; *El acorazado Potemkin*, d'Eisenstein; *Rashomon*, d'Akira Kurosawa; *39 escalones*, d'Alfred Hitchcock i *La kermesse heroique*, de Jaques Feyder.

En qualsevol llista de pel·lícules, de llibres, d'obres d'art, hi intervé sempre alguna cosa conjectural. Estic segur que si d'aquí un mes hagués de fer una selecció, la majoria d'aquests títols hi serien, però un o dos desapareixerien per donar pas a uns altres ara oblidats. Ja ara mateix em vénen a la memòria tres que no podria sacrificar: *La pasión de Juana de Arco* de Carl T. Dreyer, *El tercer hombre* de Carol Reed i *La máscara de Dimitrios* de Jean Negulesco, una de les meves predileccions totals. ■

Roberto Cobas

Tulio Raggi és un dels més importants realitzadors cubans de dibuixos animats. La història d'aquesta expressió artística a l'illa es troba íntimament vinculada a aquest creador que duu 40 anys d'ininterrompuda tasca. Tulio ha realitzat les més variades ocupacions dins del cinema d'animació: fondista, dissenyador, argumentista, guionista i fins i tot ha donat la seva veu a personatges creats en el Departament de dibuixos animats de l'ICAIC (Institut Cubà de l'Art i Indústria Cinematogràfica). Des del 1962 ençà ha dirigit més de 70 films, així com presentacions o notes animades per a documentals, pel·lícules, noticiers i curts per a la televisió. Aquest treball constant el converteix en el director més prolífic del Departament de dibuixos animats de l'ICAIC.

R.C.: En quin moment fixes la teva atenció amb un interès professional en el cinema d'animació? Fou abans o després del triomf de la Revolució el gener del 1959?

T.R.: Abans. Vaig fer algunes coses amb l'agència publicitària Conde of New York, en la qual es realitzaven curts animats amb finalitats publicitàries. A partir d'aquí vaig començar a

interessar-me per l'animació. A més, el meu interès esportiu pel dibuix humorístic primer i l'atracció cap al dibuix animat mai no va deixar d'existir, fins a l'extrem que en els Estats Units vaig visitar els estudis Disney, i fins i tot vaig contactar amb la gent d'United Productions of America, U.P.A., que sorgia.

R.C.: Vares entrar a l'ICAIC directament al Departament d'Animació?

T.R.: Hi vaig entrar quan el Departament d'Animació es creava. Això va ocórrer a finals de l'any 60, i vaig començar a treballar tot d'una com a dissenyador, encara que no m'acrediten oficialment com tal fins el 1961.

R.C.: I a quin any és que passes a director de dibuixos animats?

T.R.: A finals del 61, principis del 1962. La meua primera pel·lícula fou *El profesor Bluff*, encara que abans havia dissenyat *Macrotí*, un *Noé cubano*, realitzada a color. *El profesor Bluff* és un film en blanc i negre i va sortir primer del procés de producció.

R.C.: Quins criteris estètics es maneaven en el Departament en

aquests primers anys quant a la concepció del dibuix animat?

T.R.: Mira, bàsicament, Jesús de Armas —director de l'estudi d'animació— era qui duia la veu cantant. Ell tenia l'incertada posició que el nostre treball fos purament experimental, i que féssim incursions en la plàstica, en la cultura en general, sense un esperit de taquilla ni una orientació d'espectador definit. Es valora un rescat cultural després de tot el període de la pseudo república. Tot ens estava permès perquè no era realment un Departament orientat cap a la infantesa, sinó cap a una missió més àmplia quant a l'espectador. Ens interessaven els nins, però no era un peu forçat. Amb això vull dir-te que la necessitat era fer més aviat treballs polítics. Això fou al voltant de l'any 61 en què férem *Remember Gión*, per l'atac ianqui a Playa Girón, un treball sobre la campanya d'alfabetització titulada *AEIOU*. D'abans hi havia *La prensa seria*, *El maná*, o sigui, vàrem dirigir a tots els sectors de la població un missatge d'esperança. A *El gusano*, *El cowboy El tiburón* i *la sardina* hi havia una marcada intenció política, però amb un embolcall de gran pes plàstic. Formalment, nosaltres volíem innovar i Jesús



Hi ha Karel Zeman que és un monstre del cinema en efectes especials i, en general, del disseny, i Zdevenk Miller per exemple, que m'influeix en un film titulat *El millonario que robó el sol...*

de Armas, orientat per la seva inclinació marcada cap al treball de la U.P.A., ens inculcava aquelles idees. No et diré amb això que vaig renunciar a les meves inclinacions específiques perquè sempre les he mostrat, però m'interessava també aquest tipus de recerca. D'aquí surten diverses pel·lícules com *Osain*, *Niños*, films que eren concebuts com a recerques experimentals.

R.E.: Quines són les influències, a més de la U.P.A. que incideixen durant els primers set o vuit anys en el dibuix animat cubà? En aquest mateix sentit, quina escola, tendència o realitzador ha incidit específicament amb el teu treball com a director?

T.R.: La influència més marcada per a mi sempre fou Disney. Jo no renuncio a dir-ho. La U.P.A. era una empresa molt interessant quant a disseny i tècniques d'animació, però mancada de l'encant que va tenir el treball de Disney, perquè ell va orientar el seu treball als nins i això és el que més marcadament em plau fer. Captar la poesia de les coses, això que la gent anomena l'edulcorant de Disney, la bava ensucrada disneiana. No obstant això, a *Macroti*, *Un Noé cubano* i a altres pel·lícules vaig rompre llances per l'estil de la U.P.A.. A *Remember Girón* i *El gusano* ja és una altra cosa, aquí estam en presència de l'estil MAD. Després vénen films com *La brujita maguuta* i *El sinsonte* a on vas a veure Disney. Aquestes són els tres corrents bàsics que m'influeixen. En el departament en general cada equip de treball tenia una direcció diferent. Referint-se a l'aspecte formal, els membres dels equips tenien les seves inclinacions bastant definides. Per exemple, a l'integrat entre d'altres per l'espanyol Enrique Nicanor i Luis Rogelio Nogueras hi ha un àmbit molt gran del nou disseny, o sigui, del disseny més modern, on a vegades veus Pfeiffer i altres Steinberg, els grans del disseny en aquests moments. En el cas de Jesús de Armas



estam davant un artista molt personal, però veus la U.P.A.

R.E.: Em pareix apreciar certa influència del cinema d'animació polonesa a algunes pel·lícules realitzades a mitjans dels anys 60. Què opines en aquest sentit?

