

Núm. 99
Gener
2004



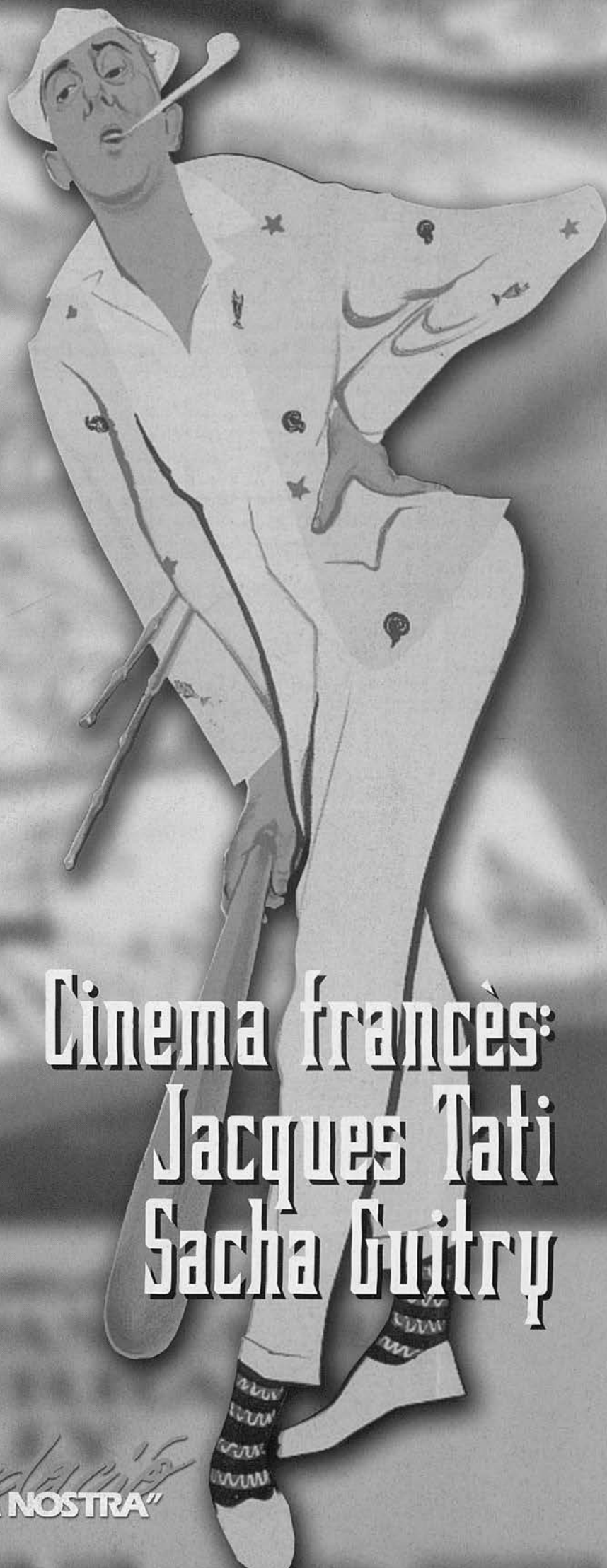
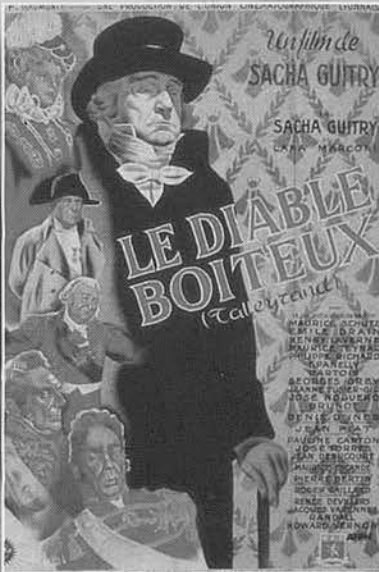
MODERNS

PAPERS DE CINEMA

TEMPS

"SA
NOS
TRA"

CAIXA DE BALEARS



Cinema francès:
Jacques Tati
Sacha Guitry

Fundació
"SA NOSTRA"



Sumari

Editorial	3	El 2003 ja ha passat... per Hazael González	20	Conversa amb Ana Cruz, directora de Programació de la Cineteca Nacional de Mèxic	34 a 36
Sacha Guitry per José Tirado	4 i 5	Jacques Tati: Monsieur Hulot o la guerra contra la globalitzada modernitat	21 i 22	per Xicu Lluç	34 a 36
Narracions extraordinàries per Francesc M. Rotger	6	Vigència estètica de Jacques Tati	23 a 25	Diable Guitry per Josep C. Romaguera	37 i 38
Cinema clàssic per Joan Ferrer Miserol	7	per Romà Gubern	23 a 25	<i>El procés</i> d'Orson Welles per Jaume Pomar	39
<i>Buscando a Nemo: ¿...?</i> per Joan Obrador	8	Home del cinema ombrívol però simpàtic	26	Sacha Guitry per Ramon Freixas	40
<i>I soliti ignoti (Rufufú)</i> i el neorealisme italià per José Enrique Monterde	9 a 14	Tataville per Xavier Flores	27	Crònica de cine per Martí Martorell	41 a 43
El cinema negre segons Romà Gubern (II) per Romà Gubern	15 a 19	Històries de por (I). Malson a la Colònia de Sant Pere per Gabriel Genovart	28 a 33	Cinema a "SA NOSTRA"	44 a 47

TEMPS MODERNS

Papers de cinema
Edició mensual
Gener 2004. Núm. 99

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 i
traduccions
Jeroni Salom

Assessors
Francisca Niell
Antoni Figuera
Andreu Ramis
Josep Carles Romaguera
Miquel Alenyà.

