

Núm. 88
Desembre
2002



TEMPS MODERNS

PAPERS DE CINEMA

Cicle:
Claude Chabrol

"SA
NOS
TRA"

CAIXA DE BALEARS

Fundació
"SA NOSTRA"



Sumari

Editorial	3	Abocadors i cosmètica, per Joan Estrany	14 a 16	Chabrol, per Iñaki Revesado	24 i 25
Quins desbarats!, per F.M. Rotger	4	Amb la tardor,..., per Toni Roca	17 i 18	Definició de chabrolià, per J. C. Romaguera	26 i 27
Futurs escrits, per Guillem Fiol	5 a 7	Un final <i>Made in Hollywood</i> , per Joan Obrador	19	Claude Chabrol, per José Tirado	28 i 29
Els anys seixanta (i II), per M. López Crespí	8 i 9	Aro Tolbukhin, per Rafel Gallego	20 i 21	Centenari William Wyler, per J. C. Romaguera	30 i 31
Estudi Billy Wilder (I), per Josep Casals	10 a 12	Crònica de cine, per Martí Martorell	22 i 23	Filmografia Wyler	32
Bandes de so, per Hazael González	13	Jacques Rivette	33	Cinema a "SA NOSTRA"	34 i 35

TEMPS MODERNS

Papers de cinema
Edició mensual
Desembre 2002. Núm. 88

Edita

Centre de Cultura
"SA NOSTRA"
Carrer Concepció, 12
07012 Palma
Telèfon 971 72 52 10
Fax 971 71 37 57
jvidala@sanostra.es

Director

Jaume Vidal

Secretari Redacció

Miquel Pasqual

Assessorament lingüístic

Jeroni Salom

Traduccions

Manel-Claudi Santos

Assessors

Francisca Niell,
Antoni Figuera,
Andreu Ramis,
Josep Carles Romaguera.

Fotas

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 GOL

*Casar-se, formar una família,
acceptar tots els fills que
venguin, mantenir-los en
aquest món insegur i, més
encara, fins i tot guiar-los
una mica, és per a mi el més
gran que un home pot lograr*

Franz Kafka

Una pel·lícula presentada al Festival de Valladolid i que no du camí de ser estrenada a Palma serà projectada al Centre de Cultura aquest mes de desembre. *Vete a saber* és el títol de la realització, obra de Jacques Rivette. Del més nou al més vell. Així, com a pel·lícula estel·lar de les festes de Nadal, oferirem Casablanca, perquè sí, perquè no cansa.

William Wyler haguera complert cent anys. Hem programat *Vacaciones en Roma*, per celebrar-ho i per retre homenatge a tan polifacètic personatge –director, productor, actor i escriptor– que tot i desenvolupar la seva carrera professional als Estats Units havia nascut a Mulhouse, població dins aquesta porció de terra europea denominada Alsàcia, en èpoques adscrita políticament a Alemanya i d'altres a França.

El cicle del mes, emperò, és dedicat a Claude Chabrol. De fet tindrà continuïtat durant el mes de gener. Aquest mes de desembre les pel·lícules projectades seran *Les cousins* (1959), *Le boucher* (1969), *Une affaire des femmes* (1988) i *La cérémonie* (1995). Cinema del bo, del que veritablement omple el gavatx dels més exigents a través d'una mostra que abasta l'època primera, quan el director no tenia encara 30 anys, fins a una de les seves darreres realitzacions.

Si algun tret ha romàs inalterable a la societat des del temps més antics ha estat la família, si més no en els dominis de la considerada cultura i civilització cristiana del món occidental. Les forma exterior ha sofert transformacions en adaptacions naturals a les diferents èpoques, però el bessó de la qüestió ha estat sempre el mateix, l'organització d'un grup en el qual s'hi ubica per natura la procreació. És aquest un tema de debat que presenta milers de visions diferents. En alguns casos és considerat

com un fenomen inherent a la raça humana i d'altres és entès com una manifestació altament conservadora que impedeix l'evolució de l'espècie cap a fórmules més avançades. Era Skinner qui parlava del creixent afebliment de la família. Una opinió.

Al cinema, fidel reproducció dels tics i dels tacs de la vida humana, hi trobam nombroses manifestacions i models variats de la família, en funció de l'època, de la situació geogràfica i de les diferents cultures. Fins i tot alguns directors han fet créixer projectes al seu voltant. Ettore Scola titulà així una producció l'any 1987 en què ens ofereix el delit de la presència, sempre agraiada a la pantalla, de Vittorio Gassman o de Fanny Ardant, avui convertida en Callas. En un entorn més proper, Alberto Closas i Maria José Alfonso ens obrien les portes de la seva lloguera, l'any 1965, tot enaltint un dels valors franquistes de moda, sota l'enunciat de *La familia y uno más*.

Però no només el cinema vol ser notari o valedor de la importància social de la família. Coincidirem fàcilment si deim que la parella constitueix inevitablement l'embrió a partir del qual es desenvolupa el grup que ha d'esdevenir família. Per això altres sectors que acaparen l'atenció de les grans masses volen expressar igualment la seva opinió. El darrer en refermar el seu recolzament ha estat el món del futbol. Com pot una revista de cinema no parlar de futbol?. Segurament que Almodóvar ja ho té enregistrat per algun dels seus propers films o que si el Sporting de Gijón dugués una trajectòria més triomfal també José Luis Garcí el recuperaria per a plasmar en alguna escena una imatge tan plàstica i poètica alhora com aquesta que ara s'usa tan sovint del golejador que besa l'aliança quan ha aconseguit el seu més preuat trofeu: el gol.



Francesc M. Rotger

Torna al primer pla de l'actualitat cultural de Mallorca Llorenç Villalonga. Quan encara no fa gaire que se li varen dedicar tot un seguit d'activitats, amb motiu del centenari del seu naixement (1897-1997), ara, aquestes darreres setmanes, el director d'escena mallorquí Pere Noguera ens presentava, a tres escenaris diferents de l'illa (l'Auditori d'Alcúdia, l'Auditori Sa Mániga i la Sala Mozart de l'Auditori de Ciutat), una nova producció sobre els *Desbarats*: unes peces breus de l'autor de *Mort de dama* estranyes, bastant surrealistes, difícils de posar en escena fins i tot en l'actualitat, després de l'evolució decisiva que han viscut els escenaris a les darreres dècades; no diguem-ne, ja, als temps de Villalonga mateix, quan, com ha assenyalat l'estudiós de la història del nostre teatre Antoni Nadal, l'activitat escènica local estava protagonitzada per l'anomenada "comèdia mallorquina", un gènere, d'altra banda, amb alguns títols prou interessants.

Aquest nou espectacle mallorquí sobre textos de Llorenç Villalonga pràcticament coincideix amb el vintè aniversari del rodatge, a l'illa, de la versió cinematogràfica de la seva novel·la *Bearn o la sala de les nines*, molt probablement la més coneguda pel gran públic de la seva trajectòria i potser en part per aquesta adaptació per a la pantalla, que aconseguí un gran èxit. En efecte, fou l'octubre de 1982 quan començà la filmació de la pel·lícula de Jaime Chávarri a escenaris com el Cercle Mallorquí (que poc després es convertiria en la seu del Parlament autonòmic), la Plaça de l'Almoina i, molt particularment, la finca, ara de propietat pública, de Raixa (l'escena de Angela Molina/Xima de Bearn baixant per la seva escalinata és una de les imatges més memorables). Fernando Rey, Amparo Soler Leal i Imanol Arias (ara, vint anys després, estrella de la televisió gràcies a la sèrie *Cuéntame cómo pasó*) completaren el quartet protagonista; però també intèrprets mallorquins, com els aleshores juvenís-

sims Elena Ceva i Mateu Grau, participaren en aquesta experiència.

Amb escenografia i vestuari de Rafael Lladó i adaptació de Guillem Frontera, els nous *Desbarats* dirigits per Pere Noguera s'afegeixen a altres espectacles, tampoc no gaires, que l'escena mallorquina ha presentat en els darrers vint anys sobre textos de Villalonga. Que jo recordi, el mateix Pere Noguera ja ens va oferir uns altres *Desbarats*, fa uns deu anys, a més de les seves dues posades en escena de *Mort de dama*. Els alumnes de l'Escola d'Arts Escèniques del Sans també triaren uns *Desbarats*, a un dels seus muntatges de fi de curs. I el centenari de l'autor ens aportà altres dues produccions més: els seus *Diàlegs socràtics* dirigits per Josep Ramon Cerdà i, amb direcció de Josep Pere Peyró, el seu *Faust*, que comparteix part del seu argument amb *Bearn*, i al qual l'actor mallorquí Simón Andreu encarnà el mateix personatge, Antoni de Bearn, que Fernando Rey a la pel·lícula de Chávarri. ■

Bearn



Guillem Fiol Pons

incasta interessat en una varietat temàtica considerable, Steven Spielberg ha dedicat els seus esforços recents a dos films de ciència-ficció que possibiliten espines reflexions ètiques a més de les purament cinematogràfiques: *A.I. Inteligencia Artificial* (*A.I. Artificial Intelligence*, 2001) i *Minority report* (Idem, 2002). El segon d'ells és el que ens servirà per mostrar aquí un cert corrent temàtic, si se'n port dir així, afí als estudis de Hollywood en els darrers anys i, d'acord amb la resposta comercial obtinguda, també considerada atractiva per a un gran nombre d'espectadors. Ens referim a la plasmació en diverses pel·lícules d'un futur codificat, ja escrit, d'alguns dels seus personatges, una temàtica comuna tot i estar enfocada des de diferents punts de vista i amb connotacions diverses. Tal i com comprovarem tot seguit, és un futur escrit que va més enllà del que podrien ser condicionaments socials, per sobre d'elements pròpiament humans.

Si remuntem la memòria al 1997 hi trobarem l'estrena de *Pactar con el Diablo* (*Devil's Advocate*, Taylor Hackford). L'advocat del títol original (Keanu Reeves) és contractat pel cap d'un bufet (Al Pacino), personatge que curiosament es diu John Milton, perquè formi part del seu equip legal. Milton és literalment el Diable en persona i té previst per a l'advocat un futur força especial, al qual aquest renuncia (almenys en primera instància) suicidant-se. La ferma i tràgica resolució del protagonista va seguida de l'oportunitat de tornar enere en el temps. És una conseqüència que Taylor Hackford planteja no exempta d'ambigüitat: pot tractar-se d'una recompensa concedida des del Cel, o bé d'un altre recurs del Diable per tenir així una segona oportunitat d'aconseguir els seus propòsits. Es tracta de la problemàtica d'un futur possiblement ja establert, amb clares connotacions religioses (o sobrenaturals, en qualsevol cas) adaptades a aspec-

tes laborals i socials del món actual, amb l'ambició que li és inherent.

Dos anys després, i amb el mateix Keanu Reeves com a protagonista, va arribar un dels grans èxits comercials dels exemples que ens ocupen: *Matrix* (*The Matrix*, The Wachowski Brothers, 1999), de la qual hem de parlar tot tenint present que no s'han estrenat encara *Matrix Reloaded* ni *Matrix Revolutions*, que completaran el tríptic inicialment previst, el resultat final del qual pot matisar algunes de les afirmacions que es puguin fer sobre una part aïllada. Tot i que els referents mitològics, cinematogràfics i culturals són nombrosos i requeririen un article monogràfic, s'ha d'observar aquí el referent messiànic, en la figura del protagonista Neo qui, com altres messies cristians (per fixar-nos en el referent religiós més proper) com Moisès o Jesús tenen el futur escrit, amb l'adjectiu "salvador" en majúscules. *Matrix* ens narra l'itinerari de l'Escollit cap a la certesa de ser-ho, cap a la consciència que el destí que li estava previst era

AI





És de nou, no obstant, una lluita, un joc si es vol, amb elements que condicionen el destí i que estan més enllà de l'humà, tan enllà que es combat un enemic sense forma ni presència de cap tipus

això: destí. Per si no fos suficient, els guionistes (els mateixos germans Wachowski) van més enllà i introdueixen de nou el concepte d'ambigüitat, servit en bona part a través del personatge de l'oracle (figura clàssica caracteritzada precisament per l'ambigüitat en les seves expressions), en el sentit que l'objectiu de l'itinerari pot no ser la consciència de messianisme sinó la consecució d'aquesta categoria; és a dir, no pas saber que s'és un salvador, sinó convertir-s'hi. Un futur que està escrit o que pot estar-se escrivint.

Anunciada bastant erròniament com una pel·lícula de l'anomenat "terror *teenager*" i amb menors pretensions que *Matrix* (i d'acollida també molt menor) va veure la llum *Destino final* (*Final Destination*, James Wong, 2000). Ens trobem aquí amb un protagonista que preveu el futur tràgic dels seus amics, víctimes d'un violent pla mortal, en aquest cas no d'un assassí en sèrie ni d'un monstre, sinó de la Mort. És important citar que la Mort és a *Destino final* un element abstracte, no personificat (a diferència de Satanàs a *Pactar con el Diablo*), el que, juntament amb el to general

del film, ens du a qualificar-ho d'una espècie de "macguffin" d'arrel hitchcockiana, en una excusa per representar unes escenes criminals determinades, amb l'avantatge de constituir un plantejament mínimament original i estalviar-se al mateix temps el desenvolupament d'una trama més o menys complexa. Pel que ens interessa, estem parlant aquí d'un futur escrit que és descodificat per un "il·luminat", tan incomprès que se l'arriba a confondre amb l'autor dels crims, enlloc d'atorgar-li el paper de desxifrador que li correspon. Si en els dos exemples abans citats els actes dels dos protagonistes anaven destinats a la seva pròpia persona (en el primer suïcidant-se i en el segon treballant per aconseguir un objectiu), aquí la seva actuació va més encaminada cap al descobriment de l'estratègia a seguir per la Mort, és a dir, del destí final a què fa referència el títol, com si d'una investigació detectivesca es tractés. És de nou, no obstant, una lluita, un joc si es vol, amb elements que condicionen el destí i que estan més enllà de l'humà, tan enllà que es combat un enemic sense forma ni presència de cap tipus.

Els dos exemples següents són fruit de la creació d'un mateix home, M. Night Shyamalan. *El protegit* (*Unbreakable*, 2000) és una atípica història sobre la gestació d'un super-heroi com els dels còmics, que té el do de ser invulnerable davant malalties i lesions diverses. Podria parèixer recercat relacionar això amb el tema que ens ocupa, però no ho és tant quan Shyamalan parteix del punt de vista de l'escepticisme del protagonista (Bruce Willis), fins i tot del rebuig davant les evidències del seu do. Encara toca més a prop la nostra qüestió quan comprovem que el que al director li interessa és la problemàtica que té la possessió d'aquests poders: la constatació que impliquen una responsabilitat davant la societat, és a dir, que duen implícit un destí que, humanament, costa d'acceptar. No fa gaire, el mateix Shyamalan va escriure i dirigir *Señales* (*Signs*, 2002), obra en certs aspectes semblant a l'anterior. En ella, l'expastor interpretat per Mel Gibson renega de la seva fe després d'uns tràgics esdeveniments, per acabar adonant-se que no eren més que senyals o punts de partida cap a

Minority report



evitar unes altres tragèdies i, el que no és menys important, cap a la constatació per al protagonista de l'existència de l'entitat divina de la qual havia renegat. A *El protegido* les evidències d'un determinat destí eren rebutjades pel protagonista; a *Señales*, el protagonista renega davant uns fets fins adonar-se que són evidències de quelcom més transcendent. Un futur escrit per causes sobrenaturals que Bruce Willis no vol llegir en el primer cas, i un futur escrit per causes divines (o, de nou, ambigüament casuals) que Mel Gibson no és capaç de llegir, en el segon.

Tornem finalment a *Minority report*, l'exemple a destacar més proper en el temps. Spielberg ambienta una història que barreja ciència-ficció i intriga detectivesca en un futur on tres vidents (que no en va porten el nom de pila d'Arthur Conan Doyle, Dashiell Hammet i Agatha Christie) tenen la capacitat de preveure crims que es cometran si no es deté els futurs assassins. Aquí sí que hem de reconèixer que el futur que llegeixen aquests personatges no està fixat per entitats sobrenaturals, sinó que és fruit de causes més "mundanes", però, des del moment en què preveuen que l'agent interpretat per Tom Cruise assassinarà un home que ni tant sols coneix, ja hem de parlar d'un futur escrit, perquè el personatge, a través dels vidents, ja el coneix; igual que a *Matrix*, però, es percep de nou l'ambigüitat, en el sentit que Cruise coneix la seva víctima quan investiga com pot ser que arribi a matar-lo. Si no hagués conegut el futur, l'hauria trobat i, per tant, assassinat? Futur escrit o futur que es va escrivint al dictat de la seva revelació?