T.R.: Sí, perquè junt a la U.P.A. nosaltres anam a començar a rebre la informació del cinema europeu, i no tant del cinema polonès, ja que el primer que rebem és el cinema txec. Jo admiro tremendament el cinema txec. Txecoslovàquia és la primera que ens estén la mà, però no solament per influir-nos sinó que ens presta ajuda tècnica a l'àmbit de l'animació, els efectes especials, vénen tècnics txecs

i, a més, enviam gent a estudiar allà. Hi ha personalitats com Jiri Trnka que, malgrat no fer res en aquell període en el món de les titelles, ens influeixen les seves il·lustracions, el seu disseny. Hi ha Karel Zeman que és un monstre del cinema en efectes especials i, en general, del disseny, i Zdevenk Miller per exemple, que m'influeix en un film titulat *El millonario que robó el sol*. Aquest cinema que ens arriba de Txecoslovàquia ens comença a impactar. Hi ha dues pel·lícules, *Parasitismo* y *Un puesto en el sol*, que ens marquen terriblement. En aquests moments i pel que fa a influència hi ha de tot, però et diria que el cinema txec comença a penetrar, i també el cinema hongarès, polonès i iugoslau. Del ci-

El primer element que ens singularitza és el colorit de les nostres pel·lícules, que respon al nostre cel, a la nostra atmosfera.

A més, la plàstica cubana és això, és el nostre color local i el tenim...

nema polonès el que més captam amb Lenica són maneres de fer, més que de dibuixar. Hi ha una pel·lícula polonesa, *Metamorfosis*, que ens ensenya molt quant al cinema d'experimentació. Una altra que incideix en nosaltres és *Sonambulismo*.

R.E.: Un aspecte que destaca durant tota l'Etapa Experimental en el dibuix animat cubà és la força plàstica que tenien aquests films. Opinam que la qualitat formal minva notablement des de finals dels anys 60 i principis dels 70. Quina és la teva opinió?

T.R.: La qualitat plàstica assolida en els anys 60 es deu, en gran mesura, a la diversitat d'artistes que hi havia en el Departament. Cada un té una influència distinta, però per damunt de tot això hi ha l'interès que tenia el mateix organisme d'incursionar en la forma, o sigui, fer un cinema experimental. A més, i no hem d'oblidar-nos-en, ingressa un nou director, que és australià, Harry Reade. Harry no forma equip, però dirigeix pel·lícules extremadament bones, fins a tal extrem que el primer reconeixement internacional que obtenim és amb un film seu titulat *La cosa*. Des de l'inici, l'afinitat que s'estableix entre Harry i jo és molt gran. El primer reconeixement que rep amb el film *El sinsonte* per part de la crítica nacional comptà amb la col·laboració de Harry en els dissenys.

R.E.: El 1966 es realitza *Osain*, film en què s'incursiona dins de la cultura afro-cubana. En aquest dibuix animat s'aprecien certes influències de la pintura de Wifredo Lam i de l'art australià. Ens podries parlar de la seva concepció plàstica?

T.R.: Lam es troba amb tota seguretat en el film. A més, s'hi troba present l'art primitiu i actual australià. Ells fan les mateixes coses, partint de les supervivències de la comunitat primitiva que encara existeix. A mi sempre em va interessar molt l'arqueologia i, dins d'aquesta, la plàstica, les similituds entre la pintura rupestre africana, la pintura paleolítica i l'australiana, en tots els mitjans, fins i tot a la pell amb el tatuatge. Aquestes no són més que les mateixes influències que va tenir el mateix Wifredo Lam, o sigui, Lam és al film, però també es troben les influències que varen nodrir Lam. Jo vaig voler fer això. No solament utilitzar Lam, sinó explorar el que l'havia influït a ell.

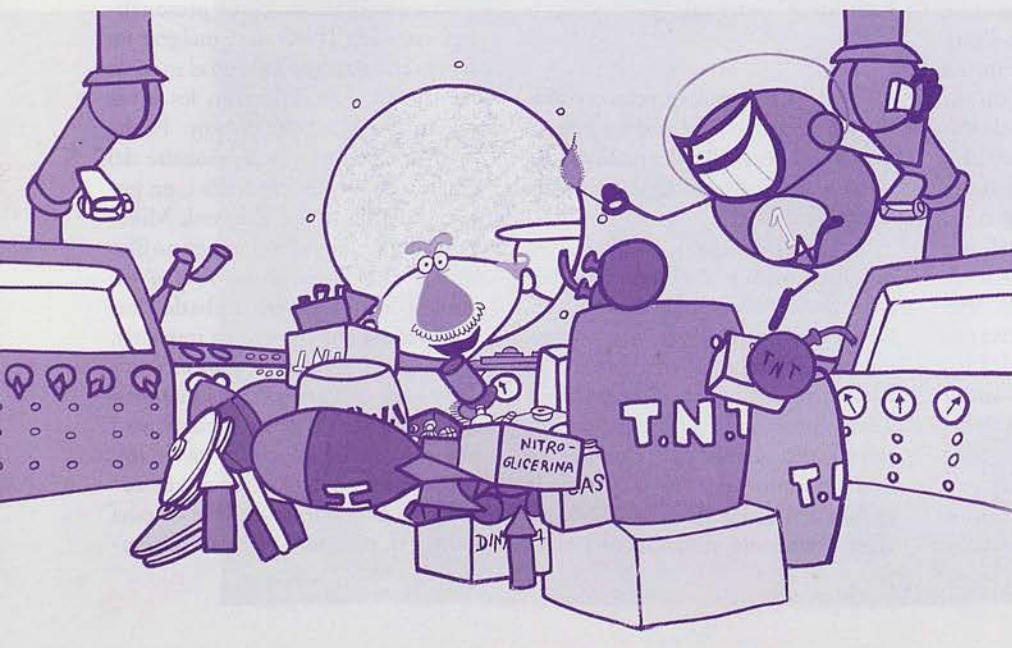
R.E.: El 1975 realitzes una sèrie constituïda per diversos films. Entre ells: *El pozo del Güije*, *La sopa de piedra* i *El duelo submarino*. Aquestes pel·lícules destaquen per una revalorització del disseny, que àdhuc a vegades es torna preciosista, un xic barro. Què opines d'això?

T.R.: A finals de la dècada del 60 el Departament de dibuixos animats

travessa per un període crític ja que en surten diversos valuosos artistes. Ens vàrem quedar un poc delmats. En anar-se'n les altres influències, roman Disney com a pare tutelar. Ho apreciaràs en aquest període en el disseny, a l'anomenat barroquisme disneïà. Per un altre costat, cercant també personatges, trobo a l'obra d'un famós escriptor de relats per a nins d'Argentina, Juan Enrique Acuña, un personatge que em va entusiasmar, conegut per Perunimá. Aleshores, partint d'ell, vaig crear el personatge de Piripipá. És un negret pícaro, tipus Eleggua dins del nostre món cosmogònic africà, enfrontat a un món divers i complex. Aquest pícaro de la llengua és el que jo reprenc per tractar de convertir-lo en un personatge.