Fotografies
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).

MONSIEUR HULOT

*Es pot confiar en les males
persones, mai no canvien*

Faulkner, William

Un fred intens, un fred de neu propi de l'estació i d'aquests dies —no tant de la terra on vivim—, domina l'ambient mentre acabam d'enllestir aquest primer número de Temps Moderns de l'any 2004, un any en què s'acompliran els deu anys de vida de la revista. Esperem que, d'aquí al mes de març, puguem celebrar-ho amb més calidesa.

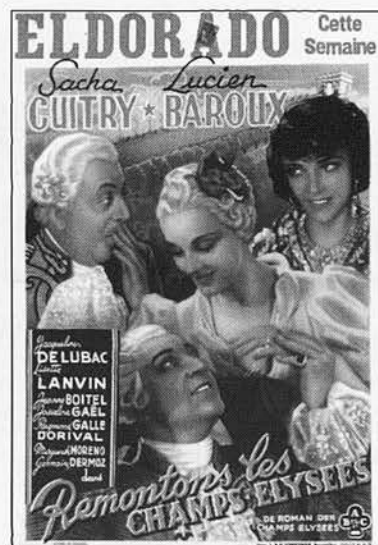
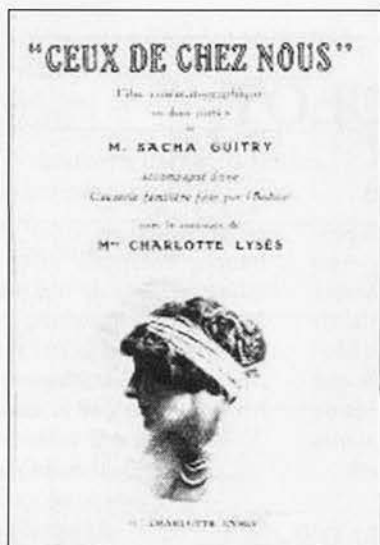
Al llarg del mes de gener, faci fred o no, projectarem dos diferents cicles. A part de poder veure *Casablanca*, la clàssica programació d'un clàssic, aplegam dos realitzadors francesos: **Sacha Guitry** i **Jacques Tati**, de diferent perfil pel que fa a la transcendència i la difusió de la seva obra.

Sacha Guitry fou bàsicament un pensador i com a tal utilitzava una fina ironia que reflectia la seva intel·ligència. Això no va ser mai ben digerit per alguns sectors de la crítica francesa que sempre consideraren la producció de Guitry com a d'obra menor. Tres de les seves 32 pel·lícules seran a la pantalla del Centre de Cultura durant aquest mes.

D'altra banda, **Jacques Tati**, potser el director francès més conegut i reconegut fora del seu propi país. *Jour de fête*, la seva primera realització i que havia de ser la prime-

ra pel·lícula en color del cinema francès, encapçala una nòmina de quatre, seguida de tres presències de **Mr. Hulot**, el personatge que protagonitzava Tati mateix: *Les vacances de Monsieur Hulot*, *Mon oncle* i *Traffic*. Mostrarem doncs la modernitat de Tati i el seu caràcter precursor quant a l'ús de bandes sonores o en noves formes d'escenificació.





José Tirado

Alexandre-Pierre Guitry, més conegut com Sacha Guitry va néixer a San Petresburg l'any 1885. Fill de Lucien Guitry, un famós actor de finals de segle, el jove Guitry va iniciar-se aviat en el món del teatre, amb tan sols 14 anys. Poc temps després va demostrar també gran desimboltura narrativa en concebre *El paje*, obra interpretada pel seu pare. I aquesta ambivalència dividiria l'autor entre la direcció i la interpretació al llarg de la seva carrera, especialment a partir de *Ceux de chez nous*, el seu primer film rodat l'any 1914. Es tracta d'un interessant document de 22 minuts en què l'autor restitueix la imatge d'algunes celebritats de la cultura francesa d'inicis del darrer segle —Degas, Rodin, Auguste Renoir o Saint-Saëns, entre d'altres— a partir

de l'observació dels seus comportaments.

Al teatre va destacar com un prolífic dramaturg d'èxit, tal i com ho demostren les més de 130 obres que va arribar a escriure al llarg de la seva vida. Obres amb esperit de bulevard, marcades pel seu caràcter eminentment còmic i plenes de situacions inoblidables que agradaven molt més al públic que a una crítica a qui mai va acabar de convèncer el to frívol que presentaven. Una obra teatral reflex de la seva vida privada, intensa, superficial i plena de contrastos, com podia observar-se a *La conquista de Berg-op-Zoom* o *Señoras, no escuchén*.

Aquest to frívol i, sobretot, aquest essència literària que hereta el teatre del darrer segle va ser traslladada a la seva obra cinematogràfica. Un caràcter eminentment literari que compartirà gran

part del cinema francès fins l'arribada de la *nouvelle vague*. El gust per l'anàlisi més que per l'acció, la naturalitat amb què la recreació d'ambients s'inscriu dins una tradició novel·lesca, la tendència a concloure de manera moralista l'estudi de costums i, sobretot, un concepte d'autor més vinculat a l'escriptor literari que a l'accionista polític —com més endavant defensarien Godard, Chabrol, o Truffaut— es fa palesa de manera general en tota una corrent de cineastes francesos d'entreguerres, des de Renoir a Pagnol, passant, evidentment per Sacha Guitry.