És obvi que el paper protagonista del destí en la vida de l'home és gairebé tan antic com aquest, però aquí hem volgut fer notar com el cinema nord-americà recent es troba còmode tractant-lo des d'un punt de vista fantàstic, com alternativa legítima (evidentment no exclusiva) a destins marcats per problemàtiques socials, econòmiques, racials, que són les que solen escriure el futur des d'una òptica més humana i quotidiana. ■



Matrix

Miquel López Crespi

Apoc a poc, enmig de no pocs problemes amb la censura franquista, les editorials s'atreveixen a anar publicant llibres que, quan nosaltres els teníem en la mà a

finals dels seixanta, encara no podíem creure que haguessin estat editats. Una obra famosa editada el mes de febrer de 1968 per Ediciones de Cultura Popular (que dirigia Manuel Vázquez Montalbán) va ser *Historia del cine ruso y soviético* de Miquel Porter-Moix. El llibre era molt senzill però alhora portava una quantitat d'informació impressionant. La feina feta per Porter-Moix ens serví per a sistematitzar tot els fragmentaris coneixements que teníem del cinema de l'URSS. No hi mancava una introducció on s'estudia-va el cinema mut prerevolucionari i els inicis del cinema soviètic (1917-1930). Conèixer les contradictòries aportacions de Protazànov (1917-1929) i Kuleixov ens servia per copsar la plenitud dels gran mestres (Vertov, Eisenstein, Púdvkin, Dovxenko...). A part, Miquel Porter-Moix ajudà a fer arribar a Mallorca pel·lícules cabdals d'aquella cinematografia. L'amic Vicenç Matas s'encarregava de portar-les des de Barcelona i feia projeccions particulars per a grups reduïts d'aficionats als seus diversos domicilis (primer a Ciutat, després a Bunyola i posteriorment a Santa Maria del Camí). També feia el mateix Jaume Vidal Amengual, que s'havia casat a començament dels anys setanta i havia vingut a viure en el carrer d'Antoni Marquès Marquès de Ciutat (just damunt de casa meua). Jaume Vidal Amengual obrí el seu pis d'Antoni Marquès a tots els partits revolucionaris de l'època i, molt sovint, hi compareixien munió d'estudiants de les Plataformes Anticapitalistes ("Plates") i de l'OEC (Organització d'Esquerra Comunista). Entre en Vicenç Mates i en Jaume Vidal Amengual, a casa seva, en els col·legis i instituts on, mig d'amagat, projectaven les obres



cial o no). Nosaltres, els antifeixistes dels anys seixanta, no enteníem el cinema com a simple entreteniment (que també ho era, i molt!). L'amor que sentíem per aquest art de llum i ombres, de meravellosos miratges projectats damunt una pantalla blanca, era tan abassegador, que tot el que fos aprofundir en el seu coneixement ens era bàsic. Aleshores, malgrat fos d'una forma intuïtiva, copsàvem que no podíem gaudir com pertoca de l'obra cinematogràfica si la contemplàvem simplement com a obra teatral, novel·la, documental... El cinema era això

i moltíssim més. Saber què hi havia d'especial en aquest art era cabdal per a nosaltres. Luigi Chiarini, de forma senzilla i per a aprenents, ens ajudava a anar descobrint tots els elements tècnics i artístics del cine. Si arribàvem a tenir una mínima formació en aquest sentit, després ens seria molt més senzill (com així s'esdevingué) determinar la importància i l'autonomia dels seus valors expressius i de comunicació. Es tractava de conèixer a fons els llenguatges específics, tècnics, del setè art, per a poder fruit millor de les pel·lícules que ens interessaven.

Per a saber diferenciar escoles, missatges, qualsevol nova aportació, havíem de poder analitzar la "tècnica" del film. Per això era imprescindible copsar les subtilitats de l'argument i la seva simbiosi (perfecta o no) amb el llenguatge específic de l'obra d'art cinematogràfica. Tenir unes mínimes referències quant a les diverses tècniques de muntatge, enquadrament, plans de filmació, sincronisme i asincronisme, doblatge, interpretació dels actors, tècniques sonores, escenografia, vestuari, mobiliari, filmació d'exterior, maquillatge, fotografia, selecció de plans, renous, música, ens era imprescindible. En aquest sentit la publicació de *Arte y técnica del film* de Luigi Chiarini va ser d'una utilitat de primera magnitud.

Dins aquesta línia, uns anys abans, ja ens havia estat útil el llibre *Cine y*

cabdals de la cinematografia soviètica, poguérem gaudir de les més importants produccions d'alguns dels mestres del cinema mundial: Vertov, Eisenstein, Púdvkin, Dovjenko... Posteriorment, l'editor Alberto Corazón, en una col·lecció de textos de cinema dirigida per Miguel Bilbatúa, publicarà (any 1971) *Cine Soviético de Vanguardia*, que ampliarà algunes de les aportacions de Miquel Porter-Moix. També el 1971 "Cinemateca Anagrama" editarà un llibre bàsic, *Cine y lenguaje*, on l'escriptor Viktor Sklovski estudia a fons les relacions del cinema rus i soviètic amb el formalisme i aporta informacions de primera mà referents a Eisenstein, Púdvkin, Vertov, Kuleixov, Chaplin i Keaton.

En el mateix 1968, poc abans de l'explosió revolucionària del maig parisenc, Ediciones Península de Barcelona (pel març d'aquest any) editava una obra bàsica per a senzills aficionats al cinema. Parl de la imprescindible *Arte y técnica del film*, de Luigi Chiarini, que havia estat traduïda per Andrés Bogleár. El llibre ens permetia un aprofundiment en el fet cinematogràfic i una comprensió més adequada de les obres que anàvem a veure (fossin aquestes de cinema comer-

teatro d'Ana M. Nuadin, i que havia editat l'Editorial Ramón Sopena de Barcelona l'any 1965. En el fons, i malgrat no arribar a l'alçada de Luigi Chiarini, la bona voluntat d'Ana M. Nuadin, amb molt material proporcionat per la Metro Goldwyn Mayer, C.B. Films, Warner Bros, Paramount Films, Mercurio Films, Columbia Films, Hispano Fox Films, Filmex Films, Universa Internacional, R.K. O. Radio, Chamartín, Dipenfa i Cifesa, ens apropava a l'essència d'aquest art tan estimat.

Recordeu que estam parlant de la segona meitat dels anys seixanta (el llibre és editat el 1965, com deia). En aquells moments, que algú ens especificàs, malgrat fos de manera senzilla, alguns elements fonamentals de la prehistòria del cine, del western, del cinema històric, còmic, musical, de guerra, fantasia, policíac o social, ens era de gran utilitat.

L'any 1969, Ediciones Guadarrama publicava els imprescindibles tres volums de la Historia Social de la Literatura y el Arte d'Arnold Hauser. Un llibre bàsic en la formació dels antifeixistes dels anys seixanta i setanta. Hauser, ara farà més de trenta anys, ens feia copsar com la història de l'art, les formes artístiques i culturals -la cinematografia, per exemple-, no obeeixen a capricis d'un poeta, un director o un novel·lista, sinó que l'art evoluciona juntament amb les estructures socials, econòmiques, polítiques i religioses de la societat. Precisament el darrer apartat del volum III de Historia Social de la Literatura y el Arte portava un suggerent títol: "Bajo el signo del cine". Al costat de Hauser un altre "intocable" de l'època era sens dubte Romà Gubern. La col·lecció de llibres de butxaca "Ediciones de Bolsillo" editava el 1971 una "bíblia" per a l'afecionat: eren els dos volums de Historia del cine. El volum primer analitzava l'origen del cine des de les aportacions del germans Lumière passant

per la fundació de Hollywood, els fastos d'Itàlia, el cinema danès, Zukor i Griffith fins a Max Linder, Charles Chaplin i el cinema nòrdic. L'estudi de Gubern abarcava el període comprès entre 1908 i 1918. Posteriorment analitza el cinema mut (1918-1929). Aleshores Gubern ens aportava elements imprescindibles per a entendre aspectes com els fonaments de l'escola impressionista o la importància mundial del cinema soviètic. L'anàlisi que va del 1929 a 1939 portava per títol "El cine sonoro" i incloïa la història del cinema alemany, el naturalisme poètic francès, el cinema documental, els dibuixos animats, el cinema britànic, el control del nazisme i del Tercer Reich damunt la cinematografia alemanya... En el volum II de Historia del cine podíem aprofundir els nostres coneixements damunt aquest art amb l'anàlisi del cinema nord-americà, anglès i soviètic dels anys 1939-1945.

Cap a mitjans dels seixanta (i tots els setanta) visquérem l'emoció del descobriment (entre altres cinematografies) de la de l'Itàlia posterior al feixisme mussolinià. És l'època en que descobrim el neorealisme italià. També molts dels directors que seran els nostres mestres estimats: Luchino Viscon-

ti, Roberto Rossellini... Qui no recorda l'impacte que ens causà poder veure Romà, ciutat oberta amb la superba interpretació d'Anna Magnani. Romà Gubern analitzava el cinema de De Sica (Miracolo a Milano). Altres grans directores del moment eren sens dubte el Luigi Zampa de Vivere in pace (1946), el Carlo Lizzani d'Achtung banditi! (1951). Són els anys de Renato Castellani i del "neorealisme rosa" (Due soldi di speranza, 1951; Napoli milionaria, 1951; Guardie e ladri, 1951 amb els inefables Totò i Aldo Fabrizi de protagonistes). Més endavant serà el moment de Michelangelo Antonioni (Cronaca di un amore, 1950) i de Federico Fellini.

Romà Gubern acabava el segon volum d'aquesta importantíssima Historia del cine amb una anàlisi del cinema contemporani que, evidentment, finia amb l'estudi de les cinematografies dels anys seixanta. Són aportacions que fan referència a la nouvelle vague francesa, el desenvolupament del cinema en els països de socialisme degenerat, les transformacions de la indústria cinematogràfica nord-americana, l'estudi de les aportacions alemanya, anglesa, xinesa, japonesa, espanyola, d'Amèrica Llatina i Àsia. Els dos volums de Romà Gubern eren una lectura bàsica en la tenebror de la dictadura feixista dels seixanta. Estudiar el setè art com a una de les més avançades formes d'art del segle XX; relacionar la seva evolució i els aspectes que tenia -i té!- aquest nou art amb la informació, la construcció de nous mites per a la humanitat, com a instrument de control ideològic damunt el poble i com a forma revolucionària d'alliberament de les consciències, ens proporcionava imprescindibles elements de coneixement. Per això, tots aquests llibres publicats a finals del seixanta i començaments del setanta referents al cinema eren eines utilíssimes en el nostre despertar personal i col·lectiu. ■



Josep Casals

Billy (Samuel) Wilder va néixer a l'extrem oriental de l'Imperi austrohongarès, a Galitzia, al si d'una família jueva; ell diu "un llinatge d'enginyers de ferrocarrils". En realitat, el pare regentava alguns cafès d'estació de la línia Lemberg-Viena.

Aquí ja trobem un primer element important: si sempre s'ha acusat els jueus de no tenir un caràcter propi i arrelat, sinó elàstic i camaleònic, Billy Wilder participa clarament d'aquesta capacitat d'adaptació i de reproducció. Woody Allen n'ha parlat a *Zelig*. Però això, que per als nazis era negatiu, és una de les raons per les quals hi ha tants jueus entre els factòtums de la modernitat. És la capacitat d'agafar d'aquí i d'allà, i fer-ho operatiu en unes condicions donades.

Això mateix va fer Freud, al qual Billy Wilder va conèixer a Viena. El jove Billy treballava de periodista a un diari sensacionalista. I ha explicat que va entrevistar el mateix dia a Richard Strauss, Artur Schnitzler, Alfred Adler i Sigmund Freud. És segur que ho va fer en dies diferents. I Freud només va intercanviar amb ell les paraules necessàries per posar-lo a la porta.

Però el cas és que Freud i la psicoanàlisi són en Wilder una presència constant —encara que sigui en negatiu, com quan ell ens adverteix que *La vida privada de Sherlock Holmes* "no és una anàlisi freudiana". Així, a *La tentación vive arriba* presenta la psicoanàlisi com un "entreteniment modern". I tant a *Primera Plana* com a *Aquí un amigo* se'n riu de psiquiatres obsedits amb el sexe. Però potser la broma més significativa aparegui a *El vals de l'emperador*, on un veterinari diu —amb accent alemany— a una gosseta estirada potes enlaire: "ara he de preguntar-li pel seu pare i la seva mare..."

A Viena Billy Wilder vivia als cafès, com ho feien tots els escriptors joves —fins al punt que quan es demoleix el cafè Griensteidl, el gran satíric Karl Kraus escriu un article titulat "La literatura demolida". El mateix Kraus endega una campanya per fer fora de Viena Imre Bekessi, el propietari del diari on treballava Wilder.

I en efecte Bekessi, acusat de petits delictes, acabarà fugint. Posteriorment Kraus farà una obra de teatre sobre aquest escàndol protagonitzada per Peter Lorre.

Simultàniament arriba a Viena el músic de jazz que havia encarregat *Rhapsody in blue*, Paul Whiteman. I Billy Wilder se'n fa amic. De manera que, quan Whiteman marxa a Berlín, se l'emporta com a guia —encara que de fet Billy no havia estat mai a Berlín.

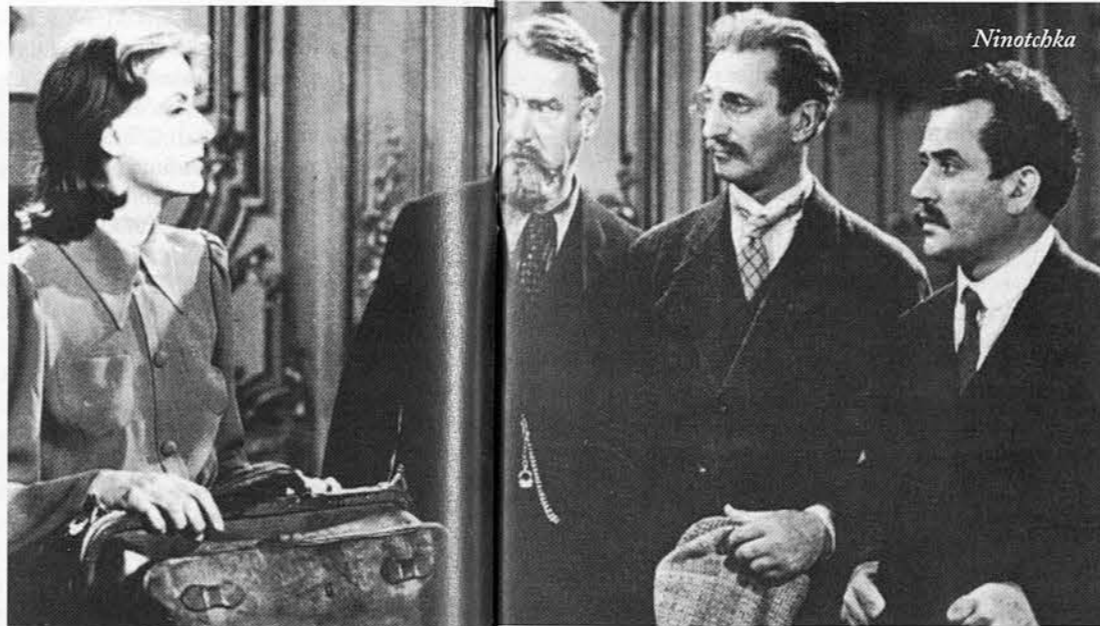
A Berlín, Wilder viu igualment als cafès, sobretot al Romanisches café-seu de la bohèmia artística. Segueix fent de periodista; també escriu guions que no signa. I per documentar-se sobre els gigolós, treballa un temps de "ballarí-gigoló". "Jo no era el millor ballarí del món, però tenia la millor conversació mentre ballàvem", va afirmar retrospectivament —i podem estar segurs que era cert.

Ara, però, escriu a revistes més importants com *Tempo*, on, per Exemple, trobem un article sobre l'autoanomenat Erich Oswald Hans Carl Maria von Stroheim —en realitat Erich Oswald Stroheim, fill d'una família jueva de Viena—, al qual compara amb el pintor Georg Grosz.

I és que aquell era el Berlín de Grosz (del qual Billy Wilder va obtenir un quadre a canvi d'un cartró de cigars quan va tornar a la ciutat el 1945 com a membre de la Divisió Psicològica per desnazificar i reconstruir el món de l'espectacle). Com va dir el mateix Billy, "en els anys vint Berlín era la capital d'Europa".

Després de la guerra Wilder volia fer una pel·lícula sobre aquell Berlín vist com a Sodoma i Gomorra, projecte que no va realitzar, però sí que ens ha deixat imatges inserides en històries d'altres moments, com ara les escenes de cabaret a *Berlín Occidental* o la del ball a *Uno, dos, tres*. En els dos casos apareix Friedrich Hollander, el compositor de les cançons d'*El àngel azul*.

Als anys vint Billy Wilder freqüentava aquesta mena de locals, i en un d'ells, el cabaret Silhouette, va conèixer-hi Marlene Dietrich i la seva amiga i amant Claire Waldoff, la primera a actuar vestida d'home. Berlín vivia llavors, segons va dir Otto



Ninotchka



Uno, dos, tres



Traidor en el infierno

Straser, "l'edat d'or dels homosexuals, l'astrologia i els somnàmbuls". I certament els jocs de transvestiment i desdoblament són recurrents en Wilder. Els trobem a *Uno, dos, tres*, a *Traidor en el infierno*, a *Irma la dulce*... I evidentment a *Con faldas i a lo loco*, pel·lícula que va comptar amb l'assessorament de Barquette, cèlebre transvestit a qui Billy coneixia de Berlín i París.

Així mateix, al cafè Kranzler Billy va conèixer-hi Carl Mayer, que havia estat guionista de pel·lícules com *El gabinete del doctor Caligari* i *El último*, però que recentment havia escrit *Berlín, simfonia d'una gran ciutat*. I això ens porta a la seva primera incursió en el cinema que mereix ser recordada: amb els germans Curt i Robert Siodmak i altres amics del Romanisches café (entre ells un jove Fred Zinnemann) Billy va voler fer una pel·lícula semblant a *Berlín, simfonia d'una gran ciutat*, dins del que era la tònica de l'època: la *Neue Sachlichkeit* (Nova Objectivitat). El resultat fou *Gent en diumenge*; pel·lícula on figura per primera vegada el nom de Billy Wilder com a guionista i que, contra tot pronòstic, fou un èxit.

I ell i Siodmak van ser contractats per Liebman a l'UFA. Wilder ha fet córrer múltiples llegendes sobre la seva entrada al cinema alemany, des d'aquella que diu que estava criticant al cafè a Liebman perquè no s'arriscava amb els joves i Liebman el va sentir i li va dir que es presentés al seu despatx, fins a una altra encara més inversemblant, segons la qual Billy vivia a una pensió de parets molt fines, de manera que des de l'habitació sentia les rebolcades de la filla del propietari, fins un dia en què un partenaire ocasional va haver de fugir davant de l'aparició del promès de la noia, i Billy li va oferir refugi reconeixent en el frustrat amant un capítol de la UFA: "no tindria pas un calçador?", li va dir aquest mentre s'acabava de vestir, i Wilder respongué: "sí, però també tinc un guí..."