R.E.: Tulio, si haguéssim de definir les característiques del dibuix animat cubà, quins, en la teva opinió, serien els elements que el tipifiquen i que el farien reconeixible com a tal?

T.R.: Home, aquesta és una pregunta de dos talls. A mi no m'agraden les tipificacions, ni el nacionalisme cinematogràfic i menys en el dibuix animat. Crec que si hi ha alguna cosa que hom ha de cercar en el cinema d'animació és que tengui un interès universal, que arribi a tots els nins del món, o sigui, la seva universalitat per a mi és més important que el seu nacionalisme. Com a producte cubà, nosaltres no podem deixar de reconèixer que una de les coses que més atreu l'atenció és el colorit. Aquest fet, l'hem pogut constatar fora del país. El primer element que ens singularitza és el colorit de les nostres pel·lícules, que respon al nostre cel, a la nostra atmosfera. A més, la plàstica cubana és això, és el nostre color local i el tenim. L'altra qüestió a destacar és el so, sobretot perquè el nostre cinema d'animació té un bagatge musical que no té cap altre cinema, almenys que jo hagi pogut constatar. Cada vegada que realitzo una pel·lícula miro que tengui aquesta musicalitat cubana. El disseny és més universal. ■



Juan Carlos Romaguera

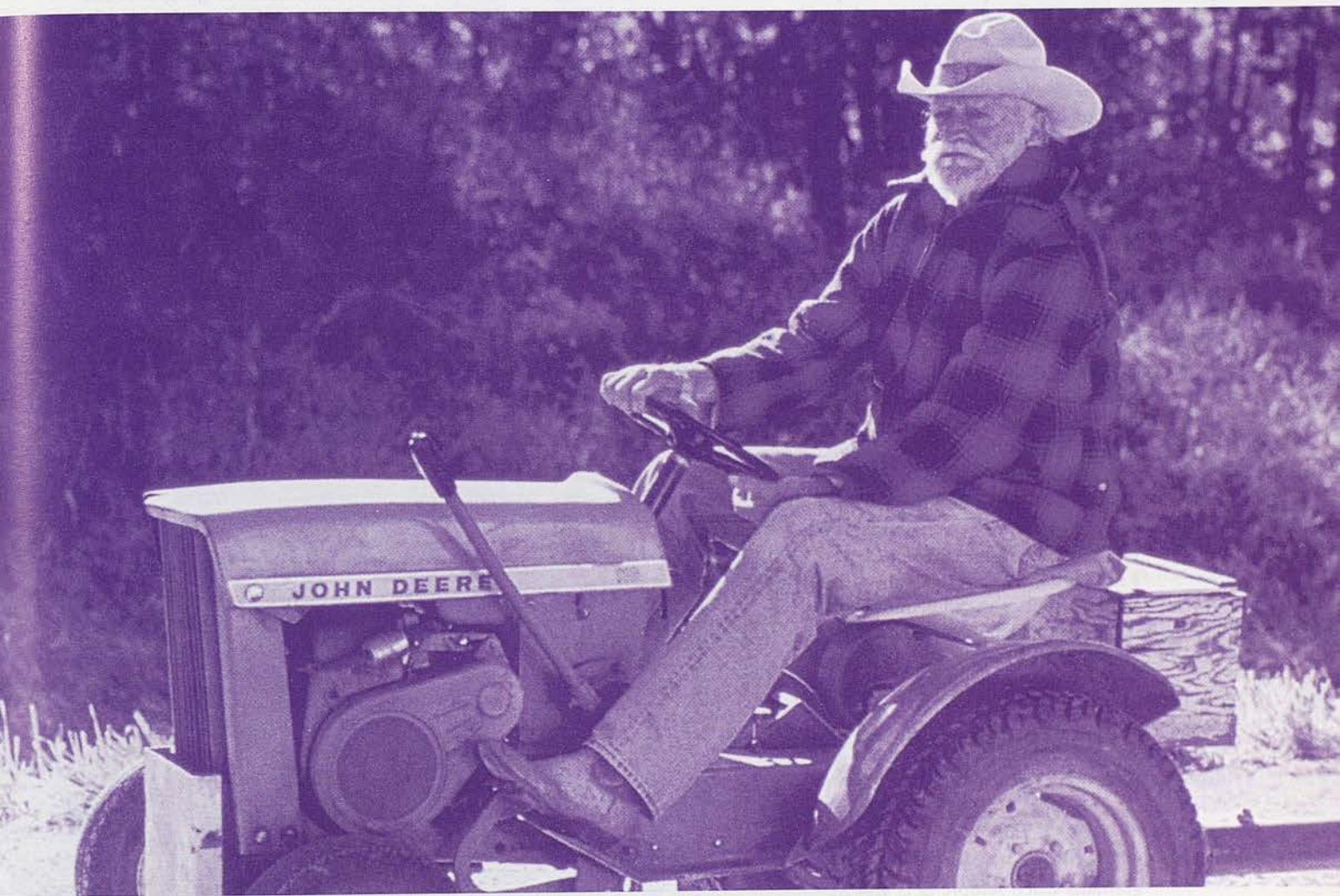
ELEGIA A ALVIN STRAIGHT

Amb la història real d'Alvin Straight, heroi septuagenari, obstinat i amb una salut deficiente, que decideix emprendre un viatge de centenars de quilòmetres per anar a visitar el seu germà, el qual acaba de tenir un infart i amb qui no es tracta

raó de ser. La renovació del director de *Wild at heart* (*Corazon Salvaje*), emperò, no afecta tant a la seva estètica, a la seva manera d'elaborar un món personal, sinó que afecta a la tonalitat, al ritme, a la mirada.