Tot i no formar part d'un corrent, com més endavant sí que farien els joves *cabieristes*, ni tampoc d'un cinema nacional al nivell del soviètic o l'italià, el cinema francès d'aquest període es defineix per les característiques essentals. En el cas concret de Guitry caldria ressaltar la seva tendència a mesclar reflexió, comèdia i melodrama amb resultats notables i el particular ús que en fa del so, recentment descobert a la dècada dels 30 i inapropiadament sobreexplotat tant per Guitry mateix com per altres camarades com Marcel Pagnol o Jacques Prévert.

Durant l'ocupació alemanya de París, Guitry va col·laborar activament amb el règim nazi, i tot i sortir-ne indemne del procés que li va jutjar després de l'armistici, mai no va recuperar totalment la simpatia dels seus conciutadans. Probablement això va augmentar la mordacitat i l'ingeni del seu discurs, però la crítica no li va perdo-



En el cas concret de Guitry caldria ressaltar la seva tendència a mesclar reflexió, comèdia i melodrama amb resultats notables i el particular ús que en fa del so...



nar i va negar-li el reconeixement durant molt temps, ja que l'acusava no només de ser excessivament teatral sinó també d'aburgessat precisament en un moment d'explosió del cinema del front popular. Dues dècades més tard, cap a finals del 50 seria reconsiderat com un autèntic innovador.

Aquest to irònic, cínic impregna la inicial *Le roman d'un tricheur*, adaptació literària amb clares ressonàncies a Lubitsch, però també la resta de la seva obra. La particularitat dels seus diàlegs, sovint excessius, sobreinterpretats per un Guitry amb *sprit* clarament parisi, de grandiloquència exaltada, que obertament pretén destacar-se però sense oblidar que un diàleg és cosa de dos, que un bon diàleg no pot aconseguir-se mitjançant la superioritat dialèctica d'un dels interlocutors, sinó amb la complicitat i encert de les rèpliques, carregades d'un torrent d'oralitat. Amb aquesta premissa Guitry construeix algunes de les seves comèdies més importants, com *Le Nouveau Testament*, *Mon père avait raison*, *Faisons un rêve* o *Quadrille*.

L'any 1937 Sacha Guitry va dirigir *Las perlas de la corona*, la seva pel·lícula més reconeguda en què se serveix com a pretext narratiu del robatori de les famoses perles de la corona britànica per traçar un recorregut per la història, presentada des de la seva quotidianitat menys ostentosa, ja que tota la trama gira al voltant de les confabulacions pseudohistòriques que van poder produir-se sobre la de-



saparició i conservació del desitjat tresor. Aquesta pel·lícula és realment renovadora, no tant en relació amb l'estil exhibit anteriorment, sinó més aviat en quant al que significa pel gènere històric, ja que mostra la possibilitat de desprendre'l del pes que suposa haver de ser fidel a les màximes de verisme i crònica, per passar a utilitzar-ho com escenari temporal d'una història imaginada, fictícia, a mig camí entre el fet real i la inventiva.

Els anys següents Guitry realitza obres igualment malicioses com *Subamos por los campos Elíseos* i *Ils étaient neuf célibataires*, no obstant aquests dos films sí que marquen una diferència amb els de l'anterior dècada, ja que tanquen un període potser massa senzill, superficial, proper a la frivolitat del vodevil. A partir d'aleshores concep el

cinema des d'una perspectiva més pessimista, probablement a conseqüència del temps que va passar a la presó i, sobretot, de la pressió, les acusacions i les traïcions que va haver de patir durant l'alliberament. Difícilment va recuperar-se, ni físicament ni psíquica, i això deixà empremta en una àmplia però escassament interessant filmografia: des de l'intent de recuperar fantasies històriques —*Le diable boiteux*— o la revisió d'èxits anteriors com *Le comédien*, *Deburau* i *Je l'ai été trois fois*, fins la creació d'algunes obres menors —*Aux deux colombes*—.

Anys més tard ressorgirà amb grans produccions d'èxit com *Si Versailles m'était conté* o *Napoléon*. El primer film narra la vida quotidiana dels seus habitants del s.XVII fins els dies de la Revolució Francesa. D'altra banda, el *Napoléon* de Sacha Guitry és, després del film homònim d'Abel Gance, el *biopic* de major envergadura del cinema francès Guitry passa pàgines de la història, alternant les diferents etapes, centrant-se en unes i oblidant-ne unes altres.

Finalment, el cineasta d'origen rus signa quatre peculiars films símptoma de l'amargura interior com són *La poison* —film que inspiraria *Un crim en el paraíso*, versió del realitzador Jean Becker on Guitry hi participa com a guionista—, *Le vie d'un honnête homme*, *Assassins et voleurs* i *Les trois font la paire*, que confirmen que l'antiga diversió ha acabat convertint-se en desengany. ■