A Berlín, treballant com a guionista de l'UFA, Wilder esdevé un dandi que gasta corbates de seda i bastó. Llavors comença a col·leccionar pintures i escultures. Amb el temps assolirà una

col·lecció de més de tres-centes obres de Klimt, Schiele, Klee, Picasso, Braque, Matisse, Giacometti... Quan el 1989 se'n subhastin moltes, se'n pagaran 5.700 milions de pessetes.

Wilder ha explicat que va fugir de Berlín l'endemà mateix de l'incendi del Reichstag. A París va anar al mateix hotel que Peter Lorre i Friedrich Hollander. També hi era Franz Wasmann, antic col·laborador d'Hollander i posteriorment músic de Wilder. I a París va escriure i co-dirigir *Curvas Peligrosas*, film que reprèn l'acceleració trepidant de Berlín i que és la seva primera experiència com a director.

El 1934 arriba a Amèrica, on ja feia anys que vivia el seu germà William, que després farà algunes pel·lícules emparant-se en l'èxit de Billy. Aquest, però, com ell mateix diu, mai va "arribar a perdre l'accent". Com tampoc va perdre el "desig profund de tornar" a Europa. Ja el 1935 va anar a Viena amb la intenció (frustrada) d'endur-se'n la mare. I molt més tard hi va tornar perquè "tenia interès a veure la Kartnerstrasse", el carrer més important de quan va marxar. Però llavors la mare —com el seu segon marit i també l'àvia— ja havien estat assassinats a Auschwitz.

El 1973 Billy dirà: "les ferides han cicatritzat..., fins i tot enyoró Alemanya..."; però el nazisme serà una ferida sempre oberta. Encara en les seves converses amb Cameron Crowe, a l'edat de 91 anys, recordarà "l'alegria que hi va haver a Àustria quan va venir Hitler", i afegeix: "com sap, era austríac. N'estaven molt orgullosos". És coneguda la seva dita sobre els austríacs: "han aconseguit fer creure que Einstein era austríac i que Hitler no ho era".

A *Uno, dos, tres*, Wilder insisteix en el maquillatge del passat nazi de tants alemanys. I en el mateix sentit, per deixar clara aquesta implicació, Marlene Dietrich li va demanar que retoqués els seus diàlegs a *Vencedores o vencidos*, modificació que Abby Mann, el guionista del film, no va acceptar.

S'ha atribuït a les dificultats amb l'idioma anglès el fet que Wilder escrivís sempre amb un col·laborador; però tant o més important que això fou el seu tarannà inquiet i nerviós:

necessitava un interlocutor amb qui confrontar (o una víctima sobre la qual descarregar) les seves ocurrencies. Més actiu que contemplatiu, no podia escriure en solitud, de la mateixa manera que no podia restar assegut "més de tres minuts" a la cadira de director. Els seus rodatges solien ser festius i bullliciosos —com un cafè berlinès, s'ha dit.

De 1936 data l'encontre amb Charles Brakett, que esdevindrà el seu col·laborador regular i complementari (pel seu caràcter més tranquil i conservador, però també per les seves relacions). Amb ell escriu els guions de *La octava mujer de barba azul* (1938) i *Ninotchka* (1939) per a Lubitsch; també el de *Bola de Fuego* (1941) per a Hawks. I amb ell el 1942 dirigeix la primera pel·lícula americana, *El mayor y la menor*.

L'altra parella fixa la va trobar el 1957, Izzi Diamond, romanès d'origen, jueu com ell, i com Brakett discret i delicat (fins al punt que Billy Wylder diu que només va sentir-li dir una paraula malsonant, "merda", i va ser el dia en què es va morir).

Per entendre Billy Wylder s'han d'unir aquests tres elements:

1. Viena amb la seva tradició jueva i el seu matisat rigor crític (Ste-

fan Zweig ha explicat que Viena era una ciutat educada en el "gust per la subtilesa");

2. Berlín amb el seu humor corrosiu i desafiant, sovint brutal;

3. Amèrica, amb la seva abundància de recursos, però també amb la negociació amb la realitat que representava treballar per als grans estudis de Hollywood.

En aquest tercer component no cal que ens hi aturem gaire: basta veure *El apartamento* i *En bandeja de plata* per reconèixer l'afecció a quantificar-ho tot en termes numèrics i estadístics. Ja a *El mayor y la menor*, Wilder mostra la seva adaptació a aquest sentit pràctic: "em vaig dir que faria una pel·lícula molt popular, i així no em tornarien a enviar a la màquina d'escriure. (...) Em vaig obligar (...) a restar prop de la superfície". També a *Perdición* trobem aquest tret definidor de la vida metropolitana que és l'estadística. I que té com a contrafaç la massa i l'anonimat.

"A mi em van les masses", dirà Wilder, sempre conscient del fet que el cinema és, en primer lloc, una indústria. I que, per tant, un inesquivable deure del director és que la pel·lícula

no perdi diners, que el públic no s'aixequi de la butaca i marxi. Aquesta percepció d'Amèrica queda clara a *Uno, dos, tres* en el diàleg entre el directiu de Coca Cola (James Cagney) i els presumptes socis de l'Est. Quan aquests li ofereixen tantes entrades d'òpera com vulgui, James Cagney respon: "Cultura no, diners".

En Billy Wilder, però, el rebuig de l'exhibicionisme intel·lectual no és una coartada per baixar el nivell d'exigència. I aquesta capacitat d'assumir els límits reals donant-los la volta és molt característica de la tradició centreeuropea. Ben mirat, potser aquest sigui el punt en què Wilder és més a prop de la cultura vienesa. És l'art de fer coses importants sense donar-se importància. La ironia com a antídoto de la pompositat. O de l'ego inflat: "Wilderià...? Això no existeix", ha dit. I també: "No he desenvolupat un estil propi; potser amb una excepció: m'ho he pres seriosament tant si feia una comèdia com si no". Afirmació que s'ha de llegir al costat d'aquesta altra: "Hi ha una cosa que em desagrada més que no ser pres seriosament. I és que se'm prengui massa seriosament". ■

Avanti



Hazael González

S'ens en va el darrer cap-i-cua que tots nosaltres contemplarem en aquesta vida, després que haguem tengut la raríssima oportunitat històrica d'haver-ne viscut dos de seguits (l'anterior 1991 i aquest), i ara que ja som al segle XXI i veim que el futur ja és aquí però que, realment, no era tant per tant, ens adonam que seguim gaudint del cine i de les bandes sonores, per molts d'anys...

Només hi ha hagut una necrològica de nomenada, i va ser ben prest: en el primer mes de l'any ens va deixar Mario Nascimbene, que havia nascut el 1913 i havia treballat amb autors com Joseph L. Mankiewicz (*La condessa descalza -The Barefoot Contessa-*, 1954; *The Quiet American*, 1956), Roberto Rossellini (*Anno Uno*, 1974; *Il Messia*, 1975), Richard Fleischer (*Los vikings -The Vikings-*, 1958; *Barabás -Barabbas-*, 1962), Charles Vidor (*Adiós a las armas -A Farewell to Arms-*, 1957) o King Vidor (*Salomón y la reina de Saba -Solomon and Sheba-*,

1959), una carrera més que important a pesar de la qual, i per aquestes injustícies tan freqüents, no va rebre mai ni premi ni nominació important... Innovador aficionat a tota casta de treballs, vàrem tenir la fortuna de la seva presència l'any 1993 en el ja definitivament desaparegut Congrés de Música de Cine de València, on va lluir el seu humor i bon ànim. El notarem a faltar, tot i que ja duia gairebé una vintena d'anys retirat...

Premis, com cada any, n'hi ha hagut de totes les mides i colors: l'Oscar se l'endugué (ben merescudament) Howard Shore per *El Senyor dels Anells: La Comunitat de l'Anell (The Lord of the Rings. The Fellowship of the Ring*, Peter Jackson), del qual en tenim per estona afortunadament, ja que està a punt d'estrenar-se la segona (i molt esperada) part de la trilogia tolkieniana i encara queda una entrega per a l'any que ve; i totes amb música seva... Craig Armstrong s'endugué el Globus d'Or per l'*score* (molts encara ens demanam si realment existeix) de *Moulin Rouge* (Baz

Luhrmann), per altra banda un excel·lent musical i una bella pel·lícula... i de nou els oblidats varen ser Angelo Badalamenti i la seva excel·lent composició per la meravellosa *Mulholland Drive* (David Lynch), que ni tan sols va ser nominada a l'Oscar, mentre que John Williams ho va ser per dos treballs alhora, coses de Hollywood... A Espanya, el nostre guardó més important pel que fa a música de cine, el Goya, va anar a raure a mans d'Alberto Iglesias per la seva preciosa composició a *Lucía y el sexo* de Julio Medem.

I també ha esta un any prolífic en visites: pel nostre país hi han passat talents de l'alçada de Jerry Goldsmith (tot i que al darrer moment no va poder venir i el va substituir la seva directora d'orquestra, l'eficaç Rachael Worby, que també va dirigir un concert

sobre temes de John Williams. De totes formes, s'anuncia que Goldsmith tornarà a Barcelona, tots esperam que en persona, el maig de l'any que ve), Michael Nyman, Ryuichi Sakamoto... i algú molt especial, que vàrem poder

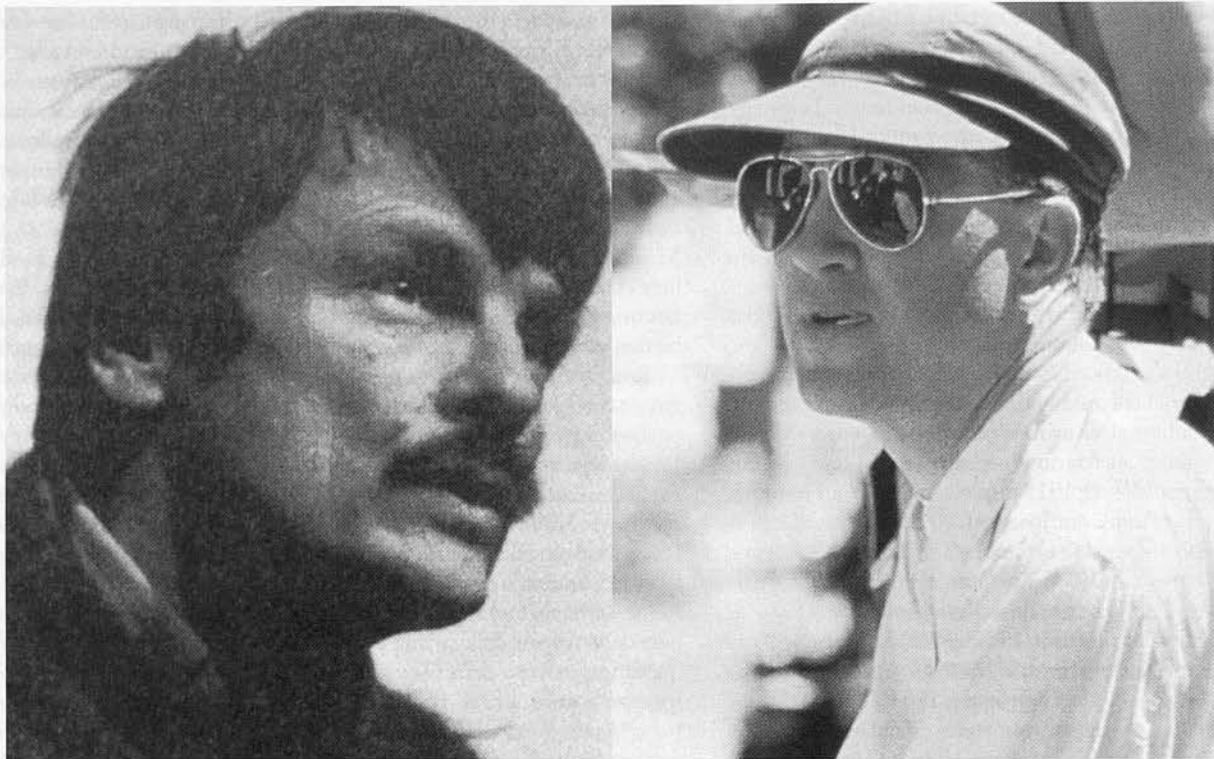
gaudir l'estiu passat a Gijón de forma completament gratuïta: el polifacètic Yann Tiersen, que ha botat a la fama després de compondre la partitura d'*Amélie (Les fabuleux destin d'Amélie Poulain)*, Jean-Pierre Jeunet 2001) i és un vertader virtuós dels instruments, capaç de sonar alhora el piano, l'acordió i la flauta (i no és broma), o de treure extraordinaris sons a un *glockenspiel* amb l'arc d'un violí... sens dubte els qui vàrem ser-hi vàrem gaudir d'un vespre únic.

I això és tot. Seguim sense tenir dots necessaris per endevinar importants naixements (i que jo sàpiga, en aquests tres darrers anys no ha nascut cap nou compositor de música de cine, almanco que se sàpiga fins ara...) i seguim disfrutant amb esplèndids i excel·lents treballs cinematogràfics mentre la música de cine segueix el seu camí per aquests mons de déus i dimonis... Al cap i a la fi, no hi ha res nou sota el sol, o tot, qui sap... ■



La condessa descalza

Joan Estrany



El làtex, la silicona, el maniquí,... el divorci entre estètica i bellesa, forma part ja de la nostra rutina quotidiana. Una cesura que, de fet, ha existit sempre, ja que allò estètic rares vegades co-incideix ben bé amb allò bell. Punyint amb cura la crosta d'aquest dos significants, aviat destriarem un seguit de connotacions quasi antagòniques.

La bellesa porta sota el vestit la nuor d'un humanisme, d'una convicció i croada moral. Sovint defugint la plasticitat en benefici de l'abstracció. Un hedonisme d'ordre més aviat platònic. Pel contrari, l'estètica encisa i ennigula com laberíntica llenceria, sensual i eterna, ben bé una espiral. Ens porta directament a un univers predominantment visual, desinhibit de tot prejudici moral, sense cap responsabilitat, sense necessitat de donar comptes a ningú; lliure, irracional, que no destria entre bondat i maldat. El parnàs de l'esteta.

Ambdues postures s'expliciten en les propostes cinematogràfiques de dos dels directors més interessants de la segona meitat del segle XX: Andrei Tarkovski i David Lynch. Un contrast,

que, no per evident deixa, de ser susceptible d'alguns paral·lelismes.

FETITXISME

Pressuposts a l'alçada d'Hollywood, el vисти-i-plau del Comitè i una natura poètica descomunal i gens domesticable, convertiren Andrei Tarkovski (Zavrozhié 1932-París 1986), en un dels artistes més emblemàtics de l'URSS de Krushev, i en un fetitxe de *freakies* a Occident. La Filmoteca Nacional de Madrid ho recordava durant el juliol de 2002 amb una acurada retrospectiva.

N'hi ha prou amb un primer cop d'ull a les èpiques *Andrei Rublei*, *Stalker* o *Offret* (Sacrifici) per posar a provar la paciència de l'espectador més mandrós. Un aclaparador lirisme visual, negat de silenci més propi d'una tela que d'una pantalla. Paisatges presidits per la ferralla, l'enderroc, les escombraries, els tolls, el fang, hom diria que s'hi pot apreciar fins i tot la radioactivitat de l'era postindustrial, la sal de plata. En resum, una bellesa a còpia de detritus orgànics i inorgànics. La mirada de Tarkovski destil·la

tot tipus de material en descomposició —reminiscències dels *panzers* alemanys, estepes desolades, xeringues de morfina, pistoles i estampetes sota les aigües tèrboles... Al·legories de l'abandó, la instantània d'una apocalipsi. Una metastasi lenta que escampa al pas quasi inapreciable de les panoràmiques d'*Stalker*.

Plors farcits de pol·lució. El playn de l'Escriptor i d'*Stalker* —tal vegada un dels plors més bells, si no autèntics, del cinema: el de tot un poble massa acostumat a plànyer.

Aquest immens cineasta, fill d'un dels més grans poetes soviètics Arseni Tarkovski, il·lustra a la perfecció alguns dels versos i metàfores del seu pare, d'altra banda figura omnipresent al llarg de la seva filmografia. Paratges d'hecatombes, de deflagracions i desolació, precedits o postergats de grandiloqüència de silencis (*Kak ti ja*). Ja sigui la natura o la civilització, mortalla que és testimoni d'un *perpetuum movile* arralentit. Espais on la vida real vira a tonalitats grisenques pròpies d'un escenari mitològic de ciència ficció, remot i futur alhora enquimerat per un guia anomenat *Stalker*. Tot a partir d'un mostrador de dei-



xalles esdevingudes vestigis únics d'humanització, fetixisme de l'inert, peces de museu, natures mortes, recanvis inservibles de taller, residus de la inèrcia poètica. El taller havia fet pana, les existències esgotades, si més no, caduques. Tarkovski es va contentar i va saber entreveure, fermentar i empotar la bellesa dels fems.

A l'altre taller, allò sí que era un taller. Tot anava sobre rodes. Per aquell túnel de neteja de Sunset Boulevard repostava d'hora en hora un descaпотable ben *tuneat*, lacat i ben secundat per una acompanyant a l'altura, el *kit* indispensable per ser la sensació al ball de graduació. David Lynch (Missoula, EE.UU. 1946) tot just havia començat a sovintejar la "petrol station" i cada vegada s'embalava més els seus *elvis* de *road movie*. Cançons dels anys seixanta, chevrolets i una menor al seient del copilot enllestint la seva posada a punt a pocs quilòmetres d'un motel anònim. *Blue Velvet*, *Wild at Heart*, *Lost Highway* o la darrera *Mull-*

holand Drive són un compendi de cosmètics en sentit ampli. Una plaga de fetixes: vestimenta, drogues, sexe, ... sota una presentació temptadora, atractiva i privativa alhora. Aquesta abundància d'estímuls estètics sembla un catàleg pecaminós, un manual de catequesi il·lustrat de *marylins* farcides de pintallavis. Una bellesa prefabricada, maniqueista, maniquí. No hi val adormir-se, sota aquestes curvatures s'amaga el paroxisme més imprevisible que l'inconscient genial, enrevessat i subtil a la vegada, de David Lynch pot maquinar. Aquest segon cutis de l'estètica, depravada, adúltera, posseïda a vegades... la putrefacció de l'element estètic en biodegradable, o, com diuen, biodesagradable. La mare de Lula empastifada tota ella de carmí o la tortura aberrant i morbosa del detectiu Johnny a *Wild at Heart*. L'estètica degenerada dona pas a un segon nivell estètic d'un potencial infinitament més ric: els paranyes vedats.