Si *Lost Highway* (*Carretera perduda*) era una road-movie a través de la ment d'un personatge que patia una fuga psicogènica (tal i com ho anomena el propi Lynch) i implicava, en con-

l'interior de ments pertorbades i a exposar malalties naturals humanes que desconcerten al més previngut. Però es cauria en un greu error si pensam que Lynch ha canviat de manera radical, perquè en la seva darrera pel·lícula també es troba certa estètica *bizarra* que ha anat marcant el que són els trets fonamentals de la seva obra. No resulta estrany pensar, per exemple, que els dos bessons mecà-



des de fa deu anys, el director David Lynch proposa un canvi de registre en les seves formes narratives, allunyant-se de l'estructura caòtica i de l'estranyesa de certes situacions, gairebé surrealistes, i ens demostra que el seu talent va més enllà de la creació d'un univers que gràcies a l'ús, com a coartada, dels recursos estilístics i narratius del gènere fantàstic té la seva

seqüència, a l'espectador en un viatge paranoic, inquietant i sense retorn, ara amb *The Straight Story* (*Una història verdadera*), també una pel·lícula que segueix un trajecte per carretera, en aquest cas el que va d'Iowa a Wisconsin, l'espectador pot respirar serenitat, calma i contemplar els camps de blat. Hi ha, doncs, una renúncia a recrear-se en mons onírics, a gratar dins

o la senyora que cada dia atropella un cérvol podrien ser personatges traslladats de *Twin Peaks*. La diferència escau en el fet que a Lynch li interessa aproximar-se a uns personatges més comuns i les ferides dels quals atenen a sentiments més humans, la qual cosa ens els fa més pròxims.

A lloms de la seva talladora de gespa, únic vehicle que pot conduir, Al-

L'espectador necessita, per tant, entrar en el joc de referències per poder desxifrar el sentit complet del film, per poder assolir en tota la seva magnitud les intel·ligents propostes de Joel i Ethan Coen...

vin inicia un llarg i parsimoniós trajecte que el portarà a retrobar-se amb el seu germà i en definitiva amb el seu passat, amb el que ha estat la seva vida. Després d'un magnífic pròleg en què amb un respectuós i entranyable sentit de l'humor se'ns descriuen els preparatius del viatge, podrem assistir a una de les més extraordinàries epopeies que el cinema contemporani ens ha ofert, a una peregrinació plena d'emocions, que el director exposa amb mirada contemplativa i absent de qualsevol manipulació sentimentalista.

The Straight Story és un exemple de precisió en la posada en escena com ho demostra l'adequat ús de l'el·lipsi entre les escenes i que aporta un ritme pausat però constant, com es comprova en la perfecta relació entre el que veiem i el fora de camp o, com sempre en Lynch, en la magistral utilització del so amb sentit dramàtic. Una posada en escena transparent i depurada que il·lustra a la perfecció aquesta història d'un intent de reconciliació fraternal, de recapitulació sobre les experiències de la vida. David Lynch, experimentador audaç i sorprenent, sembla ara invocar a la figura de John Ford per oferir-nos un viatge crepuscular, ple de lirisme i sincera emoció, depurat i impregnat de veritats i sentiments humans moltes vegades impossibles d'expressar, menys per cineastes de talent il·limitat.

HOMER I PRESTON STURGES ES TROBEN AMB ELS COEN

Quan un veu una pel·lícula dels germans Coen sempre té la sensació que es troba davant un artefacte, alhora endimoniat i lúdic, inventat pels més vius de la classe, sabedors d'una espècie de fórmula que els permet sorprendre l'espectador amb les seves noves propostes. El punt de partida de cada una de les seves pel·lícules és un complex mecanisme de reciclatge dels elements més heterogenis i dissemblants i contemplat des d'una perspectiva irònica i distanciat-

da. L'espectador necessita, per tant, entrar en el joc de referències per poder desxifrar el sentit complet del film, per poder assolir en tota la seva magnitud les intel·ligents propostes de Joel i Ethan Coen. Per exemple, a la seva anterior pel·lícula, *El gran Lebowski*, es tractava d'elaborar un còctel que, als anys noranta, seguís l'itinerari d'un relat policíac de Raymond Chandler, interferit, en una nova demostració de digressió narrativa, pel musical de Busby Berkeley, i pel qual pul·lulaven personatges o bé ancorats a l'època hippy o bé sotmesos a una caricaturesca filosofia nihilista. Tot junt esdevenia un anacronisme surrealista idoni per rebenotar-se de riure.

O Brother, Where art Thou? és una continuació d'aquest mecanisme de reciclatge de precedents cinematogràfic i literaris al intentar reunir en

una mateixa història La Odissea d'Homer i *Los viajes de Sullivan* del director Preston Sturges (a la qual el títol de la pel·lícula al·ludeix explícitament). I també suposa un avanç en la seva personal i atípica revisió dels gèneres cinematogràfics, portada a terme a totes les pel·lícules anteriors com en el cas de *Miller's crossing* (*Muerte entre las flores*) on hi havia una revisió formal en clau manierista del cinema de gàngsters. En el cas de la seva darrera pel·lícula, els Coen realitzen una revisió paròdica del drama carcelari típic dels anys trenta. *O Brother, Where art Thou?*, a més, omple un espai cronològic, la dècada depressiva dels trenta, al qual no havien traslladat cap de les seves ficcions, així com abans havien realitzat altres visites historiogràfiques, com per exemple al esplendorós Hollywood dels quaranta (*Barton*

La seva darrera pel·lícula, *Dancer in the dark* (*Bailar en la oscuridad*), tampoc es podia sotmetre a convencionalismes ni plegar-se cap a postures acomodades, sinó que tractaria de superar les restriccions imposades pel Dogma 95...

Fink) o al desil·lusionat i dubitatiu final de segle XX (*The Big Lebowski*).

En aquest nou i excèntric joc intertextual tenim a Ulysses Everett McGill, un genial George Clooney que paròdia la figura de Clark Gable, qui recorre el profund sud del Mississipí per recuperar a la seva particular Penèlope i que amb la companyia de dos presos més (Pete i Delmar) anirà topant-se amb un ciclop evangelista, un profeta cec, el personatge (que històricament va existir) del delinqüent i assassí "Babyface" Nelson, organitzacions del Ku-Klux-Klan i un trio de sirenes que sotmetran als nostres presidaris als seus irresistibles encants, abans de trobar la seva redempció com a cantants de *blue grass*. El conjunt, al qual cal afegir la música dels espirituals negres, esdevé una delirant mescla de referències perfectament engalzades i instal·lades dins

una estructura narrativa que segueix l'esquema d'una road-movie zigzaguant, puntejada per moments musicals i que ha abandonat l'epopeia per la comèdia. Tota aquesta acumulació d'elements dona un artificiós producte lúdic i genial que demostra el talent dels germans Coen per elaborar una obra personal i original que fon l'homenatge, la sàtira mordaç i la revisió irònica.

LA TRAGÈDIA MUSICAL DE SELMA

Una nova pel·lícula de Lars Von Trier no pot evitar mai la polèmica ni la controvèrsia. Per alguns, als quals més m'aproximo, serà una demostració més del seu genial talent i per altres resultarà ser el darrer símptoma

d'una desmesurada egolatria, perpetradora d'atemptats cinematogràfics que irriten a més d'un. El director danès ha esdevingut una figura discutida, provocadora de debats i disputes dialèctiques, degut al fet que la seva actitud no pot evitar la indiferència i al fet que sempre, abans ja de proclamacions dogmàtiques, ha demostrat una clara voluntat experimentadora, destinada a rebutjar els convencionalismes provocats per encarrarats principis del cinema clàssics, mancats de la seva essència.