Francesc M. Rotger

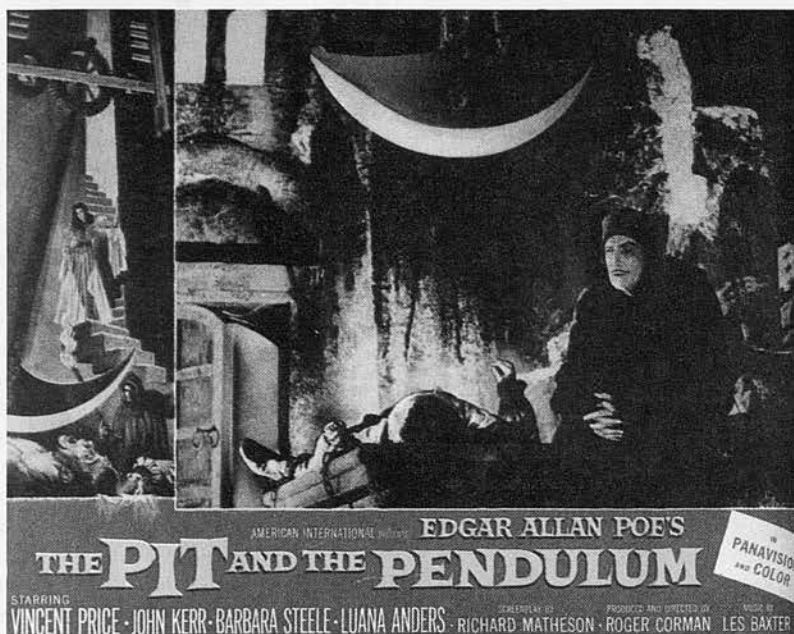
Si no hi ha res de nou, dins aquest mes de gener Dagoll Dagom, una de les formacions més destacades del panorama escènic català, ha de presentar a l'Auditori de Palma el seu espectacle *Poe*. El títol ja ho diu tot, atès que aquest llinatge de només tres lletres es correspon amb qui potser sia l'autor més universalment conegut d'històries de terror:

Edgar Allan Poe. Les seves *Narracions extraordinàries* han servit, en adaptacions més o menys fidels, com a punt de partida d'un bon nombre de pel·lícules: *El pou i el pèndol*, *El corb*, *La caiguda de la casa Usher*, *La màscara de la mort roja...* Els títols, dirigits per Roger Corman i protagonitzats per Vincent Price i inspirats en els contes de por de Poe, tot i els seus mitjans relativament modestos, es tro-

ben entre el material preferit dels incondicionals del gènere.

Sembla evident que *Antaviana*, versió escènica d'un conjunt de narracions de Pere Calders, va constituir el primer gran èxit de Dagoll Dagom. I Calders és un dels autors dels *Contes perversos d'hivern*, espectacle amb Margaluz, Xisco Segura i Assun Planas, amb direcció de Jaume Mallofré i amb escenografia de Rafael Lladó programat al Teatre Municipal de Palma les passades festes de Nadal. Tots els altres autors d'aquests *Contes*, Charles Bukowski, Paul Auster i Elvira Lindo, es troben relacionats amb el cinema de manera més o menys estreta. L'escriptora espanyola, coneguda en particular pel seu personatge *Manolito Gafotas* (traslladat a la pantalla), ha estat també coguionista de les pel·lícules de Miguel Albadalejo *La primera noche de mi vida* i *El cielo abierto* (i, si no ho recordo malament, a la segona fins i tot hi interpretava un petit paper). Mentre que Bukowski es convertí en personatge cinematogràfic (encarnat per Ben Gazzara) a *Ordinaria locura*, de Marco Ferreri. Ja no diguem res de Paul Auster: no tan sols narracions seves s'han adaptat al cinema, sinó que ell mateix ha dirigit, com a mínim dos títols, *Blue in the Face* i *Lulu on the Bridge*.

Hi ha gent del teatre que es passa al cinema: Paco Mir, d'El Tricicle, amb el seu llargmetratge *Lo mejor que le puede pasar a un cruasán*; o Albert Boadella, amb *Buen viaje, Excelencia*. En aquesta darrera producció, jo crec que sembla clar que Els Joglars són molt millors en teatre (perquè dins aquest mitjà són genials) que en cinema (és la seva primera experiència). D'altra banda, intèrprets coneguts molt particularment per la seva activitat cinematogràfica intervenen, ara, als escenaris: és el cas de Gabino Diego, que amb el seu espectacle en solitari *Una noche con Gabino* ens ha visitat no fa gaire. Un actor a l'atur i que es presenta a totes les proves que troba als teatres de Nova York és el protagonista masculí d'*In America*, la nova (i emotiva) pel·lícula de Jim Sheridan. S'hi inclou una breu referència a un fragment, molt conegut, del *Ricard III* de Shakespeare: allò de "l'hivern de la nostra desventura". ■



El corb.



Cinema clàssic

Joan Ferrer Miserol

Quan al final de la meua adolescència, als inicis dels anys seixanta, vaig començar la meua afecció pel cinema, vaig notar que hi havia unes pel·lícules que m'agradaven més que d'altres. Algunes m'agradaven molt, fins al punt que, malgrat la incomprensió dels que m'envoltaven, tornava a veure-les, i d'altres, en canvi, en sortia de la sala de projecció abans que acabassin. Però la meua primera gran inquietud intel·lectual vers el cinema, més que destriar per què n'hi havia que m'agradaven i d'altres que no, fou que vaig anar descobrint que elles s'assemblaven segons el seu país de producció. Aquest va ésser el meu primer trenca-closques cinematogràfic i jugava exercitant-me en ubicar les pel·lícules segon el seu origen; vaig anar notant que cada país tenia un estil propi i que era identificable. Com que encara no sabia que l'autor primordial del film era el director, i, per descomptat, no en coneixia cap, sols completava aquesta recerca amb el coneixement dels actors, que evidentment m'eren notòriament distingibles. Però aquesta coneixença no me donava cap pista addicional perquè majoritàriament actors i països anaven sempre de la mà. Per tant, seguia identificant país i pel·lícula perquè constatava que, encara que canviassin els actors, seguia la semblança entre elles si la seva procedència era comuna. Encara no sabia que aquesta semblança s'anomenava estil, sols sabia que, quan estava veient una pel·lícula anglesa, la sentia com a tal. No parlem d'una espanyola, que, malauradament, era inconfusible.