ESOTERISME

Lynch trepitja la gespa. Copsar les sobtades paranoies del *boyscout* de Missoula haurà d'esser el nostre primer rept. L'estratègia del director de *Blue velvet* cerca trastornar l'espectador i enganxar-lo de passada. Es tracta de deixar sempre un cau de porta obert als fenòmens esotèrics, a allò que se'n escapa (màgia, el subconscient, bruixeria, l'oníric...). El *make-up* desmesurat de les mèdiums és tota una premonició. No oblideu, però, el *make-up* de les faccions, aquell que delinea el posat discret, sospitosament discret de Laura Palmer. La seva imatge viu encara a les retines de milions de telespectadors. Traspaperada qui sap en quin *frame* de l'inconscient, tal vegada ens visita de tant en tant mentre dormim, mentre creim que dormim.

Cosmètica i bruixeria comparteixen un mateix instrumental. Necessers ben assortits, i xamans engominats d'americana i corbata, bruixes angelicals vestides de llarg. L'amoralitat de l'inconscient, la invocació del pecat, seductora -estètica de l'estètica- esgarrifosa textura de vellut vorejada de rímel.

Just a les antípodes podríem situar l'atmosfera irreal que impregna bona part de la filmografia tarkovskiana. Aquesta és més una conseqüència lògica de la pèrdua de control d'un oceà poètic que li vessa de les mans. *Stalker* n'és un bon exemple. Prou significatiu és que aquells paranyes que inspeccionen els tres protagonistes exiliats -el científic, l'escriptor i l'idealista *Stalker*- prenguin una denominació tan neutre com *La Zona*. Es fa difícil esbrinar quin temps dura l'escapada. Les coordenades temporals i espacials han estat transgredides, traumàticament desorientades -la bellesa cicatritza sempre una ferida. No per l'àrbitre oníric com pot passar al cinema de Lynch, sinó per la reivindicació d'un espai personalitzat mal·leable i permeable al curs natural del torrent poètic. Tràvelings que rememoren èpiques pretèrites, remotes, fantàstiques... La conjunció dels microcosmos i els macrocosmos, panisme que no renúncia a la recerca de l'absolut. Tres humanistes passejant per una Utopia deshabitada -el no lloc, el no temps- immersos en la contemplació neutra de la natura, com un infant davant la funció inacabada d'un màgic invisible. Si feim un esforç sentirem la música contínua del cosmos, els vendavals el·líptics de les òrbites.

ONIRISME

No cal insistir-hi molt pel que fa al director de Missoula. *Mullholand Drive* recupera les tares físiques i mentals, els quadres esquizofrènics, l'amnèsia, la vigília i l'altre terç d'humanitat restant que tant passam per alt. Tot ben remenat per descol·locar o col·locar a la ingestió de l'espectador. Dins un desordre tal, necessàriament hi ha d'haver qualche *trencaclousques* amagat (surrealisme=superrealisme).

Tan bon punt s'han espasat els efectes psicotròpics, superat l'estat de *choc*, l'espectador fa les seves càbales camí de casa. Interpretacions potser n'hi haurà de tot colors, allò que és innegable és el talent de Lynch per presentar diferents nivells de realitat, confrontar-los, invertir-los, i, a sobre, contar una història.

L'Odissea dels tres protagonistes d'*Stalker* toca prop el seu final, quan el laberint de runes ens revela una mena de basílica columnata tota ella tapissada de dunes en miniatura. Un corb creua longitudinalment. Un paisatge inèdit, impossible diríem, la força visual del qual el justifica per si sol. A l'inici de la pel·lícula, l'espectador intenta debades ubicar-se. En acabar, sabem que l'on i el quan són intrascendents.

Les escenes interiors de *Sacrifici*: les finestres obertes, la nebulositat que traspasa les parets per acomodar-se al menjador, un mobiliari posseït per una llum freda, dèbil, malalta, espectral. El temps pareix aturat a l'espera del cataclisme. Aquella aparent naturalitat entre els conversants. El fill dorm, esdevé una explosió, una caseta de pepes plantada dins el fang.

Dintre del discurs narratiu esdevenen cesures que obliguen a superar qualsevol concatenació racional del que se'ns presenta, tan sols ens queda l'apel·lació poètica, el consol poètic.

COSMOPOLITISME I RURALITAT

Com qui no vol la cosa, la *road movie*, el seu subconscient si més no, ha posat en contacte la mitificació rural i la pretesa visió cosmopolita de l'urbanita. Com cal esperar, el resultat no és ni l'un ni l'altre. Massa velocitat per ser rural, massa oratge per ser urbana.

La reivindicació dels espais oberts d'una banda (ranxer, benzineres de fora vila, rústics d'interior...) es combina amb un desarrelament progressiu dels personatges que hi transiten o bé en un provincianisme ranci, acomodaticí. L'acció principal de *Twin Peaks*, *The Straight Story* o *Wild at Heart* es desenvolupa dins un entorn més o menys bucòlic allunyat de la gran ciutat. Bucòlic. Supòs que n'heu pres bona nota.

Ara bé, si els escenaris són més propis d'un western modern, els personatges responen més a l'arquetip de les pel·lícules de gàngsters, al cosmopolita cinema negre. La mescla resultant supera la suma de les parts i ens ofereix un producte on superstició i natura conviuen amb moda i excés.

La cinematografia de Tarkovsky ha sabut també conjugar amb encert aquesta dialèctica camp-ciutat. Pel que fa a la posada en escena, la devoció per l'espai obert i l'abundància d'exterior no ofereixen cap dubte. La mentalitat urbana dels personatges i el cosmopolitisme són, d'altra banda, evidents. Una mentalitat no obstant cansada, que cerca repòs en els solars eixorcs. Personatge i paisatge no es corresponen. L'home postmodern es retroba amb la natura, corprès pel vol de les papallones, pel so de l'aigua, una mirada renovada, l'home, Stalker, retroba l'indígena, l'espai on la convivència home-natura és bona de resumir: aigua-terra-foc-aire. La pregunta ens remou la consciència, arribats a la Zona, Quina ha de ser l'aptitud de l'home? Com reaccionar davant aquesta redescoberta? La dignitat humana com a valor universal. La dignitat humana reivindicant els espais lliures.

El testimoni concloent de les *arrulles*, la tristesa dels homes, la mirada en remull, esmaperduda. La nina sordmuda d'*Stalker* para l'oïda sobre la taula, el tren s'acosta al llogaret..., llisquen les vies i del més endins d'aquesta dissonància, emergeix quasi inapreciable música de Beethoven. L'art s'amaga dins la natura, la natura és una creació successiva.

Em podreu dir imprudent, retreu're'm una inventiva temerària, irresponsable. Ho he de reconèixer, interpolar Lynch i Tarkovsky potser sigui

un pèl desmesurat. Argument, muntatge, ritme, concepció temàtica... res tenen a veure l'un amb l'altre. Ara bé, vulguis no vulguis l'acabat final d'ambdues cinematografies esbossa una esmerilada simetria. Esmiralada Simetria. La deformació de la bellesa (malaltia, brutor, abandó, vellesa) i la impecable aparença externa de la depravació (cabell engomat, esmalt, dandisme, opulència).

Al·legories involuntàries, anecdòtiques de dos mons tan allunyats, que fan quasi inevitable la coincidència. Una bella forma degradada que ens evoca un univers pèrfid, d'una riquesa promísua i una deformitat que reivindica humanitat. La inversió de dos significants com a procés creador de bellesa. Dues concepcions estètiques que ens recorden que el mirall és rèplica, contemplació, autoconsciència, però també mirall de fira, galeria de ganyotes, cambra on perdem la noció del nostre jo dins un bosc d'imitadors. El reflex de Narcís esporuguit pel remuc, a quilòmetres de distància, d'un tro solitari; Tarkovsky cercant l'home, Lynch extraviant-lo amb alevosia i premeditació. La religió visual entesa segons cada un, un dogma tan obert que els credos tard o d'hora combreguen entre si. Dos devots de l'imaginari, espectadors i especuladors de la natura, idòlatres d'allò que no acaben d'entendre, delineants coherents, doncs, de tòtem i tabú. La presència sempre incòmoda de la imatge, tremolosa dins el llac. ■

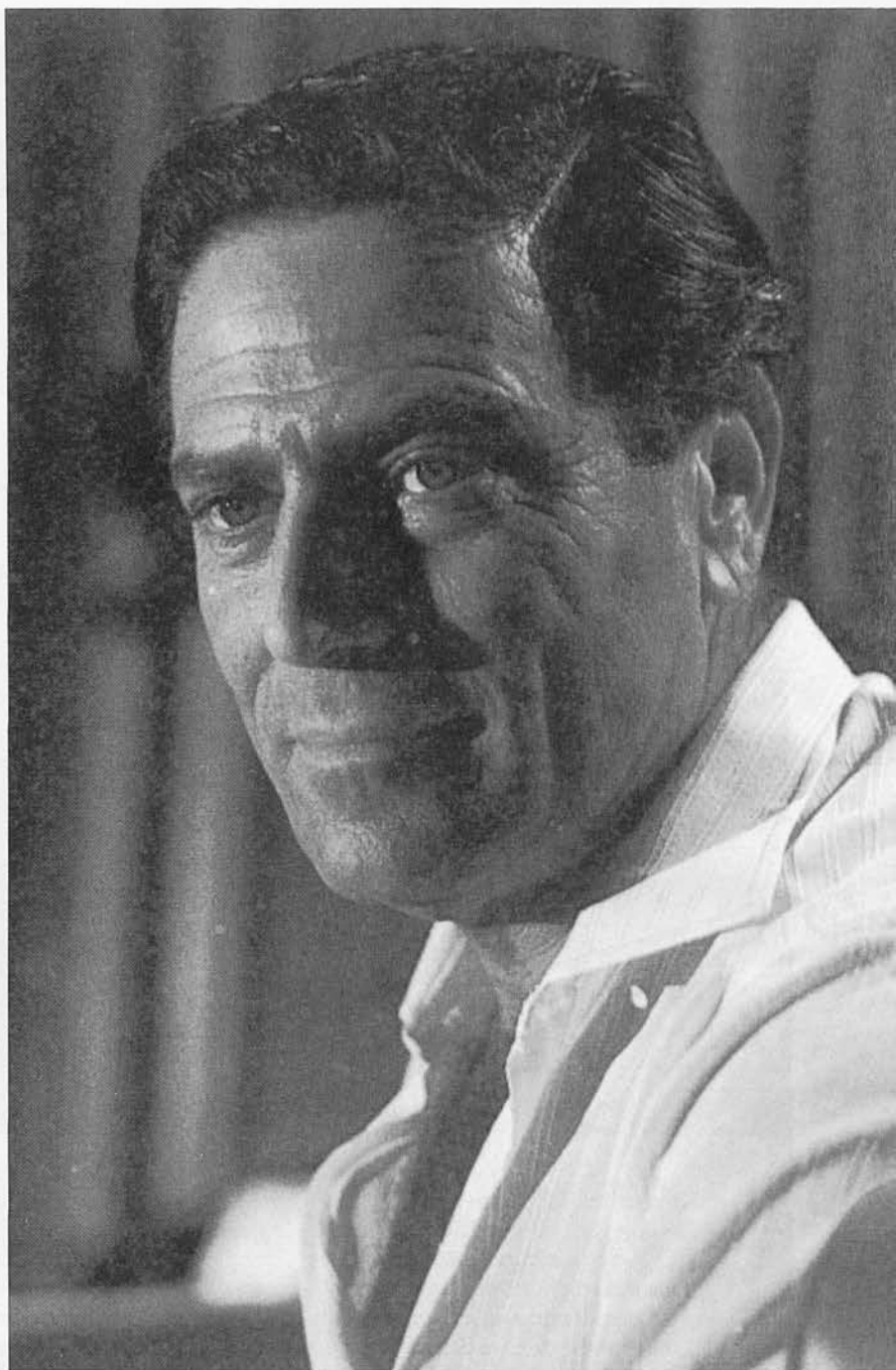


Stalker

Toni Roca

Un dels actors més sòlids de la seva generació, d'intensa expressivitat dura i rígida, però encisadora, del *free-cinema* anglès, Richard Harris (Limerick, Irlanda, 1930), una de les mirades que més i millor penetraven en l'ona, en opinió molt ajustada de Maruja Torres, dels Roberto Risi, Massimo Girotti, Antonio Cifariello, Gabriele Ferzetti, un dels intèrprets d'*El Cid*, seductor i seduït de vegades per Silvana Mangano, Raf Vallone (Catanzaro, 1916), una figura clàssica, indispensable, ineludible del cinema espanyol, Juan Antonio Bardem (Madrid, 1922) sempre entre la lluita ideològica i el valor formal i de muntatge. I tot un expert en l'anomenada sèrie "B" que, de vegades, al món de Hollywood antic, era sèrie "A", André de Tóth (Mako, llavors austrohongaresa, 1910) és la collita, trista collita, que registrà de morts i desapareguts del cinema al llarg dels primers mesos de la tardor. Quatre figures, dos actors, dos directors de rellevància, prestigi i coneixement de l'art de contar, d'interpretar històries varies davant i rere la càmera, vertader testimoni, ull necessari i transcendental d'un segle desaparegut i arxivat al record, a la memòria i als llibres. Quatre personalitats que dins la seva àrea d'influència exerciren el seu talent. Sí, amb la tardor, els morts, la mort. Sempre. I la llista continua. I encara resta el llarg hivern.

De Richard Harris, nascut a l'ombra d'aquella correntada de bon cinema que ens arribà de la conservadora Anglaterra, malgrat una filmografia densa i llarga com a actor cinematogràfic —també treballà el teatre i cantà als escenaris de Broadway el clàssic *Camelot*— voldria destacar, en una tria personal i intransferible, tres títols, *El ingenuo salvaje*, de Lindsay Anderson, la seva presentació en societat, principis del seixanta, *Camelot*, de Joshua Logan, quan el "musical" com a gènere cinematogràfic anava camí de l'èxtasi que precedeix a l'agonia terrible i *Deserto rosso*, de Michaelangelo Antonioni en què la subtil intel·ligència britànica es barrejava amb la sensibilitat, el talent creatiu, arribat d'Itàlia. A *El ingenuo salvaje*,



junta amb *La soledad del corredor de fondo* i *Sábado noche, domingo por la mañana*, de Karel Reitz, pel·lícules fundacionals del *free-cinema*, Richard Harris creà un tipus, una situació, una mirada, una forma de parlar, d'actuar i, fins i tot, de caminar. Tot sol davant la càmera, amb un desafiament que arribava a l'espectador de forma immediata. A la llegenda artúrica de *Ca-*

melot, fou el rei Arthur tendrament enamorat de Ginebra, amb l'esplendor i el *glamour* de Vanessa Redgrave. Una interpretació inoblidable i no només a l'hora de parlar. Com als escenaris, la seva veu quan cantava era la seva, sense necessitat de doblatge. Després voldria destacar l'esqueixador, patètic, tremendament dramàtic a *Deserto rosso*, una de les millors cin-



Richard Harris a *El ingenio salvaje*

tes de l'autor de *La aventura* i *El eclipse*. Un Richard Harris excepcional.

Raf Vallone era Itàlia i era el cinema italià en hores de màgia i creativitat, dècades quaranta/cinquanta, amb tot l'envelat de Cinecittà. De duríssima expressió quan l'acció era de violència i de tensió, a la vegada tendre i emotiu, apassionat davant la dona de la seva vida –qualsevol, que moltes foren a una biografia densa i repleta–, l'actor sempre sabia trobar el perfil, marcar la pausa, adequar el tirme d'un "tempo", que ell calculava a la perfecció. Arrebatador i sensual a *Arroz amargo*, de Giuseppe de Sanctis, el seu primer paper important que implicà un esclat definitiu. A França, sota les ordres de

Marcel Carné, va donar vida a un dels seus millors i més acabats treballs, *Teresa Raquin*, sobre text d'Émile Zola i al costat d'un dels monstres sagrats del cinema gal, Simone Signoret. El seu domini de l'anglès, l'espanyol i el francès li facilitaren una brillantíssima carrera internacional a les ordres de directors amb Anthony Mann, John Huston, Otto Preminger i Sidney Lumet. Amb el director de *Doce hombres sin piedad*, als escenaris naturals de port de Nova York obtingué un èxit extraordinari al rodar *Panorama desde el puente*, adaptació cinematogràfica de l'obra original d'Arthur Miller.

André de Toth, a més de veterà, centenari. Tenia 102 anys i més de

vuitanta films a una biografia llarga i profunda. Especialitzat en cinema d'acció i d'intriga fou un artesà que molt sovint va creuar el límit i tenir accessos a altres paradisos. Dotat d'una discreta personalitat no tothom sabia qui era. Però dos títols populars i sempre recordats i evocats, *El honor del capitán Lex* i de forma especial *Los crímenes del museo de cera*, filmada amb el sistema –que fou un fracàs absolut– anomenat tres dimensions, que obligava l'espectador a posar-se unes exòtiques ulleres, destaquen amb brillantor. Fou molt expert en el western com *Pacto de honor* (1959) *La última patrulla* (1953) o *Carson City* (1952). Però el meu i millor record d'André de Toth, després d'*El honor del capitán Lex*, és i ja per sempre, *Los crímenes del museo de cera* (1953) una obra mestra del gènere del terror. De por autèntica i meravellosa.