A *Europa*, per exemple, sota la influència de Lang i Welles o les referències a Vigo i Hitchcock, l'espectador es trobava amb un efecte hipnotitzador provocat per un formalisme fascinant, fonamentat amb el joc de transparències, la superposició d'imatges i una penetrant veu en off, per tal de crear una representació de la desolació i la tristesa. El seu inconformisme anava més enllà amb *Idioterne* (*Los idiotas*), posada en pràctica del manifest Dogma 95, al voltant del qual es conjuraven Von Trier, al capdavant, i una sèrie de cineastes danesos amb la intenció de denunciar la malaltissa salut del cinema actual i proposar un alliberament creatiu que recuperava el ressò de la nouvelle vague. Llavors, el cinema, per una banda, es democratitzava i es feia assequible a tothom, per una altra, sota les estrictes normes d'austeritat, anava a la recerca de la seva essència més primigènia desproveïda d'artefactes. La pel·lícula va provocar les iras d'alguns, tal vegada els més incrèduls, que acusaren Von Trier d'enganyador i de cercar un fals anonim que enaltís més la seva figura, i va augmentar l'admiració d'altres que acceptaven la necessitat del fenomen cinematogràfic per la seva estètica i la seva moral convulsional.

La seva darrera pel·lícula, *Dancer in the dark* (*Bailar en la oscuridad*), tampoc es podia sotmetre a convencionalismes ni plegar-se cap a postures acomodades, sinó que tractaria de superar les restriccions imposades pel Dogma 95, traint parcialment els seus anteriors plantejaments, a través de la trista història de Selma, una emigrant txeca que tre-





A partir de l'enrenou reiteratiu de les màquines de la fabrica on treballa o d'una locomotora s'elabora la base rítmica de la composició musical, a partir de la qual l'escena es transforma en un festival sonor electrònic, que funciona com a dolorós contrapunt...

balla en una fàbrica d'Estats Units per poder pagar l'operació que permeti al seu fill superar una malaltia hereditària que a ella l'està deixant cega progressivament. Tenim de nou la creació per part de Von Trier d'un personatge afí a Bess (*Breaking the waves*) i Karen (*Idioterne*), innocents i humils, que tractaran d'enfrontar-se al món ja sigui a través de la prostitució com activitat purificadora (Bess), de la recerca del *idiota interior* (Karen) o de la participació en el gènere musical, i que es veuen abocades a la tragèdia a través del sacrifici.

La pel·lícula és el resultat de la brutal topada entre el director i la cantant Bjork, ambdós caracteritzats per ser autors personals dintre dels seus mitjans artístics. De la creativitat d'un cineasta maniàtic, perfeccionista i messiànic i del talent d'una cantant, ficada ocasionalment a actriu, la veu de la qual pot arribar a encongir el cor, sorgeix aquest atrevit intent de fondre el musical i la tragèdia, dos gèneres que conviuen pel fet que la protagonista utilitza els números musicals, no com a forma d'evadir-se sinó més be de reelaborar un món que per a ella es presenta de color negre. Però *Dancer in the dark* no és un musical que segueix les normes gramaticals i dramàtiques d'aquest gènere, sinó que suposa una visió renovada.

Així doncs, Von Trier refusa una planificació fonamentada en l'ús de panoràmiques o de travellings que segueixen els moviments dels actors i es decideix per elaborar la coreografia a partir del treball de muntatge posterior que ha fet de les imatges captades per cent càmeres digitals, fet, aquest que posa de manifest, altra vegada, el caràcter demiúrgic del director, com ho demostraven, també, els interludis musicals de *Breaking the waves*, que el mateix Von Trier definia com *el punt de vista diví*. A més, les alliberadores escapades musicals de Selma no estan orquestrada per les habituals simfonies, sinó que tenen com a punt de partida els renous quotidians que l'envolten. A partir de l'enrenou reiteratiu de les màquines de la fabrica on treballa o d'una locomotora s'elabora la base rítmica de la composició musical, a partir de la

qual l'escena es transforma en un festival sonor electrònic, que funciona com a dolorós contrapunt. Efectivament, i aquí la renovació dramàtica del film, els números musicals són una ordenació virtual (aquestes només es produeixen en la imaginació de Selma) que la protagonista fa del món exterior; una ordenació que es dona en els moments més intensos i tràgics i durant els quals s'introdueix la coreografia i la música, reflectint d'aquesta manera la lluita interior que manté Selma per suportar la tragèdia del seu destí.

Dancer in the dark tanca de forma magistral l'anomenada trilogia *Cor d'or*, juntament amb *Breaking the waves* i *Idioterne*, i demostra la seva capacitat per elaborar obres d'una intensitat desbordant, gairebé insuportable, que cerca el sorgiment espontani de l'emoció, a través d'una incisiva càmera en mà (tret estilístic discutit) i que tracta de penetrar en l'ànima dels personatges per revelar-nos els sentiments més profunds.

FANTASMES DEL PASSAT

L'obra com a director d'Ingmar Bergman a sempre va estar vinculada molt estretament a les circumstàncies de la seva vida fins arribar al punt en què ficció i realitat autobiogràfica s'interferien, s'alimentaven mútuament, desencadenant un perillós joc en què la dissociació entre ambdues no era possible. Altres cineastes van entrar en aquesta dinàmica, com Jean Eustache qui, després de discutir amb la seva parella, baixava al bar de davall casa seva per escriure el que havia succeït o, com actualment Woody Allen, admirador incondicional del cineasta suec, qui per exemple a *Mari-dos i mujeres* revelava alguns aspectes de la seva vida íntima amb Mia Fa-

rrrow. Bergman, retirat de la direcció cinematogràfica, ha continuat aportant el seu art i la seva vida al cinema, realitzant guions com per exemple el de *Trolösa (Infidel)* quarta pel·lícula dirigida per Liv Ullmann, a qui el director de *Fanny i Alexander* sembla haver concedit el testimoni, després que aquesta hagi assolit el seu magisteri.