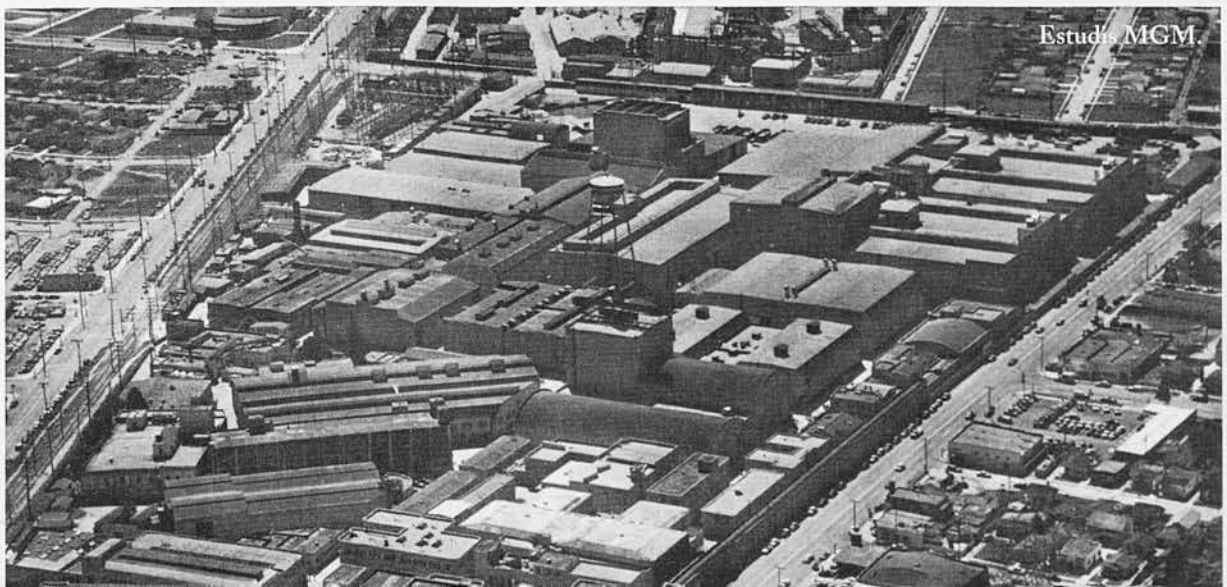
Amb el temps vaig anar oblidant-me d'aquell joc de l'adolescència i ado-

nant-me que el cinema americà era el que produïa el major nombre de pel·lícules que me complaïen; encara que ho atribuïa pragmàticament al fet que era el més opulent i perquè tenia els millors directors. Posteriorment, quan vaig començar a demanar ajuda, mitjançant llibres i revistes especialitzades, per satisfer les meves inquietuds, que eren molt superiors a les meves capacitats per saciar-les, vaig aturar-me davant una frase d'André Bazin, que me tengué molt de temps intrigat. Deia textualment: "el cinema americà és un art clàssic, per què, idò, no n'admirem el que és més admirable; no el talent d'aquest o aquell cineasta, sinó la genialitat del sistema mateix." Malgrat ja feia molt de temps que havia deixat la meua dèria de jugar a atribuir cada pel·lícula al seu país corresponent, aquesta afirmació de Bazin me tornà a situar en aquella primerenca època meua de cinèfil. Amb el temps, vaig anar veient que, com deia Bazin, i molts d'altres ho han dit després, el cinema americà anomenat dels grans estudis, el que va des dels anys vint fins als anys seixanta, no és sols la culminació del llenguatge cinematogràfic per excel·lència, fins a dur-lo al nivell de clàssic, sinó que també és, i molt especialment, un sistema únic com a productor d'art cinematogràfic. Un sistema que per si mateix mereix una valoració fins i tot més enllà de les seves individualitats, entre d'altres coses perquè aquestes es pogueren manifestar gràcies a ell.

En la investigació cinematogràfica cada vegada s'imposa més l'estudi del cinema americà com a conjunt, com a sistema, perquè hi ha massa obres que malgrat anar signades, com totes, per un director, la influència d'a-

quest no ha estat superior a la del guionista, el decorador o l'il·luminador, posem per cas; perquè no són l'obra d'un autor individual sinó el fruit d'aquella genialitat del sistema de què parlava Bazin. Limitar-se a estudiar els artistes individuals del cinema americà pot ésser molt necessari, però resulta també massa parcial. Per una banda, perquè moltes d'aquestes individualitats difícilment són concebibles fora del conjunt d'aquest sistema únic. Per l'altra, perquè no es pot deixar de mirar un sistema que ha donat un conjunt d'obres i sobretot un estil filmic que, per si mateix, constitueix una cimera en el patrimoni artístic de la història de la humanitat de tots els temps. Comparable, posem per cas, a la novel·la europea del segle XIX, a la pintura zen o a l'escultura africana.