Tanca la galeria dels morts espectaculars i tardorencs, Juan Antonio Bardem. N'estic d'acord, amb les paraules de Joaquín Leguina escrites a "El Periódico de Catalunya", "Citaré aquí, com a homenatge al seu talent i a la seva sensibilitat, una pel·lícula que no va tenir en el seu moment bones crítiques, *Sonatas...* considero que el film és d'una gran bellesa visual (el fotògraf de la part mexicana va ser Gabriel Figueroa)". Efectivament, *Sonatas* inspirada en les novel·les de Valle-Inclán, fou rebuda per part de la crítica d'una forma tan brutal com memorable. A Venècia, representant a Espanya, s'organitzà l'escàndol considerable. Són dades que recordo a la perfecció. Llavors, temps després i en revisions més pausades i tranquil·les, fora d'hores menys tempestuoses, vaig poder assaborir i revaloritzar una cinta que ara considero excel·lent. Però el mateix passà amb *A las cinco de la tarde*, a l'entorn, dur, del món taurí. Vaig entrar poc a poc, dins el clima general de la pel·lícula i sense arribar a les seves grans obres, *Esa pareja feliz*, *¿Bienvenido Mr. Marshall* també?, *Cómicos*, *Muerte de un ciclista*, *Nunca pasa nada*, *La venganza*, avui per avui *Sonatas* és una més que notable cinta d'una figura clau a la història del cinema espanyol. ■

Joan Obrador

La darrera pel·lícula del Premi d'Astúries de Comunicació 2002, Woody Allen, no té racons amagats. Poc queda d'aquell director difícil que, gairebé, exigia una capacitat hermenèutica als seus espectadors per fruir dels seus films —*Anny Hall*, *Manhattan* o *Anna i les seves germanes* formen part d'un passat ja superat, per no dir oblidat—. El cineasta que ell mateix interpreta i tots els personatges que apareixen a *Un final made in Hollywood*, en especial les dones, són plans; és a dir, són el que realment representen i no es requereix una segona lectura per interpretar-los. W.A. és un director fracassat, que en el passat va gaudir del beneplàcit de l'Acadèmia, i que faria qualsevol cosa per recuperar-lo. Tea Leoni interpreta el paper de dona divorciada que mai no ha deixat d'estimar realment el seu primer marit i Debra Messing, l'aspirant a gran estrella, fa a la perfecció la dona capbuida, ambiciosa i que, en cap moment, no dubtarà a vendre el seu cor per triomfar dins la gran pantalla.

El gran director novaïorquè sembla que ja no té missatges ocults que comunicar-nos i, des del primer moment, deixa ben clar quins són els ob-

jectius del seu film. En el seu vessant negatiu, la pel·lícula constitueix una dura crítica a la indústria cinematogràfica *made in Hollywood* en tots els seus graus: creació de guions, representants, crítics cinematogràfics, actors, directors i, de manera especial, l'activitat dels productors. La crítica més radical d'Allen al *planeta bolívid* és que, sota l'exigència de guanyar doblers, ha venut tot el seu potencial creatiu als senyors del mercat i s'ha oblidat de l'autèntic art del cinema. Per altra banda, en l'aspecte constructiu, la pel·lícula torna a ser un meravellós homenatge poètico-visual a la ciutat del seus somnis, i de la seva vida, New York, New York... I, en contraposició a la decadent indústria dels grans estudis, apareixerà la culta Europa que, comandada per *La France*, apreciarà la labor del seu director fictici i el salvarà de la ruïna absoluta. A més, el seu film ens dona allò que anuncia el seu títol: un final *made in Hollywood*, és a dir, un final feliç. Fins i tot, el gran intel·lectual del cinema nord-americà ha decidit no amagar cap missatge filosòfic en la seva darrera producció. Sense anar més enfora, la reflexió psicoanalítica que es troba al nucli de l'argument és massa evident:

si el director perd la facultat de la visió just en el moment en què ha de començar la filmació és perquè l'argument li recorda el seu fracàs fonamental, la ruptura de relacions amb el seu fill. La teràpia, tot d'una, li mostra el camí que haurà de seguir per solucionar el seu drama psicossomàtic: la recuperació de l'amistat amb el seu fill.

Un podria demanar-se per quina raó Woody Allen ha renunciat a la complexitat argumental, una possible resposta podria ser que, ell, es reconeix a si mateix com un creador clàssic. Un artista plenament segur, que ja ha arribat a la perfecció creativa: jazz clàssic, una gran ciutat plena de llum (¿per quina raó a la seva Nova York no existeix la brutor, ni el desequilibri socio-arquitectònic?) i un sentit de l'humor absurd, en aparença. El veritable art clàssic, per aconseguir el seu propòsit, mai altera els seus criteris; ell no hauria de ser diferent. Una altra possible resposta seria que Allen s'ha reconciliat definitivament amb la vida i amb ell mateix. ¿Què més podia fer que escampar per tot arreu el seu nou optimisme?. "Tot marit hauria de perdre la visió en qualche moment..." ■



Rafel Gallego

*Com a cineasta
m'interessen els
personatges que
arrosseguen
una infància violada
pels adults*

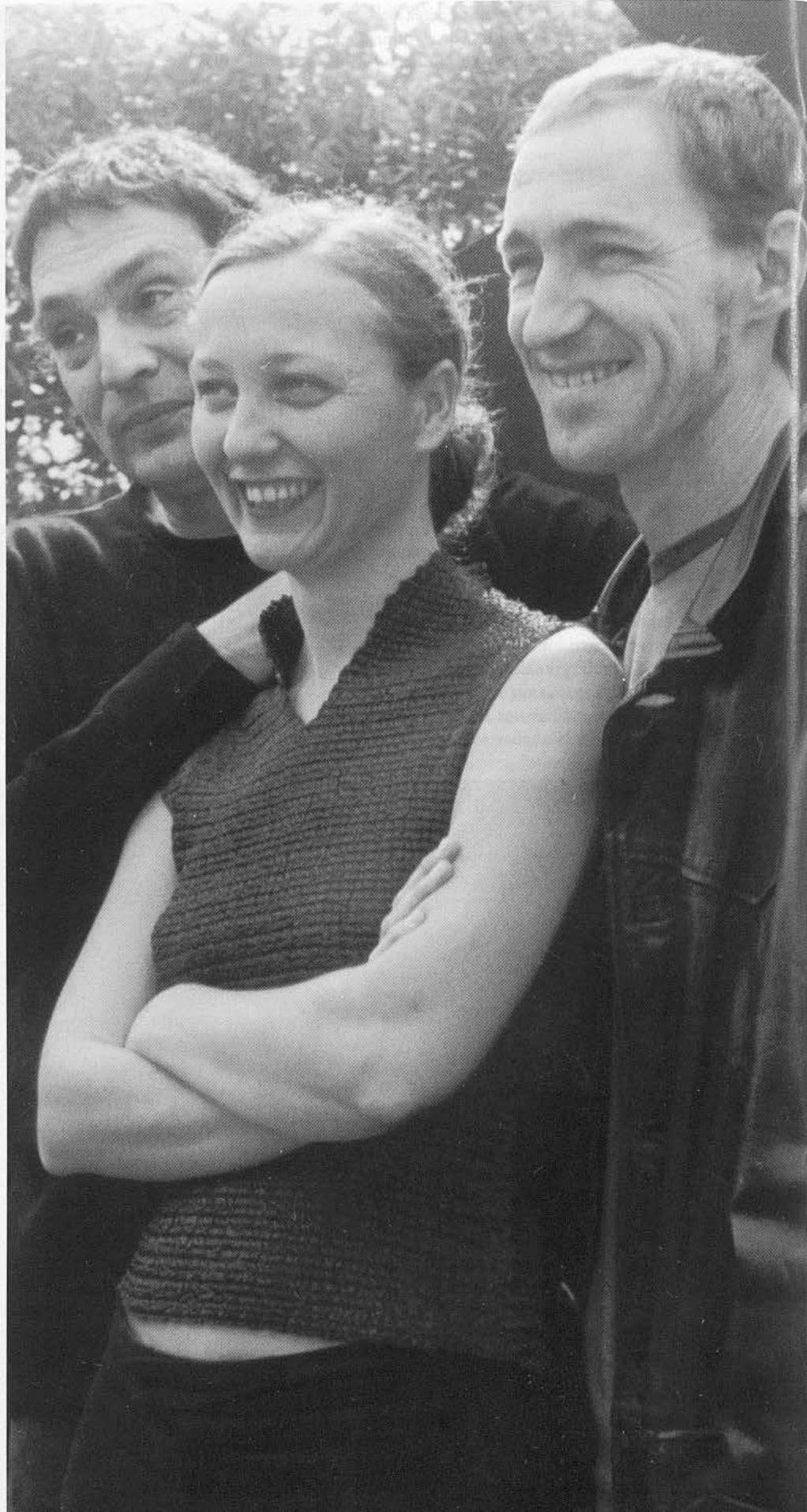
Agustí Villaronga

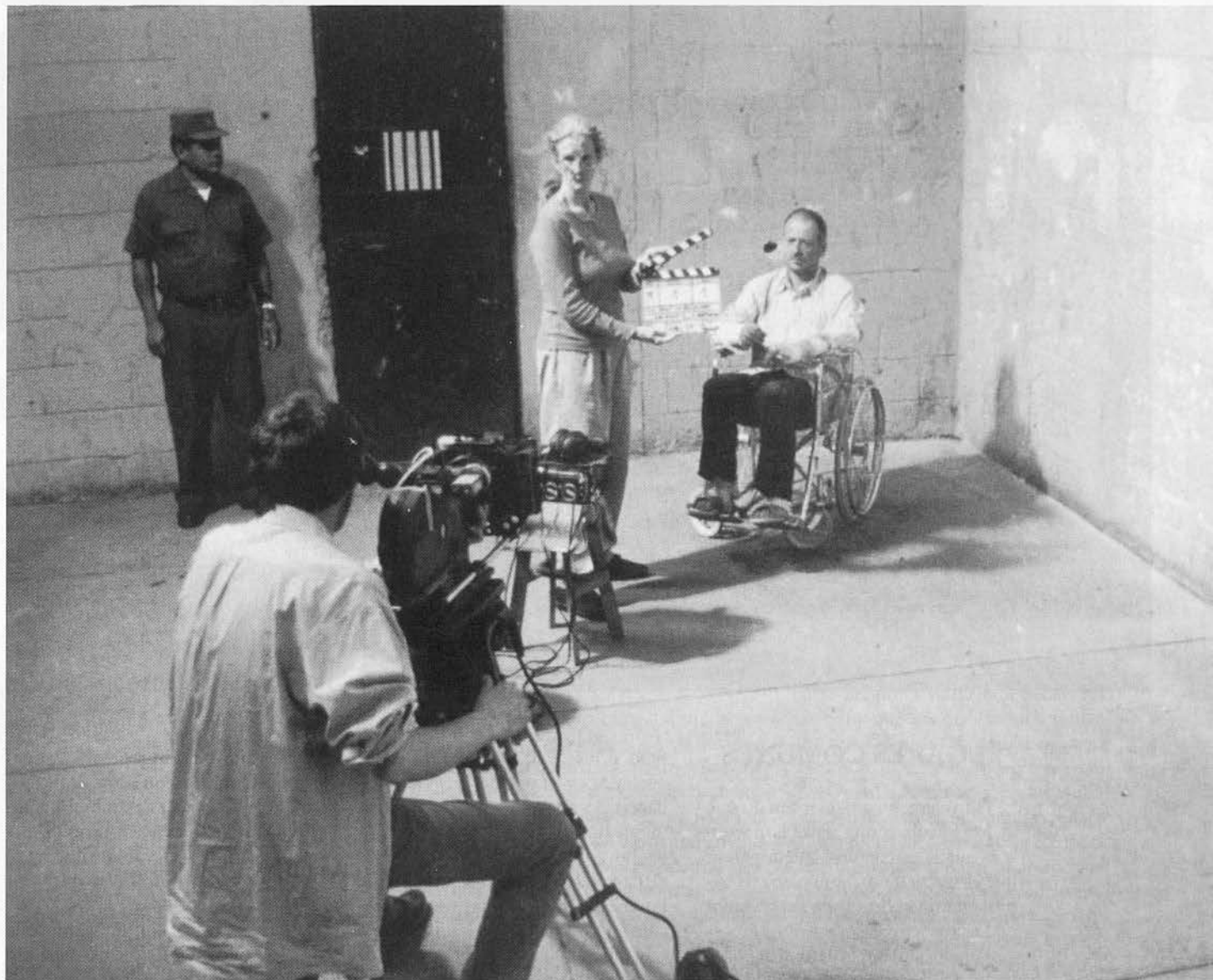
El novembre passat duia a la nostra terra les primeres pluges de tardor i un parell de pel·lícules imprescindibles, entre les quals hi figura *Aro Tolbukhin*, el darrer treball d'Agustí Villaronga (Palma, 1953). Un poema descarnat, una ventada fresca o un viatge al cor de les tenebres de l'ésser humà.

Només una sala de projecció—de les més de noranta que ja hi ha a Mallorca—s'ha atrevit a elevar la qualitat de la programació amb aquest regal pels sentits, que consagra el director dins el camp del cinema d'autor.

Acompanyat darrera la càmera pels debutants Lydia Zimmermann i Isaac Racine, l'autor d'*El Mar* especula sobre allò que podia haver estat la vida d'un mariner hongarès que, a principis dels vuitanta, va cremar vives set persones sense cap motiu aparent. Una faula basada en un personatge que va existir, un fred i implacable assassí que guardava dins la seva ment les raons que el feren actuar d'aquesta manera.

Es *Aro...* un fals documental, un *biopic* mentider, una ficció documentada, o cap de les tres opcions, però





si un meravellós calidoscopi sobre els impulsos que ens duen a destruir la vida dels altres, una immersió dins el cervell d'un psicòpata gairebé entrançable.

Innovadora, sorprenent i, sobretot, arriscada aquesta modesta producció experimenta amb nous recursos narratius i formals, i els barreja de manera harmoniosa, aportant al "cinema villaronguà" una nova dimensió estètica, fet al qual hi contribueix decisivament Guillermo Granillo, l'excel·lent director de fotografia d'Arturo Ripstein. El blanc i negre s'alterna amb una brillant paleta de colors, els bots temporals són conti-

nuats, la cronologia perd importància i els actors es confonen amb els personatges reals. No importa quina part és verídica i quina inventada, tot és creïble i emocional a la vegada.

Estem davant la consolidació de la marca "Villaronga" com a qualque cosa exclusiva, com a segell inconfusible. Temes com la mort, la religió, la malaltia; personatges que arrosseguen el llast d'una infància violada; la recerca de la puresa allà on sembla que no pot existir; atmosferes tèrboles i viciades... Tot plegat forma i conforma un univers, de vegades incomprens, que ja es va començar a intuir en la seva òpera prima *-Tras el Cristal (1985)-* i

que va anar perfeccionant amb *El Niño de la Luna (1988)*, guanyadora del Goya al millor guió, *99.9 (1997)* o la ja esmentada *El Mar (2000)*.

La relació malaltissa del mallorquí amb la seva obra fa que només s'endinsi en un projecte quan n'està convençut fins a les entranyes que val la pena. Perquè ja n'ha après, d'encàrrecs frustrants *-El Pasajero Clandestino (1995)-* i perquè en aquestes alçades no suportaria la traïció a ell mateix. Aquesta filosofia no el farà ric ni famós, però, tal com ell diu, "a canvi obtinc la llibertat". Doncs, que sigui lliure per molts d'anys i que aguantí moltes pluges. ■



Marti Martorell

LUGARES COMUNES

Normalment, quan sentim dir que una pel·lícula o una novel·la no són més que llocs comuns, solem pensar que es tracta d'una obra plena de tòpics que no aporta res a l'espectador o al lector.

Paradoxalment, la darrera pel·lícula d'Adolfo Aristarain en duu el títol i està farcida de personatges i situacions paral·lels a altres obres seves, però no té el gust d'allò que ja s'ha vist una altra vegada darrera l'altra: un matrimoni ja major i amb ideals esquerrens dins un món cada cop més conservador que s'amaga amb el nom de «globalitzat»; a més, grans soliloquis, tots a càrrec de Federico Luppi i, en moments determinats, una escena de seducció que recorda molt les que tan bé sabia rodar Howard Hawks.

Com deia, aquests elements es repeteixen en les pel·lícules d'Aristarain, però aquests llocs comuns, sargits sense cap tipus de costura visible que n'evidenciïn una manca d'unitat, formen un conjunt perfectament integrat i

fluid. A més, és d'agrair el final obert, que evita un previsible *happy end* que hauria desdit molt amb el to que es manté durant tota la pel·lícula.

Tan sol una queixa sobre el format de pantalla elegit per a la projecció de la pel·lícula: per què no gravar la pel·lícula en un format que hauria retratat amb més amplitud els paratges de les escenes que passen a la província de Córdoba, on hi ha la *chacra*? Un mal que s'estén ràpidament: ja no se solen fer pel·lícules en grans formats panoràmics perquè tanmateix s'han de projectar en unes pantalles de cada vegada més petites...