En la gènere-

si del projecte, podem comprovar quin és el grau d'implicació que hi ha entre l'obra i la vida de Bergman. El director va començar a escriure una història a la seva casa de Faro, on viu retirat i allunyat del mundanal enrenou d'avui dia, però la va abandonar davant la falta d'inspiració. Aquesta va aparèixer de nou sota la figura de l'esplèndida Lena Endre per a qui el director va decidir escriure el paper



Tot plegat fa que Trolösa sigui una obra mestra aclaparadora que provoca unes ferides que ens recorden la miserable naturalesa de l'home i la fragilitat que la sustenta...

principal. Llavors, Bergman va escriure una història que s'iniciava amb un vell escriptor, interpretat admirablement per Erland Josephson, anomenat, com no, Bergman (encara que l'autor de *Persona*

també, és un fet de la vida íntima del propi Ingmar Bergman, qui va mantenir una relació adúltera amb l'esposa d'un dels seus millors amics. Així doncs, tenim la història d'un triangle amorós, protagonitzat per un vell escriptor anomenat Bergman, que manté una relació amb l'actriu Marianne Vogler, esposa del seu millor amic Markus, reputat director d'orquestra, i que desencadenarà una ruptura matrimonial, un dolorós divorci, i una nova ruptura sentimental. No em negaran que la cosa resulta suggerent i enigmàtica.

Trolösa és, en principi, una espècie de teràpia psicoanalítica compartida entre Ullmann i Bergman, els quals temps enrere van mantenir una relació sentimental que tal vegada també es projecti sobre aquesta pel·lícula; també pot resultar un exorcisme que acabi per cauteritzar les ferides que durant el passat no s'hantant o sigui una peregrinació penitent que alliberi les culpes. De tot un poc, segurament, hi ha en les causes que motivaren la redacció d'aquesta història, una penetrant i precisa descripció dramàtica sobre un traumàtic procés d'ensorrament d'unes relacions esqueixades pel dolor, la rancor i la gelosia.

La pel·lícula és un exemple de construcció narrativa, gràcies a la magnífica alternança entre les escenes del monòleg —quin gran encert fer que aquest resulti ser un diàleg entre Bergman i Marianne— i les escenes que suposen una dramatització

del que està comentant els dos protagonistes. La distribució entre unes i altres és perfecta i en cap moment provoquen una ensopegada del relat, sinó, tot el contrari, ja que són precises, tenen la durada adequada i aporten la informació necessària tant pel que respecta a personatges com per a la progressiva força dramàtica del film. Aquesta força en cap moment es manipula ni tampoc es fa desbordant, sinó que inquieta, incomoda l'espectador que intueix com, davant la netedat visual i la freda (justa i necessària) mirada distanciada d'Ullmann, hi ha un latent turment de sentiments que van de la placidesa del principi fins a la ira. La directora encerta al plantejar una posada en escena sòbria i concisa, que es fonamenta en plànols estàtics, rebutjant una manipulació efectista sinó confiant en que l'essència del drama es reveli per si mateix, i demostra una gran destresa quan enllaça perfectament, a través del muntatge, el dins i el fora de camp. Tot plegat fa que *Trolösa* sigui una obra mestra aclaparadora que provoca unes ferides que ens recorden la miserable naturalesa de l'home i la fragilitat que la sustenta.

EL GUST ÉS NOSTRE

Després d'haver aconseguit tres Cèsar com a guionista i un com actriu, Agnès Jaoui, demostrant la seva polifacètica capacitat i que la seva trajectòria la pot convertir en una figura cabdal dins el panorama actual del cinema francès i europeu, va decidir passar-se a la direcció amb *Le goût des autres (Para todos los gustos)* traslladant a la pantalla una història escrita, com la resta dels seus guions, per ella mateixa i Jean Pierre Bacri, el seu company sentimental i professional —el propi Alain Resnais, pel qual van escriure *On connaît la chanson*, els anomena Els Jacri, com a prova òbvia de la seva estreta i ben entesa col·laboració—. Jaoui, a més, va aconseguir l'èxit de crítica i públic i va continuar col·leccionant premis, ja que la pel·lícula fou guardonada al Festival de Montreal i també va ser rebuda amb



juga a despistar, declarant que no es vol referir a ell mateix) qui necessita invocar l'aparició d'una musa, Marianne Vogler, interpretada per Lena Endre.

Però el transvasament realitat-obra (i viceversa) va més enllà quan resulta que la història que escriu el vell escriptor és una reconstrucció fictícia, a la manera del director suec, d'un episodi de la seva vida i alhora,

molt d'entusiasme a San Sebastià, on fou projectada, fora de concurs, a la secció Zabaltegui.

Le goût des autres adopta l'esquema de la comèdia coral i dibuixa tot un entramat habitat per personatges que es troben i relacionen amb gran habilitat i fluïdesa. L'eix central de la pel·lícula sobre el qual gira la narració i el discurs és l'encontre que es produeix entre Castilla (interpretat pel propi Bacri), un ric de províncies, vulgar i mancat de cultura i Clara, actriu immersa en l'amargor i el paper de víctima, i que ocasionalment és professora d'anglès de Castilla, que s'ha enamorat d'ella, però al qual rebutja. Juntament a ells, se'ns presenta Deschamps, xofer melòman i solitari de Castilla, Moreno, el guardaespalles de Castilla i que comparteix confessions sentimentals amb el xofer i Manie (interpretada per Agnès Jaoui), amiga i camell particular de Clara i que acabarà decidint-se per l'experiència amorosa de Moreno en lloc de l'entrançable tristesa de Deschamps. Entre tots ells s'aniran establint relacions d'una manera natural i espontània, més pròxima a la desimboltura i la soltesa d'*On connaît la chanson*, que no pas al premeditat i manipulador engranatge de *Pulp Fiction*.

Jaoui i Bacri han escrit una comèdia lleugera i que manifesta a la perfecció les diferents tonalitats que la mirada dels autors desplega sobre els seus personatges. De manera que juntament la ironia més subtil i amable podem trobar una mordaç crueltat que denuncia alguns comportaments. La pel·lícula fonamenta el seu intel·ligent sentit de l'humor en la topada que pateixen els protagonistes entre ells al pertànyer a mons diferents, gairebé oposats, i que provocarà situacions en les quals no es tracta d'aprofitar la rialla fàcil i grotesca sinó una ridícula comprensible i que posa afectuosament en evidència els personatges, pròxims, aquests, a l'espectador gràcies al fet que són éssers quotidians i comuns, que l'atzar de les circumstàncies unirà.