La manera de producció d'aquell cinema clàssic va constituir un sistema global i perfectament integrat, seguit bàsicament per tots els seus components. Malgrat que cada estudi tenia el seu subestil propi, tots participaven del que més tard s'anomenaria estil clàssic. Un sistema que no se limità a contractar arreu del món les persones més competents dins el seu camp artístic, com escriptors, directors, fotògrafs, intèrprets, etc., sinó que, a més, establí implícitament un conjunt de regles, d'organització del rodatge i de conceptes teòrics que formaren un codi de principis que obligatòriament era respectat per tots a l'hora de fer una pel·lícula; des de la història que s'havia de contar fins a la manera de fer-la. Com va dir Bazin, un sistema de producció genial, un estil cinematogràfic clàssic, un conjunt d'obres únic. ■





Buscando a Nemo: ¿...?

Joan Obrador

"Hay que darle altura de capítulo y aparte de Obra Maestra".
A.F. Santos (*El País*).

"No es una película, es un milagro".
S. Sánchez (*Fotogramas*).

"Los espectadores de 4 a 100 años, siendo estrictos, disfrutarán como auténticos enanos".
F.M. Bellón (*Guía del Ocio*).

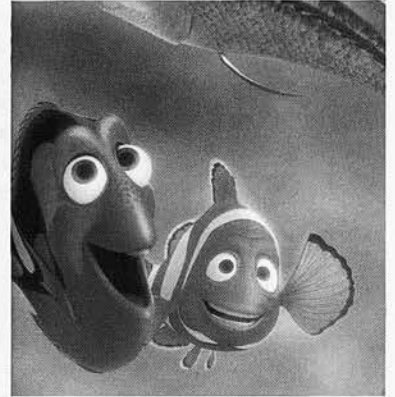
"Una demostración suprema de genio e inventiva"
F. Fernández (*Dirigido Por*).

Després d'aquests antecedents, tal vegada, la meua posterior anàlisi d'aquest film, que molt possiblement és insignificant davant de la imponent fàbrica mundial de somnis, és un error i el comportament dels meus fills en contemplar la darrera "obra mestra", fruit de la col·laboració entre Disney Pictures i Pixar Studios, va ser anòmal. La petita es va adormir (té dos anys i mig i és una fan absoluta de Golum), la mitjana no va somriure ni una vegada durant la projecció (de fet, cosa inaudita per a una producció Disney, el públic va romandre en complet silenci durant les dues hores) i, en sortir del cinema, el meu fill gran no va mostrar ni el més mínim interès per la pel·lícula que acabava

de veure. I no penseu que n'Àlvar sigui un nin especial: va fruit amb les dues darreres produccions de la Disney que ha vist (*Simbat* i *Pirates*) i roman expectant davant de les imminents estrenes dels últims capítols dels *Senyors dels Anells* i de *Harry Potter*.

És clar, es podria dir, els nins no podem arribar a copsar l'autèntica vàlua de la darrera creació de John Lasseter, aquesta vegada dirigida per Andrew Stanton. La meravellosa recreació dels diferents fons marins; el colorit de matisos inabastables dels esculls de coral; l'imponent abisme de les falles oceàniques; el contrast entre el fons marí sota el pleniluni i quan el sol ha arribat al seu zenit; i tots els éssers marins que és capaç de recrear la imponent imaginació cibernètica de la Pixar Studios. Ara bé, Stanton ha comès el pecat original que tot creador cinematogràfic té l'obligació de defugir: elaborar la seva història segons les exigències de la nova tecnologia; quan el que s'ha de fer és construir una bona història i, a continuació, emprar la darrera tecnologia per posar-la en pràctica. Segur que, en primer lloc, es va plantejar el repte —ser capaç de reconstruir el medi marí sense fer una fotografia, sense fer cap dibuix, només amb l'ajuda de la tecnologia digital— i, amb posterioritat, els guionistes varen fer la seva tasca. Per això, el resultat no podia ser un altre: una història ensopida, incomprendible per als nins, que més que divertir-los, els espanta; i que resulta estranya per als pares aliens a la cultura americana.

De fet, *Buscando a Nemo* no és una pel·lícula per a nins; perquè el protagonista no és Nemo, sinó son pare, *Merlín*, un peix pallaso que no té ni la capacitat de fer riure. Stanton, dins el seu oceà artificial,



sembla haver volgut reflexionar sobre les difícils relacions pares-fills dins les grans ciutats. Però el resultat no és més que una falsa pel·lícula amb un ritme frenètic, que atreix més que diverteix els infants, que consisteix en una constant fugida cap endavant de la mà d'un pare histèric i una acompanyant blava de personalitat esquizoide i que pateix una absurda malaltia de pèrdua de memòria a curt termini. Per altra banda, aquest film conté detalls incomprendibles: per exemple, l'absurda teràpia de grup que formen els taurons de l'escull coral·lí per tal de deixar de menjar peix. Què volen representar? Per acabar-ho d'arrodonir, no és menys important el fet que l'única nena que apareix a *Buscando a Nemo* recorda perillosament el nin dolent de *Toys Story*, Sit, aquell que l'únic que pretenia amb les seves joguines era ferir-les i provocar-los tot el mal que fossin capaços de suportar. Ara record que a *Monstruos S.A.*, Pixar Studios ens va dibuixar un món en què eren els nins petits els que feien por als monstres. Em demano, si aquesta productora ha arribat a la conclusió que els nins són éssers realment perversos, ¿per quina raó encara dirigeix els seus productes cap al mercat infantil? Però aquí no acaba la meua perplexitat de pare/crític-cinematogràfic.