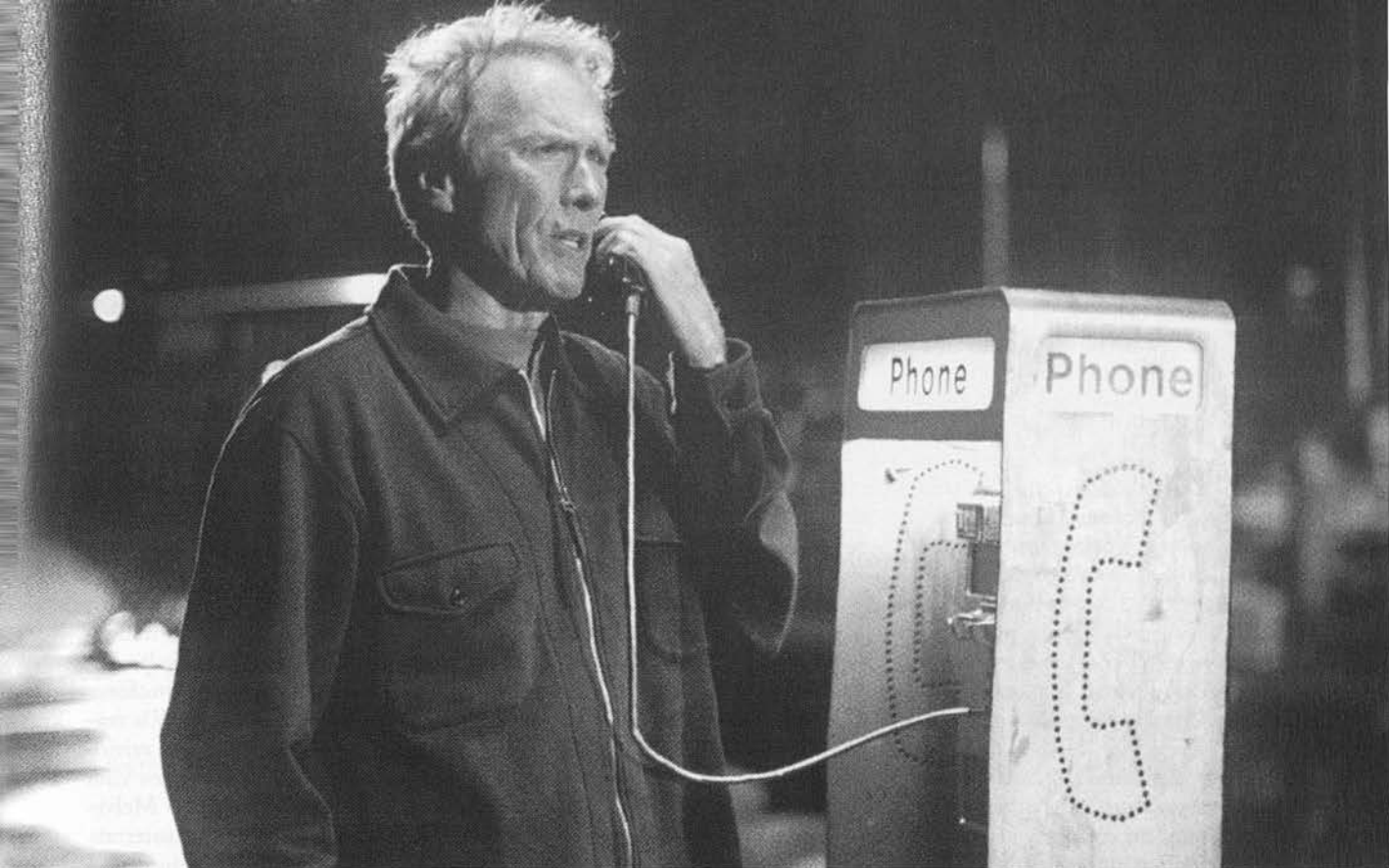
BLOOD WORK (DEUDA DE SANGRE)

Deu anys més tard de l'estrena d'*Unforgiven* (*Sense perdó*), Clint Eastwood torna a fer una pel·lícula que revisa un dels dos tipus de personatges que l'ajudaren a fer-se famós com a actor. Si amb *Unforgiven* reexaminava principalment les figures de

cowboy que havia interpretat a les ordres de Sergio Leone, ara, amb *Blood Work*, fa el mateix amb el personatge que va crear a les ordres del director Don Siegel, *Dirty Harry* Callahan: una operació de la qual se'n surt prou bé.

Ara ja no trobam un agent de la Justícia que no dubta gens, resolutiu i expeditiu, sinó que es tracta d'un ben malalt al qual han hagut de trasplantar el cor i, per tant, molt afeblit i que no pot fer gaires heroïcitats. En tot cas, se sembla més al personatge que interpretava ara farà quatre anys a *True Crime* (*Ejecución inminente*), el periodista begut Steve Everett i abandonat per la dona: ben poca gent confia en ells i troben la solució al cas que investiguen en un moment de lucidesa deductiva provocada per l'atzar i no com a resultat directe de les indagacions policiaques.

Si *Blood Work* es veu com una altra més de les nombroses estrenes de pel·lícules que parlen d'assassins en sèrie, treu una bona nota; però guanya molt més si l'entendem com una vi-



sió irònica i desarrelada dels tipus de personatges violents i que desapareixen abans de demanar. És en aquest sentit que es pot entendre l'escena en què un infant que a penes té deu anys descobreix quin és el missatge xifrat que deixa l'assassí i que el protagonista i la policia en més de dos anys no han arribat mai a aclarir...

SEN TO CHIHIRO NO KAMIKAKUSHI (EL VIAJE DE CHIHIRO)

En poques paraules: la millor estrena d'enguany... i no s'hi val a dir que tan sols és una pel·lícula per a infants perquè és d'animació. De fet, quan va acabar la pel·lícula, espectadores comentaven que els havia agradat molt, però que no era per a nins. Quan s'entendrà que, per veure una pel·lícula d'animació, no és necessari anar-hi acompanyat d'un infant? I, a més a més, només l'han projectada a una sala de Palma i, encara sort, perquè una pel·lícula d'animació japonesa estrenada el juny, *Metropolis*, ni tan sols va poder ser vista a Mallorca...

Una altra gran pel·lícula de Hayao Miyazaki, director també de *Tonari no Totoro* (*El meu veí Totoro*, 1988) o de *Kurenai no buta* (*Porco Rosso*, 1992), segurament la més complexa i amb més ramificacions que ha

fet: durant tota la pel·lícula s'enceten multitud de petites històries que sembla que no es tancaran, però que, en acabar, han teixit tota una crònica que deixa l'espectador amb la fretura de tornar-la a veure per descobrir-ne més detalls.

La tretzena pel·lícula dirigida per Hayao Miyazaki és el viatge iniciàtic de la protagonista, Chihiro, una nina de 10 anys, que veu que, precisament per la encaparrament de son pare i sa mare, es perd en un altre món en què les regles no són com les nostres. Ella tota sola ha d'evitar que, d'una banda, sos pares no es transformin definitivament en porcs i que, de l'altra, recuperi la llibertat i el nom que li ha pres la bruixa Yubaba, que regeix tirànicament la ciutat dels déus.

I, prova darrere prova, es veu que Chihiro supera de cada vegada més la por i intenta dur sempre a terme el que la bondat li indica, especialment no prejutjar ningú mai i ajudar sempre el més desvalguts. També hi ha una pregunta inquietant sense respondre: què és aquella ciutat llunyana que Chihiro mira diferents vegades, però de la qual no es diu res mai?

Quant a l'animació, és meravellosa: bon disseny de personatges, en què destaquen i corprenen l'espectador els passatgers del tren que ja no són més que ombres fugisseres i silencioses, i una perfecta recreació dels escenaris. És, simplement, una mostra que encara li queda una llarga vida al cinema d'animació tradicional, malgrat que el digital vagi endavant. ■





Chabrol i la Nouvelle Vague

Iñaki Revesado

A finals dels anys 50 a França es van concentrar una sèrie de professionals dels cinema entorn d'una publicació cinematogràfica ja mítica, *Cahiers du Cinéma*, per a la qual escrivien articles i crítiques, i des de la qual proposaven la necessitat de cercar noves fórmules narratives que trencassin les formes comercials de què feien ús els directors francesos del moment. Aquests joves, a poc a poc, es van anar incorporant al món de la realització, canviant la ploma per la càmera, i formen part d'un grup que tots coneixem com a *Nouvelle Vague*. Malgrat la història del cinema sempre reservarà un apartat dedicat a aquest grup de creadors, molts dels seus integrants negaven la seva pertinença a cap grup, al·legant que són realitzadors amb formes i temàtiques no comunes i heterogènies. Serveixi com a exemple d'aquesta dissidència

les paraules de Truffaut, un dels més reconeguts integrants de la *Nouvelle Vague*: "No es tracta de cap moviment, de cap grup; és només una quantitat [de realitzadors], una denominació col·lectiva inventada per la premsa per mirar d'agrupar una cinquantena de noms de nous directors que van sorgir en dos anys". Aquesta *Nouvelle Vague* està integrada per un grup extens, en què trobam noms que encara en l'actualitat continuen essent prolífics autors (és el cas de dos dels més incombustibles: Chabrol i Rohmer) i d'altres ja morts o més dosificats, com ara Rivette, Truffaut, Godard o Resnais.

Formin o no un grup o una escola, el cert és que en els treballs d'aquest realitzadors es nota un clar intent per trobar noves vies en una França en crisi, cada vegada més conservadora. Efectivament, els finals de la dècada dels cinquanta coincideix

amb fets polítics i socials que fan que una part de la població francesa es trobi decebuda i convulsionada: la política colonial; l'evolució cap a la dreta del gran símbol nacional francès, el general De Gaulle; el triomf del pensament existencialista... Alguns fixen el naixement de la *Nouvelle Vague* en el Festival de Cannes de 1959, any en què Marcel Camus hi guanyà la Palma D'Or amb *Orfeo Negro*, Truffaut fou premiat amb el guardó al millor director per *Los cuatrocientos golpes* i a més s'hi projectà amb èxit *Hiroshima mon amour* d'Alain Resnais. Els realitzadors de la *Nouvelle Vague* reivindicaren professionals francesos com ara Renoir, Vigo, Cocteau o Melville, els quals havien quedat soterrats sota l'èxit d'altres autors menys creatius i més comercials com ara Claude Autant-Lara o René Clément, però també prengueren com a models cineastes no francesos com ara Ro-





Orfeo negro

berto Rossellini, Howard Hawks, Nicholas Ray o Alfred Hitchcock. En un moment en què el cinema nacional semblava entrar en crisi per l'alt cost de les produccions, la invasió del cinema nord-americà a les sales i l'arribada dels televisors a la majoria de llars franceses, els joves cineastes crearen produccions menys costoses, gràcies a la introducció de noves tècniques de rodatge i que cercaven arguments més quotidians i actuals que no haguessin de menester els altíssims pressuposts requerits pels films històrics. Tot això possibilità que el nombre d'autors que aconseguiren fer el seu primer treball es duplicàs (si el 1958 a França es realitzaren 16 primers llargmetratges, el 1959 se'n feren 35 i 38 el 1960).

Entre els debutants de 1958 està el jove Chabrol amb *El bello Sergio*. El contacte de Chabrol amb els altres membres de la *Nouvelle Vague* va ser a través de *Cahiers du Cinéma*. El novembre de 1953 es publicà a l'emblemàtica revista el primer article firmat per Chabrol, una crítica de *Cantando bajo la lluvia*. La seva arribada a la revista es va veure afavorida per l'amistat que ja tenia amb altres col·laboradors com ara Rohmer o Godard, amistat creada després de compartir moltes sessions de cine club. També com altres dels seus companys va fer ús de mitjans absolutament domèstics, oportunistes fins i tot, per poder finançar la seva primera pel·lícula: *El bello Sergio*, es va poder fer gràcies a una herència rebuda per la seva es-

posa. L'èxit del seu segon film, *Los primos* (1959), li permeté finançar-se films posteriors i produir també treballs d'alguns des seus amics: Broca, Rohmer o Rivette. Entre els temes recurrents a l'univers de Chabrol ocupa un lloc primordial el retrat de la burgesia de províncies, personatges que són víctimes de si mateixos i del seu propi entorn, més difícils de trobar en l'anonimat d'una gran ciutat. És un retrat que es mou normalment entre la crítica àcida i la condescendència. Dins aquest món burgès tenen lloc els crims (brutals en ocasions) que esquitxen la majoria de les seves cintes. L'assassinat és a vegades fruit de gelosies desmesurades com passa en *Las ciervas* o en *El infierno*, d'adulteris insuportables (*La ruptura* o *La mujer infiel*), o simplement de ments psicòpates (*El carnicero*, *Landrú*, o *La ceremonia*). En tots aquest films Chabrol sap crear unes atmosferes tancades en què els personatges viuen ignorant un tràgic destí que a poc a poc se'ls comença a fer palès. Pensam ara en l'exemplar esposa interpretada per Emmanuelle Béart, víctima de la malaltisa gelosia del seu home, en *El infierno*, o en la família perfecta de *La ceremonia*, que viu aliena al tràgic destí que els preparen la seva criada i l'anònima i perillosa funcionària de correus. A més de crims, Chabrol és també un mestre en el retrat de personatges femenins (si bé en les seves pel·lícules apareixen grans actors francesos, la seva carrera estarà sempre lligada a dues grans actrius:

en el seu primer cinema la presència sempre inquietant de Stéphan Audran, i més recentment Isabelle Huppert), entre els quals sobresurt una de les seves obres mestres, *Un asunto de mujeres*, on es posa de manifest una altra vegada un dels temes recurrents en la seva filmografia, que és la impossibilitat d'una de la més universals de les dicotomies: el bé i el mal. El personatge interpretat genialment per Isabelle Huppert es mou entre l'admirable ajuda a unes dones que no volen continuar amb embarassos no desitjats i el negoci que sap treure d'aquesta activitat, que l'acosta a terrenys més perillosos i menys populars com el de col·laborar amb els nazis que ocupen la França de llavors. Hi ha també en la seva filmografia algunes adaptacions literàries clàssiques, entre les quals destaca una gran *Madame Bovary*, però una oblidable *Días tranquilos en Clichy*, adaptació de *Trópico de Cáncer*.

Claude Chabrol continua sent una cineasta plenament actiu, que té a més la sort que els seus films gaudeixen d'una extensa distribució, al contrari d'altres membres de la *Nouvelle Vague*. Fa poc hem conegut l'estrena a Espanya del darrer treball de Godard, *Elogio del amor*, però malgrat el nombre de pantalles a Palma no fa més que augmentar, films com aquest només continuen reservats per les pantalles de Madrid o Barcelona. Aquí, això sí, podem "gaudir" de XXX en 4 o 5 pantalles, fins i tot en versió alemanya... Visca la cultura! ■



Apunts
a contrallum

Definició de Chabrolià

Josep C. Romaguera



La cerimònia

Un director de cinema que, al llarg de més de quatre dècades, ha realitzat quaranta-vuit llargmetratges, a més de tres episodis, per al cinema i disset telefilms podria transmetre la sensació que la seva filmografia pateix una manca de coherència i que s'ha desenvolupat, fins aleshores, de manera irregular, frívola i un poc desinteressada, la qual cosa resultaria ser una contradicció de la política dels autors que tant ell com els seus col·legues de la *nouvelle vague*, Godard, Truffaut i companyia, encunyaren i defensaren a les indelebles pàgines de *Cahiers du cinéma*. Una extensa i llarga producció la de Chabrol que posa de manifest, donada la referència al seu grup generacional, que la trajectòria de cada un d'aquells cineastes ha seguit camins diversos i, sobretot, distanciat en molts aspectes. I és que el director mateix de *Los primos* declarà que la nova onada de cinema francès no existia, sinó que tan sols hi havia la mar, de tal manera que donava entendre que dins el propi grup

no hi havia cap noció de generació, sinó tan sols un grup de gent amb un mateix gust pel cinema i una clara voluntat per passar de la pràctica de la crítica cinematogràfica a la pràctica de la direcció cinematogràfica.

Al contrari que tot el grup de cineastes sorgits, per aquella època, de les pàgines de *Cahiers du cinéma*, Chabrol no va realitzar cap tipus d'aprenentatge previ. No va ser ajudant de direcció, ni va realitzar curtmetratges ni tampoc es dedicà a tasques de producció, sinó que va passar, automàticament, de la posició d'espectador a la posició de director per debutar amb *El bello Sergio*, pel·lícula inaugural del moviment, si es pot considerar com a tal, anomenat *nouvelle vague*. Inicià doncs la seva trajectòria, el director francès, sense cap tipus de coneixements tècnics ni teòrics, sinó, tan sols amb un talent innat, el qual venia a ensorrar l'estructura corporativa que dominava el convencional cinema francès d'aquella època.

Així doncs, aquest autodidacta que era Chabrol va iniciar la seva filmo-

grafia i, segons les seves pròpies declaracions, va seguir tot un procés d'aprenentatge que va durar una dècada. Període a través del qual aniria assolint una tècnica i un estil que el caracteritzarien alhora com un autor, personal i coherent, i com un *metteur en scène* (posador en escena si volen una traducció no oficial), que s'apropriaria al cinema de gènere, concretament al *polar* francès, com si d'un artesà es tractés. Aconseguia reunir, per tant, Chabrol, dos aspectes aparentment paradoxals, hi ho feia a través d'un llenguatge clàssic que no renunciava, però, en cap moment a l'apunt modern, a la nota expressiva, rupturista i novedosa, que s'allunyava de convencions i de pràctiques mimètiques.

I és que resulta admirable la senzillesa com el director de *Betty* posa en escena una conversa entre personatges o la sobrietat i la dissimulació com mou la càmera i descriu l'espai físic i l'acció que allà es desenvolupa, malgrat també de vegades pateixi alguns tics propis de la moda, com els toscos i rudimentaris *zooms* d'*El car-*



Els seus punts de referència són alguns dels cineastes més clàssics però alhora innovadors i moderns gràcies a la seva mesurada i perfecta visió formal

nicero. Però, també s'ha de destacar la seva capacitat a l'hora d'elaborar un pla-seqüència, com aquell que segueix els dos protagonistes, després de l'escena inicial, de, precisament, *El carnicero*, o tenir en compte l'extraordinària habilitat que té per rompre la dinàmica de la narració i sorprendre l'espectador amb una presa d'angle inesperada, recurs típic de Hitchcock i conegut com *plogées*, i que esqueixa la noció preconcebuda del muntatge.

Chabrol, en canvi, i malgrat la seva manifesta admiració per Orson Welles, a qui a homenageja en les seves pel·lícules, i la seva amistat amb Jean-Luc Godard, no s'ha deixat influenciar mai pel virtuosisme estètic i l'exhuberència formal del primer ni tampoc ha participat de les ruptures gramaticals ni de la provocació iconoclasta del segon. Els seus punts de referència són alguns dels cineastes més clàssics però alhora innovadors i moderns gràcies a la seva mesurada i perfecta visió formal. Hitchcock i la seva capacitat per conduir l'atenció de l'espectador, Lang i el seu admirable magnetisme, i finalment, Lubitsch i el seu dinamisme, són els referents bàsics de Chabrol, tal i com ho demostra una obra com *No va mas*, encara que no cal obviar els noms de Buñuel, de qui heretaria l'habilitat per transmetre allò ocult, i de Ford, mestre a l'hora de manifestar la complexitat

dels personatges de la manera més senzilla possible.