Així doncs, *Le goût des autres* ens presenta una heterogeneïtat de personatges, alguns antagonics com la

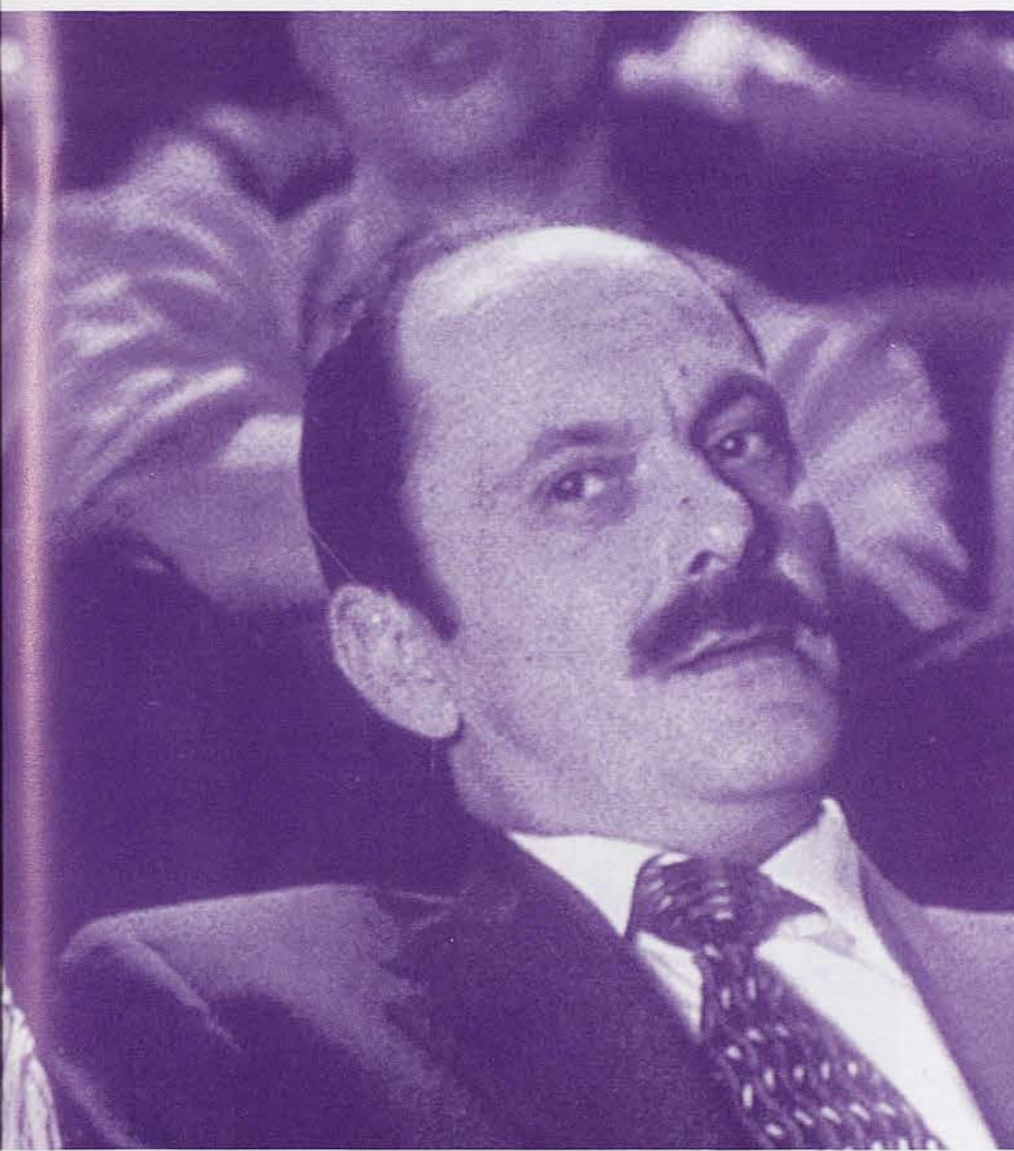


discreta i reservada Clara i la irritable i grotesca Béatrice, esposa de Castilla, un ventall de comportaments i actituds que, i aquí resideix un dels grans valors de la pel·lícula, es fan comprensibles i justificables. S'ha d'aplaudir la coherència i el rigor de Jaoui qui predica amb l'exemple i és la primera que no priva als seus personatges de tenir un motiu o una raó en la seva forma d'actuar, mostrant-se, per tant, tolerant i actuant conseqüentment amb el seu discurs, que esdevé, finalment en una apologia de la transigència, denuncia la inutilitat d'aixecar prejudicis socials o de qualsevol tipus, i que proposa la imperiosa necessitat de lle-

var-nos les múltiples màscares, d'aquí l'ús simbòlic que adquireix el teatre en el discurs i en l'evolució dels personatges.

LES CONTRADICCIONS DE PATRICE LECONTE

Patrice Leconte és un director que, després d'una sèrie de comèdies populars, de fàcil consum i avui dia oblidades, durant els inicis del noranta va aconseguir cert prestigi internacional amb *Monsieur Hire* i *El marido de la*



peluquera, en les quals presentava uns protagonistes superats per unes passions obsessives. Leconte, llavors, elaborava un ambient adient a les exigències de la història. Però aquesta etapa ha quedat en un moment puntual, un breu apunt en la seva trajectòria cinematogràfica, irregular i poc interessant al manco per a qui això escriu.

La filmografia del director francès està marcada per una actitud dubitativa, que es trasllada a cada una de les seves pel·lícules, en quant als seus plantejaments cinematogràfics. Leconte sembla aspirar a convertir-se en una figura tot terreny, en la reconeguda figura del director que posa en pràctica la neutralització del estil, a la ma-

nera de Soderbergh, per exemple, i que tan pot fer una pel·lícula d'època com una pel·lícula de misteri. Així doncs, podem inscriure el director en el grup d'aquells que segueixen els dictats de la indústria, que no participa de la política dels autors, escolta tan assentada en el seu país i que té tant de pes entre la crítica especialitzada francesa. Recordar que ell mateix ha encapçalat, recentment, un enfrontament juntament amb altres directors, contra la crítica cinematogràfica del seu país.

A *La viuda de Saint-Pierre* es posa de manifest, de nou, una dubitativa i contradictòria actitud de Leconte, qui no sap sotmetre la seva tasca a un guió

interessant i mantenir el seu estil (?) en l'anonimat. Sobretot a l'inici de la pel·lícula, veiem que la història arranca ranquejant i és conduïda amb poca manya, en gran part perquè la posada en escena del director francès barreja una planificació barroca (recercades angulacions de càmera, excessius i prescindibles moviments de grua) i una tonalitat romàntica que forçosament pretén emfasitzar. La mescla resulta indigesta. Un exemple el tenim en l'escena del judici en què hi ha una combinació de moviments de càmera, de plànols picats i una inserció de muntatge que ens mostra el personatge del Capità muntant a cavall, que, a part de distreure, no sé quina altra funció pot tenir. Tan sols a partir de la primera hora de metratge hi trobem certa sobrietat i coherència en la visualització d'aquesta intel·ligent història que adquireix entitat amb un rerefons polític i amb el sempre benintencionat discurs contra la pena de mort. Però de nou, al desenllaç Leconte demostra que desconfia de la capacitat comunicativa de la seva posada en escena i que necessita recursos literaris per fer-se més explicativa. La conclusió hagués estat molt més intensa estalviant la *veu en off* de Juliette Binoche i tancar la història amb unes imatges que en aquest cas no són gens penetrants.