Si, com crec que acabo de demostrar, *Buscando a Nemo* és una pel·lícula dolenta, adreçada falsament als nins i nines, ¿com és possible que les revistes més importants del nostre país dedicades al cinema, al costat del diari de més difusió, li dediquin lloances inversemblants? ¿Podria succeir que les productores nord-americanes arribin a l'extrem de controlar els nostres creadors d'opinió? ■



Aquest estiu, a les instal·lacions del Centre Costa Nord, aleshores encara propietat de Michael Douglas, va organitzar-se un interessant cicle de conferències sobre cinema, les quals assoliren un alt nivell de qualitat i d'interès.

Els quadre de conferenciants era d'absoluta solvència i gairebé tots ells s'han prodigat a la nostra illa en diferents intervencions públiques al llarg dels darrers anys.

Una excepció la constitueix tal vegada José Enrique Monterde, qui va parlar sobre el neorealisme italià. Per això mateix, hem cregut convenient transcriure la conferència íntegrament i reproduir-la a Temps Moderns.

José Enrique Monterde, al costat de Romà Gubern, Esteve Riambau i altres estudiosos del cinema s'haguanyat merescudament un lloc de privilegi en el banc dels referents per a qualsevol afeccionat que vulgui aprofundir en el coneixement del gènere.

José Enrique Monterde

La pel·lícula que veuran a continuació és italiana. Quan em van proposar venir a aquest cicle sobre la comèdia o el cine còmic i em van dir a veure què m'interessaria poder presentar, jo immediatament vaig demanar: "Heu pensat, com sempre, en el cinema americà... però i la comèdia italiana?". Em respongueren que

no, que se'n podria passar alguna.

És un poc el perquè la pel·lícula que veuran a continuació: *I soliti ignoti*, a Espanya estrenada amb el títol de *Rufufú*, després explicaré els motius d'aquest títol que aparentment no té res a veure amb l'original, que podria traduir-se com a *Desconeguts habituals*, més o menys—.

Aquesta pel·lícula de Mario Monicelli, realitzada el 1958 per un dels productors italians més importants del moment com era Franco Cristaldi, és considerada el punt de partida d'allò que es coneixerà com a comèdia a la italiana. Això no vol dir, evidentment, que abans, no n'hi hagués, d'abundants comèdies al cine italià, com a mínim des del sonor.

La comèdia a la italiana serà un període molt concret des de l'any citat, el 1958 fins a probablement mitjan dels setanta, en els quals apareix una manera de practicar aquell gènere, vinculada tant a les tradicions del cine italià com a les pròpies tradicions en general de la cultura italiana.

Com dic, aquesta comèdia a la italiana no neix de manera espontània, sinó que té diversos antecedents. Entre les coses interessants que se'n pot dir és que aquests antecedents no parixen —almenys directament— dels models de la comèdia americana al·l'ús, és a dir, el que seria el gènere de la comèdia desenvolupat per Hollywo-

od des de molt abans del sonor, sinó que serà, tal volta, de totes les formes de la comèdia de gènere realitzades en diversos països, la que tindrà una major força idiosincràtica.

Això no vol dir que en la tradició del cinema italià no hi hagués hagut uns moments en els quals sí que s'hagués imitat, d'una manera sensible, la tradició de la comèdia americana, sobretot de la comèdia sofisticada — *sophisticated comedy* — dels anys trenta: la d'Ernst Lubitsch o La Cava.

Això havia estat a la base d'un primer moviment, diguem-ne, comediogràfic en el cinema italià del període feixista, que fou en el seu moment —sobretot immediatament després del feixisme— classificada o qualificada com a "comèdia de telèfons blancs", per allò que era una comèdia que discorria en els ambients sofisticats de l'alta societat, ja que la gent en lloc de tenir telèfons de color negre, que eren els habituals, els tenien blancs, molt més cars i símbols d'una certa distinció.

Aquesta és la comèdia elegant, sofisticada que practica Mario Camerini en algunes pel·lícules com *Darò un milione* (1935), *Gli uomini che mascalzoni...* (1932), *Il Signor Max* (1937). Per exemple les pel·lícules que llancen com a galant i com a actor dins el cinema italià del feixisme a Vittorio de Sica, màxim exponent del



Ladroni di biciclette.



Roma città aperta.



Ladrón de bicicletas.

moment; però que, en realitat, era un tipus de comèdia, ja dic, orientat cap a la influència del cine de Hollywood, una influència que fou molt important, per altra part, al cine italià d'entreguerres i fins i tot posteriorment al neorealisme.

Paral·lelament al desenvolupament d'aquesta comèdia sofisticada tot i això, sobretot als darrers anys del feixisme, que coincideixen pràcticament amb el desenvolupament de la Segona Guerra Mundial, apareixen unes altres tendències en l'àmbit de la comèdia, que ja s'allunyen d'aquesta tradició, que per mantenir el nom habitual anomenam *comèdia de tel·lons blancs*.

Es tracta d'una comèdia més populista, que presenta personatges d'extracció popular, humil: treballadors, gent del camp, que introdueix a tota una sèrie d'actors i actrius, alguns dels quals seran després recuperats des del neorealisme; cas d'Anna Magnani, el cas d'Aldo Fabrizi, dues peces fonamentals dins el cine neorealista, però que ja apareixen en aquesta sèrie de pel·lícules dirigides per alguns directors tal volta no excessivament prestigiosos, simples professionals de la indústria del cinema italià, com Mario Mattoli, Carlo Borghesio... o tal volta alguns més destacats com el cas d'Alessandro Blasetti quan dirigeix tal volta la pel·lícula més coneguda d'aquest cicle, de l'any 1942 que es titula *Cuatro pasos por las nubes*.