Així doncs, pel·lícules com *La mujer infiel*, *La ceremonia* o *Gracias por el chocolate* tene un argument evident i planer, però en el seu rerefons es revela perfectament clara una complexitat i una riquesa de matisos culturals, estètics i discursius que s'assimilen sense cap tipus de sobre esforç, gràcies a la construcció formal sobre la qual s'edifica tota la pel·lícula. Declarava el propi Chabrol a Joel Magny les següents paraules: "L'ideal seria que la forma d'una pel·lícula manifestés per a tots l'essència, però és evident que això no passa mai. Els personatges i la intriga existeixen tan sols per suscitar l'interès de l'espectador, ja sigui perquè recobren allò que ja coneixen, o perquè li proposen aventurar-se per un nou terreny. Però allò que dóna forma a una pel·lícula és sempre la construcció: és a dir, tot allò referent al ritme, l'harmonia de la forma escrita —la connexió entre les escenes— i el conjunt dels senyals que es disposen perquè es puguin comprendre sense ambigüitats. La clau que permet passar de la bidimensionalitat de la pantalla a l'essència de la pel·lícula es troba sobretot en la construcció".

Una construcció formal, en definitiva, que transita per una realitat física i quotidiana ben definida —ma-

joritàriament els ambients de província i la classe social burgesa— però que sempre s'endinsa amb una irresistible voluntat d'anar més enllà i així desvetllar tot allò que s'amaga darrera de les aparences. Un exercici, aquest, en què des d'una perspectiva humanista descobreix tot un seguit d'esdeveniments incomprensibles, i també inexplícables, i evidencia l'ambigüitat de la realitat i la complexitat de la naturalesa humana. Una indagació en la qual, a més, mai no s'ofereixen respostes i explicacions definitives i que refuta constantment plantejament tautològics. Què provoca per exemple la manera d'actuar d'un personatge com el que interpreta Isabelle Huppert a *Gracias por el chocolate*?

Segons explica Chabrol, el cinema esdevé en el mitjà ideal per participar amb els amics de sempre en l'aventura d'establir una relació de reflexió personal amb els personatges que viuen a la pantalla, advertint, però, la impossibilitat de definir-los completament, perquè en ells sempre hi ha alguna cosa amagada i oculta, que els fa incomprensibles per a la raó i divergents respecte als sentiments. El fet que l'espectador hagi captat i sigui conscient d'aquestes distàncies envers allò que veu és el que fa que el cinema de Chabrol provoqui la inquietud i el desassossec continuament. ■





Claude Chabrol

José Tirado

Probablement avui en dia no podrem trobar cap cineasta en actiu més prolífic que el francès Claude Chabrol. Des que el 1953 va entrar en contacte amb el cinema, signant la seva primera crítica per *Cahiers du Cinéma*, Chabrol ha dirigit al voltant de 50 pel·lícules i 17 telefilms, ha realitzat diversos anuncis publicitaris, ha produït a joves directors francesos i ha intervingut com a actor en nombroses ocasions.

Però, naturalment, aquest parisenc de 72 anys ha canviat molt des del temps en què inicià la col·laboració amb els joves de la *Nouvelle Vague*. Sense cap mena de dubte, ni ell, ni Godard, Rohmer o Rivette no són els mateixos avui que en els anys seixanta, ni tan sols ho són les seves concepcions sobre el cinema. Potser és perquè, tal i com Chabrol comenta, "la evolució de la naturalesa humana consisteix en darse cuenta progresivamente de que lo que se creía absolutamente cierto, en realidad no lo es". Tot i així, mentre que la filmografia de Godard, per posar un exemple, sí continua destacant per la seva particular i

revolucionària recerca lèxica, el cinema de Chabrol ha eliminat part d'aquest caràcter innovador a favor d'un classicisme cada cop més refinat i preocupat pels petits detalls.

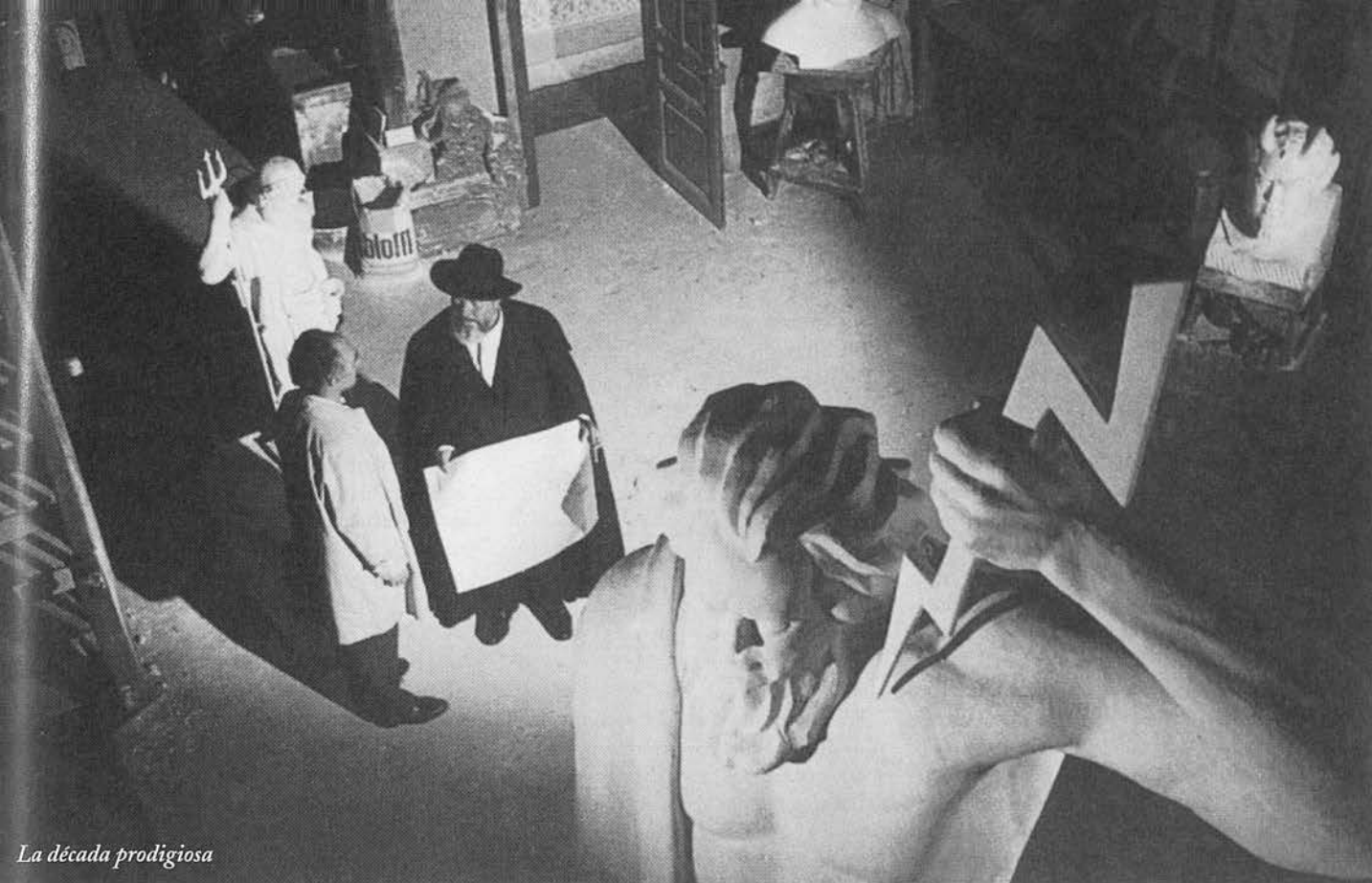
Aquesta irregular evolució de l'obra chabroliana ha estat entesa com un renec dels canons d'autor que ell mateix va defensar durant els inicis de la *Nouvelle Vague*. Per aquest motiu, sovint ha estat acusat de vendre's al cinema comercial, la televisió i la publicitat. Des del meu punt de vista, aquestes crítiques han tendit a confondre termes. I és que, certament Chabrol ha fet films de dubtosa qualitat artística i amb una intenció purament comercial (com per exemple *El tigre*). Però el fet que un autor combini certs projectes comercials, amb d'altres més personals no implica que aquests últims siguin, de manera automàtica, criticables. ¿Algú s'atreveria a menysprear el reportatge *In the American West*, del fotògraf Richard Avedon, pel simple fet que el seu autor treballi sistemàticament per revistes de moda, retratant les *top models* més siliconades i les robes més exclusives? Evidentment,

no. Doncs el mateix passa amb films de la qualitat d'*El bello Sergio*, *Los primos*, *La mujer infiel*, *El carnicero*, *Relaciones sangrientas* o *La ceremonia*.

Claude Chabrol és un autèntic cinèfil, admirador de Lubitsch, Hitchcock, Lang, Welles i Buñuel; un mestre del diàleg i de l'estudi de l'espai; un cineasta de formes més que un director de continguts. Al cap i a la fi, la seva obra destaca per una posada en escena pròpia, que procura aproximar-se a la realitat sense arribar al naturalisme, i pel peculiar formalisme que ha anat depurant al llarg dels anys. S'ha tendit a dir que aquest sentit de la construcció formal deriva, com en tots els joves de la onada francesa, del cinema de Fritz Lang. No obstant jo considero que Chabrol és, probablement, tant langià com hitchckonià; més, fins i tot, que François Truffaut.

El director de *Los 400 golpes* intenta establir un vincle amb Alfred Hitchcock que és, per naturalesa, impossible. Els seus plantejaments són radicalment divergents, mentre que, pel contrari, la concepció narrativa i





La década prodigiosa

formal del cinema de Chabrol i la del mestre britànic és, en la majoria de casos, molt semblant. Aquesta relació no només es fa palesa a partir del gust chabrolità per la cita (és el cas de l'assassinat d'Stéphane Audran a *El tigre*, inspirat directament en la seqüència de l'Albert Hall d'*El hombre que sabía demasiado*), sinó pels punts de connexió a nivell temàtic, estructural i, sobre tot, estilístic (canvi constant del punt de vista, trencament de l'ordre lògic en l'escala de plans, passant immediatament d'un pla general a un primer pla, i viceversa, utilització recurrent des plans forçats que expliciten la presència de la càmera, el gust pel rodatge en platons, el joc entre realisme i aparença, etc). Alguns dels millors exemples serien *L'oeil du malin*, un magnífic film que connecta amb *Vértigo*, o *El bello Sergio*, que utilitza la mateixa estructura narrativa que *La sombra de una duda*.

Aquest últim aspecte és realment important, ja que l'estructura narrativa és, per Claude Chabrol, una autèntica obsessió; més important que qualsevol altre element de la pel·lícula. Es tracta d'una construcció que defineix perfectament els seus films. Així, Chabrol se serveix de les convencions narratives i les estructures formals del cinema negre i de la novel·la policíaca com a matalàs de fons. A partir d'aquí, combina, adapta i trans-

forma els patrons. Per això no pot ser considerat un director de gènere, ja que desdibuixa i elimina elements tan característics com el personatge culpable, la investigació o la solució final. Al cap i a la fi, el que pretén es posar al seu servei una estructura clara, precisa i fàcilment comprensible per l'espectador per acabar explicant una història qualsevol (com a *Una doble vida*).

Tot i que la seva filmografia gaudeix de gran varietat temàtica, Chabrol és, principalment, el cineasta de la burgesia provinciana. La gran majoria dels seus films estan travessats pel rebuig contra el materialisme i les pretensions del món burgès. Però el tema és més complex del que sembla, ja que el director no pretén fer mai discursos ideològics; no sent cap interès per la crítica social ni per la lluita de classes, sinó que busca en la burgesia de les províncies franceses el context més adient per ubicar un drama. Aquest escenari, i, en concret, el nucli familiar (matrimoni amb fills, benestant, preocupat per les aparençes i la situació social, etc.), és el marc idoni per mostrar la força destructora que poden tenir les frustracions, les infidelitats, les atraccions incestuoses, el sentiment de venjança, els fantasmes del passat o el control exercit sobre l'altre. Així, als films de Chabrol aquests conflictes acaben portant a la

mort, desemboquen en un peculiar sentit de la tragèdia, com pot comprovar-se a *La Mulette*, *Locuras de un matrimonio burgués*, *Una fiesta de placer*, *La mujer infiel*, *Alanochecer*, *Champaña para un asesino*, *Relaciones sangrientas* o *La década prodigiosa*.

Probablement, coneixent el valor tràgic chabrolità, algú podria pensar, doncs, que allò que realment interessa al director és mostrar la complexitat humana, la psicologia i l'estudi clínic de les reaccions violentes. No obstant, tampoc es tracta d'això, ja que Claude Chabrol considera que és impossible desxifrar i interpretar les sensacions, intencions i pensaments dels seus personatges. Per tant, tot i que les trames siguin complicades, els seus personatges són sorprenentment simples. Chabrol els contempla amb objectivitat i distància, a vegades, fins i tot, amb fredor. Els observa des de fora, com si fossin aliens a ell, malgrat que, a vegades, reflecteixin trets característics de la seva persona. Per aquest motiu, el director també ha estat titllat de cínic, quan realment es tracta d'exercicis d'autoreflexió, d'autocrítica o, si es vol, de burla pròpia. En definitiva, l'únic propòsit de Chabrol és mostrar els comportaments i les actituds quotidianes típiques d'una classe social determinada (la burgesia) sense arribar a cap conclusió. ■



Centenari William Wyler

Josep C. Romaguera

¿Com és possible que un director que va guanyar l'Oscar al millor director en tres ocasions, el 1942 per *Mrs. Miniver*, el 1946 per *Los mejores años de nuestra vida* i el 1959 per *Ben-Hur* estigui pràcticament oblidat per a la majoria d'espectadors? Segurament, aquest excés d'anonimat vengui provocat pel fet que el seu nom sempre hagi quedat per davall dels títols que ha dirigit, tal i com ha succeït a molts directors que ajudaren a consolidar el Hollywood més clàssic. La carrera de William Wyler es va iniciar a partir de 1920 quan va decidir traslladar-se de la seva França natal a l'emergent Hollywood, per desenvolupar-hi tasques com a ajudant de direcció. Posteriorment, a la dècada dels trenta va consolidar la seva figura com a director. Va ser una època, aquesta, en què la màxima preocupació de productors i propietaris fou convertir el cinema en un art universal, però sobretot popular, que aconseguís entretenir i evadir un poble immers en una crisi econòmica i moral.

Totes aquestes circumstàncies, que envoltaven la trajectòria de William Wyler, es traduïen en l'establiment d'una sèrie de regles infranquejables tant de caràcter dramàtic, tècnic, com psicològic. Tot junt configurava l'etiqueta clàssica sota la qual la personalitat artística del realitzador quedava anul·lada i de la qual sorgia un material convencional i obvi. En definitiva, es potenciava una producció artesanal ben polida i acabada, però, en cap moment, sorprenent i renovadora. Wyler sempre va formar part del sistema d'estudis i la seva filmografia està subjecta a totes les condicions que aquesta situació implicava, com és una homogeneïtzació de les pel·lícules.

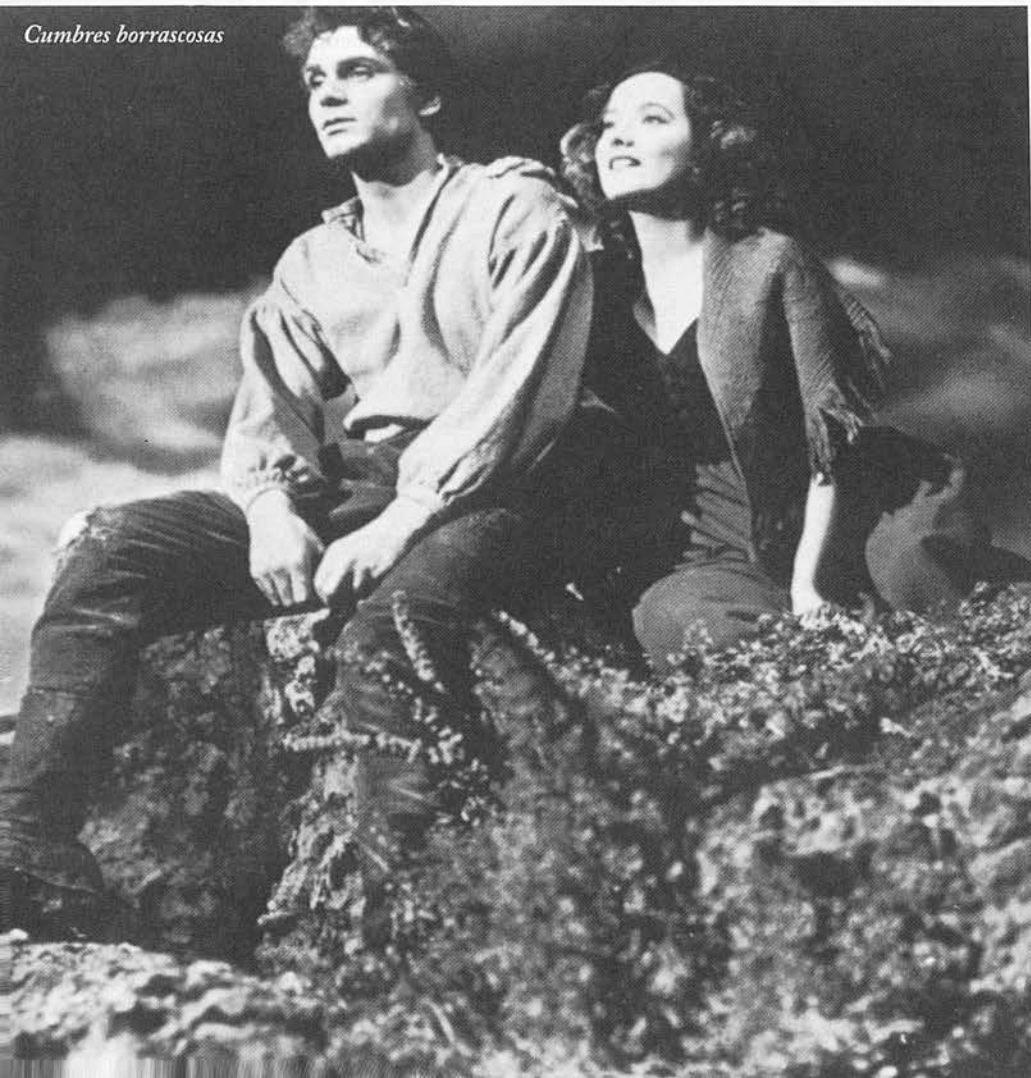
En el terreny en què veritablement va destacar el director nascut al poble francès de Mulhouse va ser aquell que propiciava l'elaboració de drames sentimentals dirigits a un públic femení, que, en definitiva, era el que omplia les sales cinematogràfiques. Es produïa, doncs, una situació semblant a l'esdevinguda durant el segle XIX res-

pecte de la novel·la. Era una època en que gèneres com el *western*, el bèl·lic o el policíac no tenien presència a les cartelleres, mentre que les històries d'amor amb elements del folletí eren rebudes amb entusiasme. I va ser amb aquestes històries, i sota la producció de la Warner, amb les quals Wyler va rodar els que segurament són els seus millors films, juntament amb la prestigiosa i notable *Los peores años de nuestra vida*, i entre els quals destaquen *Jezebel* i *La carta*, productes dirigits al lluïment de la seva estrella protagonista, Bette Davis.