¿Què en podem treure de positiu? L'excel·lent interpretació dels seus actors principals: Juliette Binoche i la seva elegant i poderosa presència, Daniel Auteuil, qui fa un magnífic exercici de contenció amb un personatge que se sotmet per amor a la seva dona i Emir Kusturica, el debutant director que s'ajuda molt bé del seu físic per compondre un assassí pènedit. Tots tres configuren un triangle que posa de manifest conflictes interns, passions sublimades i un altruisme eximidor (tal vegada una mica llefiscós). En definitiva, aquesta és una pel·lícula que sobre el paper promet i genera unes expectatives que no es veuen assolides en la pantalla per culpa del seu director, qui es contradia quan predica una cosa (l'anomenat *no-estil*) però posa en pràctica una altra (unes inadequades petjades estilístiques). ■



Les pel·lícules del mes de maig

A LES 18:00 HORES



O BROTHER WHERE ART THOU?

2 de maig

Nacionalitat i any de producció:
EUA, 2000

Títol original: *O Brother Where Art Thou?*

Director: Joel Coen
Producció: Working Title Productions, Touchstone Pictures, Universal Pictures

Guió: Joel i Ethan Coen

Fotografia: Roger Deakins

Música: T- Bone Burnett

Muntatge: Roderick Jaynes

Durada: 109 minuts

Intèrprets: George Clooney, John Turturro, Tim Blake Nelson, Charles Durning, John Goodman

UNA HISTORIA VERDADERA

9 de maig

Nacionalitat i any de producció:
EUA, França, Gran Bretanya, 1999

Títol original: *The Straight Story*

Director: David Lynch

Producció: The Straight Story Inc., Les Films Alain Sarde, Le Studio Canal +, Film Four International, Picture Factory.

Guió: John Roach i Mary Sweeney

Fotografia: Freddie Francis

Música: Angelo Badalamenti

Muntatge: Mary Sweeney

Durada: 116 minuts

Intèrprets: Richard Farnsworth, Sissy Spacek, Harry Dean Stanton, Everett McGill



PARA TODOS LOS GUSTOS

16 de maig

Nacionalitat i any de producció:
França, 1999

Títol original: *Le gout des autres*

Director: Agnès Jaoui

Producció: Téléma, Les Films A 4, France 2 Cinéma

Guió: Agnès Jaoui i Jean-Pierre Bacri

Fotografia: Jean-Paul Dumas-Grillet

Música: Jean-Charles Jarrell

Muntatge: Hervé de Luze

Durada: 113 minuts

Intèrprets: Jean-Pierre Bacri, Anne Alvaro, Agnès Jaoui, Gérard Lanvin, Alain Chabat

7
Anys de

TEMPS MODERNS



Les pel·lícules del mes de maig

A LES 19:00 HORES



BAILAR EN LA OSCURIDAD

23 de maig

Nacionalitat i any de producció: Danesa, Sueca, França, 2000
 Títol original: *Dancer in the Dark*
 Director: Lars von Trier
 Producció: Zentropa Entertainment, Trust Film Svenska, Film i Vast, Liberator Productions
 Guió: Lars von Trier
 Fotografia: Robby Müller
 Música: Björk
 Muntatge: Molly Malene Stensgard i François Gédigier
 Durada: 139 minuts
 Intèrprets: Björk, Catherine Deneuve, David Morse, Peter Stormare, Joel Grey

INFIEL

30 de maig

Nacionalitat i any de producció: Sueca, Italiana, Alemanya, 2000
 Títol original: *Trolösa*
 Director: Liv Ullmann
 Producció: SVT Drama, Svensk Filmindustri, NRK, Classic SRL, RAI, ZDF
 Guió: Ingmar Bergman
 Fotografia: Jorgen Persson
 Muntatge: Sylvia Ingemarsson
 Durada: 155 minuts
 Intèrprets: Lena Endre, Erland Josephson, Krister Henrikson, Thomas Hanzon

A LES 20:00 HORES

O BROTHER WHERE ART THOU?

2 de maig

Nacionalitat i any de producció: EUA, 2000
 Títol original: *O Brother Where Art Thou?*
 Director: Joel Coen
 Producció: Working Title Productions, Touchstone Pictures, Universal Pictures
 Guió: Joel i Ethan Coen
 Fotografia: Roger Deakins
 Música: T-Bone Burnett
 Muntatge: Roderick Jaynes
 Durada: 109 minuts
 Intèrprets: George Clooney, John Turturro, Tim Blake Nelson, Charles Durning, John Goodman

UNA HISTÒRIA VERDADERA

9 de maig

Nacionalitat i any de producció: EUA, França, Gran Bretanya, 1999
 Títol original: *The Straight Story*
 Director: David Lynch
 Producció: The Straight Story Inc., Les Films Alain Sarde, Le Studio Canal +, Film Four International, Picture Factory.
 Guió: John Roach i Mary Sweeney
 Fotografia: Freddie Francis
 Música: Angelo Badalamenti
 Muntatge: Mary Sweeney
 Durada: 116 minuts
 Intèrprets: Richard Farnsworth, Sissy Spacek, Harry Dean Stanton, Everett McGill

LA VIUDA DE SAINT-PIERRE

16 de maig

Nacionalitat i any de producció: França, 2000
 Títol original: *La veuve de Saint-Pierre*
 Director: Patrice Leconte
 Producció: Gilles Legrand, Frédéric Brillion
 Guió: Claude Faraldo i Marie Leconte
 Fotografia: Catherine Cabrol
 Muntatge: Joëlle Hache
 Durada: 116 minuts
 Intèrprets: Juliette Binoche, Daniel Auteuil, Emir Kusturica, Michel Duchaussoy



Aquesta és **Sa Nostra** Raó de ser



A "**Sa Nostra**" no tenim accionistes, per això podem dedicar els beneficis a **Obra Social i Cultural**: a preservar el medi ambient, a impulsar l'esport, a recuperar les nostres festes i tradicions, a preparar als més joves i fer costat sempre als nostres majors. A "**Sa Nostra**" la gent de Balears són els principals accionistes.

**"SA
NOS
TRA"**

CAIXA DE BALEARS

*Gent de
confiança*