Coincideixen tot just aquestes pel·lícules en un moment en què alguna cosa està passant a Hollywood i, en general, al cinema. S'iniciava una etapa durant la qual es produïren diversos avenços tècnics, que, en conseqüència, portaren canvis estètics i estilístics. El llenguatge cinematogràfic estava iniciant una evolució que vendria marcada i consolidada per l'aparició d'Orson Welles, una personalitat totalment contrària a la de Wyler. L'ús de la profunditat de camp, que introduïa de nou la presència de l'espai cinematogràfic dins la posada en escena i apropiava una mica més la realitat a la ficció, la recerca d'un major contrast entre el blanc i el negre de la imatge i el joc amb les ombres, que tant caracteritzaria el cinema negre i el de terror, van ser innovacions tècniques que cineastes com Wyler van saber aprofitar a l'hora d'elaborar les seves obres més destacables. Tot això es nota a *Jezebel*, *La carta*, respectivament fotografiades per Ernest Haller i Tony Glaudio, ambdós sempre disposats a la recerca de noves formes expressives. De la mateixa manera, tampoc es pot obviar la col·laboració de Greg Toland, que acabava de treballar amb Welles a *Ciudadano Kane*, a *La loba*, tercera pel·lícula que Wyler feu amb Bette Davis i que suposà el seu retorn a les ordres de Samuel Goldwyn i La Metro.

Molts dubtaran sobre qui ha de rebre els mèrits de les pel·lícules esmentades. S'han de tenir en compte totes les circumstàncies abans esmentades i pensar que una figura genial i iconoclasta com Welles va ser maleïda, de tal manera que no ha d'estranyar que Wyler reconegués que el seu estil ar-

Cumbres borrascosas





Wyer i Cooper



Los mejores años de nuestra vida

tesanal, impersonal, fos una decisió premeditada i assumida per ell mateix. Resulta coherent, doncs, que el director de *Cumbres borrascosas* i *El forastero*, tornés a un estil convencional i una vegada finalitzés algunes de les seves col·laboracions més fructíferes.

Una vegada finalitzada la guerra, la filmografia de Wyler es va veure afectada pel simple fet que ell mateix exercia de productor, la qual cosa el permetia rodar qualsevol cosa i amb una manca de criteri que segurament han provocat el seu oblit actual. I sembla que llavors el seu esperit de productor s'imposà sobre la seva visió com a director, perquè de seguida va desenvolupar productes espectaculars i comercials, en els qual es potenciaven els efectes especials, l'exuberància del format panoràmic i l'ostentació en el disseny de producció. Clars exemples podrien ser *Horizontes de grandeza* i *Ben-Hur*. Tan sols, *El coleccionista*, s'allunyaria d'aquests productes i suposaria un retorn als drames psicològics i íntims que són la seva millor targeta de presentació i pels quals es mereix un lloc en la història del cinema. ■



Homenatge a William Wyler

WILLIAM WYLER

Mulhose, (França), 1 de juliol de 1902- Beverly Hills, (Califòrnia) 27 de juliol 1981)

FILMOGRAFIA

1. *Liberation of L.B. Jones, The* (1970)
2. *Funny Girl* (1968)
3. *How to Steal a Million* (1966)
4. *Collector, The* (1965)
5. *Children's Hour, The* (1961)
6. *Ben-Hur* (1959)
7. *Big Country, The* (1958)
8. *Friendly Persuasion* (1956)
9. *Desperate Hours, The* (1955)
10. *"Producers' Showcase"* (1954)
11. *Roman Holiday* (1953)
12. *Carrie* (1952)
13. *Detective Story* (1951)
14. *Heiress, The* (1949)
15. *Thunderbolt* (1947)
16. *Best Years of Our Lives, The* (1946)
17. *Memphis Belle: A Story of a Flying Fortress, The* (1944)
18. *Mrs. Miniver* (1942)
19. *Little Foxes, The* (1941)
20. *Letter, The* (1940)
21. *Westerner, The* (1940)
22. *Wuthering Heights* (1939)
23. *Jezebel* (1938)
24. *Dead End* (1937)
25. *Come and Get It* (1936)
26. *Dodsworth* (1936)
27. *These Three* (1936)
28. *Barbary Coast* (1935)
29. *Gay Deception, The* (1935)
30. *Good Fairy, The* (1935)
31. *Glamour* (1934)
32. *Counsellor at Law* (1933)
33. *Her First Mate* (1933)
34. *Tom Brown of Culver* (1932)
35. *House Divided, A* (1931)
36. *Storm, The* (1930)
37. *Hell's Heroes* (1929)
38. *Love Trap, The* (1929)
39. *Shakedown, The* (1929)
40. *Anybody Here Seen Kelly?* (1928)
41. *Thunder Riders* (1928)
42. *Daze of the West* (1927)
43. *Desert Dust* (1927)
44. *Border Cavalier, The* (1927)
45. *Horse Trader, The* (1927)
46. *Square Shooter, The* (1927)
47. *Phantom Outlaw, The* (1927)
48. *Gun Justice* (1927)
49. *Home Trail, The* (1927)
50. *Ore Raiders, The* (1927)
51. *Lone Star, The* (1927)
52. *Hard Fists* (1927)
53. *Haunted Homestead, The* (1927)
54. *Galloping Justice* (1927)
55. *Shooting Straight* (1927)
56. *Blazing Days* (1927)
57. *Silent Partner, The* (1927)
58. *Tenderfoot Courage* (1927)
59. *Kelcy Gets His Man* (1927)
60. *Two Fister, The* (1927)
61. *Stolen Ranch, The* (1926)
62. *Lazy Lightning* (1926)
63. *Martin of the Mounted* (1926)
64. *Pinnacle Rider, The* (1926)
65. *Don't Shoot* (1926)
66. *Fire Barrier, The* (1926)
67. *Ridin' for Love* (1926)
68. *Gunless Bad Man, The* (1926)
69. *Crook Buster* (1925)



D'esquerra a dreta,
William Wyler,
Samuel Goldwin,
Bonita Granville i
Merle Oberon



“¡Vete a saber!”



JACQUES RIVETTE

Va néixer a Roma el 1928. Fundador de la revista *La Gazette du Cinéma*, col·laborador d'Arts i cap de redacció de la millor època de *Cahiers du Cinéma*, va debutar com a realitzador de llargmetratges amb *Paris nous appartient*, el 1960. A la seva filmografia alternen singulars adaptacions literàries, com *La religiosa*, *L'amour fou* o *Hurlevent*, i obres tan personals com *Céline y Julie van en barco*, *L'amour par terre* o *La bella mentirosa*.

FILMOGRAFIA

- 1956: *Le copu du Berger* (cm.)
- 1960: *Paris nous appartient*
- 1966: *La religiosa*
Jean Renoir le patron
- 1968: *L'amour fou*
- 1970: *Out One: Noli me tangere* (Co-dirigit amb Suzanne Schiffman)
Out One: Spectre (versió abreviada)
- 1974: *Céline y Julie van en barco*
- 1975: *Duelle*
- 1977: *Noroît*
- 1978: *Merry-Go-Round*
- 1981: *Le pont du nord*
- 1984: *L'amour par terre*
- 1985: *Hurlevent*
- 1987: *La bande des quatre*
- 1991: *La bella mentirosa*
"Divertimento" (versió abreviada de *La bella mentirosa*)
- 1993: *Jeanne la Pucelle: les batailles*
Jeanne la Pucelle: les prisons
- 1994: *Haut bas fragile*
- 1998: *Secret défense*
- 2001: *Va sovoir*

¡VETE A SABER!

Una companyia de teatre italiana, de gira per Europa, arriba a París per a representar l'obra *Come tu mi vuoi*, de Luigi Pirandello. La primera actriu, i companya d'Ugo, el seu director, és Camille, que és, a més, l'única persona d'origen francès del grup. Camille torna per primera vegada a París des que va abandonar, feia ja tres anys, Pierre, un home la passió del qual amenaçava amb asfixiar la seva vocació. Li fa por tornar a trobar-se amb ell, i no li falta raó. Ugo, per part seva, guarda també un secret. Durant la seva visita a París, tractarà de comprovar una informació sobre l'existència d'un manuscrit inèdit de Goldoni. Les seves indagacions el condueixen fins a la seductora Dominique. Es produeix un xoc de passions, que desembiquen en un improbable duel a mort, en què el teatre servirà de teló de fons i de lloc per a la revelació dels fets. ■



Les pel·lícules del mes de desembre



Cicle Claude Chabrol

(amb la col.laboració de L'Alliance Française)



A les 18.00 hores

4 DE DESEMBRE

LES COUSINS (1959, VOSE)

Nacionalitat i any de producció: *França, 1959*

Títol original: *Les cousins*

Producció: *Claude Chabrol*

Direcció: *Claude Chabrol*

Guió: *Claude Chabrol i Paul Gégauff*

Fotografia: *Henri Decaë*

Música: *Paul Misraki*

Muntatge: *Jacques Gaillard*

Durada: *110 min*

Intèrprets: *Gérard Blain, Jean-Claude Brialy, Juliette Maynel, Claude Cerval*

18 DE DESEMBRE

UNE AFFAIRE DE FEMMES (1988, VOSE)

Nacionalitat i any de producció: *França, 1988*

Títol original: *Une affaire de femmes*

Producció: *Marin Karmitz*

Direcció: *Claude Chabrol*

Guió: *Claude Chabrol, Francis Szpiner i Colo Tavernier*

Fotografia: *Jean Rabier*

Música: *Matthieu Chabrol*

Muntatge: *Monique Fardoulis*

Durada: *108 min*

Intèrprets: *Isabelle Huppert, François Cluzet, Nils Tavernier, Marie Trintignant*

11 DE DESEMBRE

LE BOUCHER (1969, VOSE)

Nacionalitat i any de producció: *França, 1959*

Títol original: *Le boucher*

Producció: *André Génovès*

Direcció: *Claude Chabrol*

Guió: *Claude Chabrol*

Fotografia: *Jean Rabier*

Música: *Pierre Jansen i Dominique Zardi*

Muntatge: *Jacques Gaillard*

Durada: *94 min*

Intèrprets: *Stéphane Audran, Jean Yanne, Anthony Pass, Pascal Ferone*



A les 20.00 hores

18 DE DESEMBRE

LA CÉRÉMONIE (1995, VOSE)

Nacionalitat i any de producció: *França, 1995*

Títol original: *La cérémonie*

Producció: *Marin Karmitz*

Direcció: *Claude Chabrol*

Guió: *Ruth Rendell*

Fotografia: *Bernard Zitzermann*

Música: *Matthieu Chabrol*

Muntatge: *Monique Fardoulis*

Durada: *111 min*

Intèrprets: *Sandrine Bonnaire, Isabelle Huppert, Jacqueline Bisset, Jean-Pierre Cassel, Virginie Ledoyen.*



Les pel·lícules del mes de desembre

Homenatge a William Wyler (1902-1981)

A les 20,00 hores

11 DE DESEMBRE

VACACIONES EN ROMA (1953, VO)

Nacionalitat i any de producció: *EUA, 1953*

Títol original: *Roman Holiday*

Producció: *Paramount*

Direcció: *William Wyler*

Guió: *Ian McLellan Hunter, John Dighton, sobre una història de Dalton Trumbo*

Fotografia: *Henri Alekan i Franz Planer*

Música: *Georges Auric*

Muntatge: *Robert Swink*

Durada: *120 min*

Intèrprets: *Gregory Peck, Audrey Hepburn, Eddie Albert, Hartley Power, Harcourt Williams, Margaret Rawlings*



Estrena en exclusiva

4 DE DESEMBRE

VETE A SABER (2001) DE JACQUES RIVETTE (VE)

Nacionalitat i any de producció: *França, 2001*

Títol original: *Va Savoir*

Producció: *Pierre Grise Productions*

Direcció: *Jacques Rivette*

Guió: *Christine Laurent, Pascal Bonitzer i Jacques Rivette*

Fotografia: *William Lubtchansky*

Muntatge: *Nicole Lubtchansky*

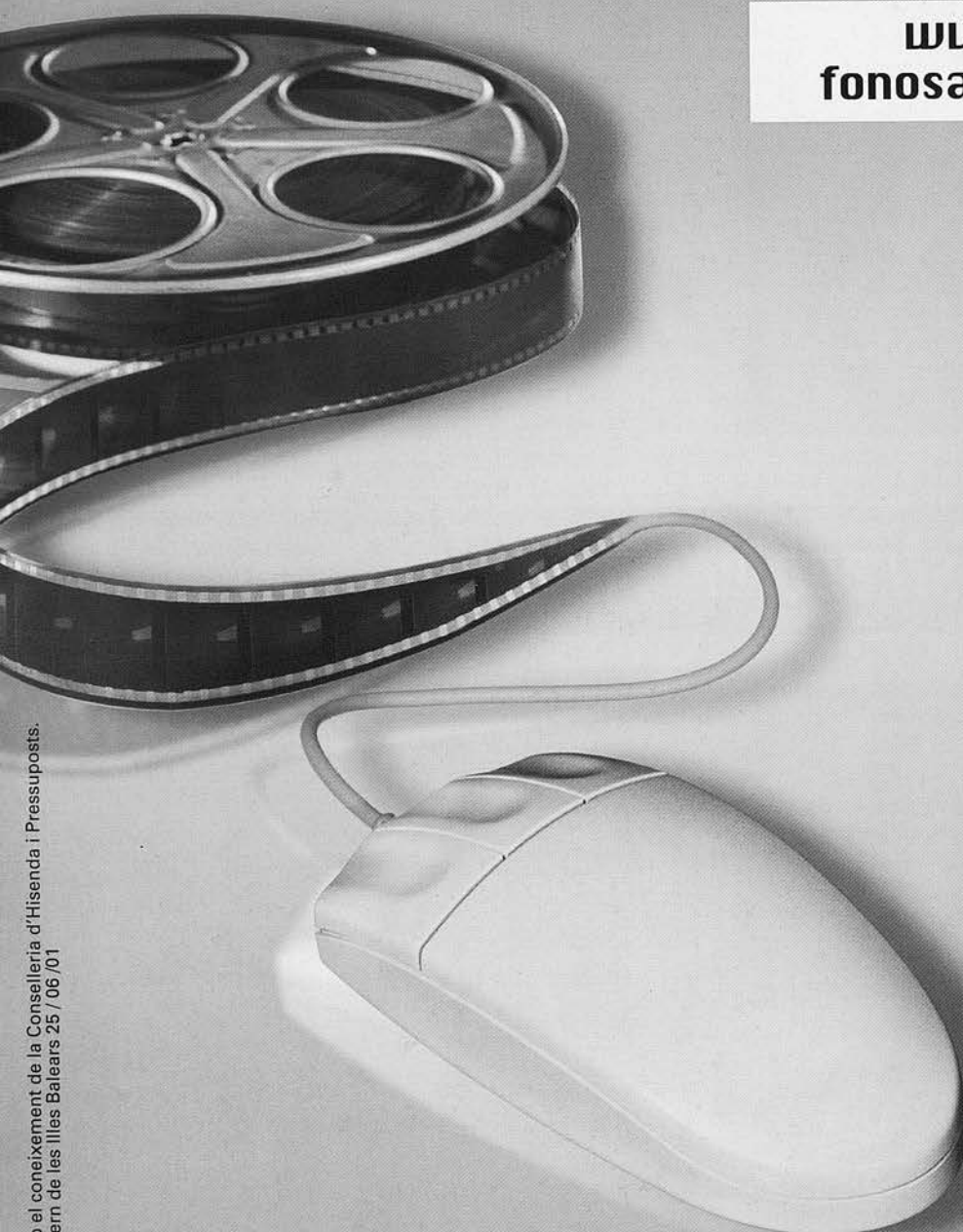
Durada: *154 min*

Intèrprets: *Jeanne Balibar, Sergio Castellitto, Marianne Basler, Jacques Bonnaffé*



Compra les teves entrades de cinema a internet o per telèfon

www.sanostra.es
fonosanostra 971 757 242



- ⇒ Club Cine Hispania _____
- ⇒ Multicines Manacor _____
- ⇒ Porto Pi _____
- ⇒ Porto Pi Terrazas _____
- ⇒ Multicines Eivissa _____
- ⇒ Sala Augusta _____
- ⇒ Rívoli _____
- ⇒ Metropolitan _____
- ⇒ Rialto _____