Pel·lícules entre els anys 1941-1943, que com a mínim plantegen una major frescura, una major proximitat als ambients populars. Una major presència per exemple, dels idiomes dialectals, és a dir, no amb un italià polit i perfecte de les pel·lícules de tel·lons blancs sinó de l'italià parlat amb accents en funció de les diverses procedències dels personatges. És a dir, una tendència breu en el temps, però que jo considero que és vital perquè després serà el desenvolupament a partir del final de la Segona Guerra Mundial, d'aquell gran moment del cine italià que és l'aparició del neorealisme i el seu desenvolupament com a element nuclear de tota la histò-

ria del cinema italià i clau dins el cine mundial.

En aquell neorealisme que transcorre aproximadament des del 1945 i finals de la dècada dels quaranta (hi hauria molt per discutir sobre quan s'acaba; és un vellíssim debat de congressos i simposis...), en plenitud de la postguerra mundial, que no s'ha d'oblidar que també ho és d'una guerra civil a Itàlia en aquells moments i en temps posterior de la caiguda d'un règim com el feixisme, que ha durat més de vint anys al poder.

Del moviment neorealista diríem que la seva voluntat d'aproximació a la realitat, la seva voluntat de fer que el que apareix a la pantalla s'identifiqui amb la quotidianitat de l'espectador. És a dir, en lloc de jugar amb la fantasia, amb la distància o amb el somni cinematogràfic, en aquest cas es jugaria amb el reconeixement del context immediat, amb la implicació a una realitat immediata —la de l'espectador—.

En aquest sentit, aquesta voluntat de realisme i sobretot una certa visió dramàtica a partir de l'experiència de la guerra, dels problemes i penúries de la postguerra, en principi pareixerien desviar al neorealisme del que seria la tradició de la comèdia, diríem que tracta temes massa seriosos, massa importants en aquells moments, com per a la millor tractar-los en clau de comèdia. Tot i això en el mateix neorealisme no deixa d'haver-hi molts elements accessoris o tangencials de vegades



Vittorio de Sica i Roberto Rossellini.

però no sense importància, que ens remetien a una visió menys tràgica o menys dramàtica i més aproximada a la tradició de la comèdia. Per exemple, pel·lícules com *Vivir en paz* de Luigi Zampa o fins i tot determinats moments de pel·lícules que no tenen res de comèdia com *Roma, città aperta* o de *Ladrón de bicicletas*, on no deixa d'haver-hi alguns *gags* o situacions còmiques; plantegen o almenys introdueixen una possibilitat: una aproximació a la realitat, que no solament es pot conjugar en clau dramàtica sinó que també la implicació amb la realitat es pot fer en clau còmica.

És a dir, davant una realitat que es fa tan forta, tan present en el cine, no sols la via dramàtica és la possibilitat de reflexionar-hi, sobre ella, d'implantar l'espectador en la seva importància i interès d'aquella, sinó que de vegades a través de la comèdia.

Paral·lelament o d'una forma perifèrica respecte del que és el nucli central del neorealisme, és a dir les pel·lícules de Rossellini, de Visconti, de Vittorio De Sica, de De Santis, no deixa d'haver-hi també una sèrie de presències en el terreny de la comèdia; des de pel·lícules que estan centrades en la presència de determinats còmics d'èxit en el panorama italià com Totò o Macario, el primer molt més conegut internacionalment, Macario menys encara que molt significatiu en alguna de les seves pel·lícules: *L'eroe della strada*, *Come persi la*

guerra (*Com vaig perdre la guerra*), que segueixen parlant del mateixos temes dels quals ho fan les pel·lícules neorealistes: de l'atur, del desencís després de la guerra, del problema social... però en clau de comèdia, i, per tant, en clau si volen, fins i tot, de vegades un poc per intentar dissipar la negror del moment.

Contemporàniament a això, van apareixent pel·lícules molts cops a càrrec de cineastes que evidentment tenen bastant menys interès o importància que els grans cineastes del neorealisme, que són bons professionals, que són capaços de fer productes diguem-ne necessaris pel lluïment d'aquelles estrelles còmiques però que per si mateixos tenen menys personalitat.

No obstant, a finals dels anys quaranta i principis dels cinquanta comença a aparèixer una nova generació de cineastes italians que no han fet cine abans de la guerra i que ni tan sols formen part de la primera fila del neorealisme —poden estar més o menys influïts, o relacionats en alguns terrenys no exactament de direcció—. Com Luigi Comencini o com Mario Monicelli mateix o com per exemple Luciano Emmer i alguns altres, que comencen a plantejar una certa renovació en el terreny de la comèdia. Aquesta renovació mesclada amb la influència del neorealisme, en permetrà una de les sortides.

És a dir, el neorealisme mor per diversos motius. En primer lloc, per



Rififi.

un esgotament del que seria la tendència, que no pot quedar-se en repetir els mateixos esquemes sinó que ha d'evolucionar inevitablement.

Per altra banda, una part d'aquesta evolució en lloc de ser una proposta més o menys col·lectiva o homogènia fins un cert punt amb uns interessos comuns, comença a individualitzar-se. Les trajectòries de cineastes sorgits del neorealisme com Rossellini, Visconti o altres que en el neorealisme han tingut un paper de segon grau com a guionistes o com a documentalistes: el cas d'Antonioni, cas de Fellini, als anys cinquanta iniciaran ja una trajectòria eminentment personal; seran grans cineastes que desenvoluparan per tant un estil personal



De Sica dirigint Umberto D.

que té els seus orígens o les seves arrels en el neorealisme, però que el transcedeixen.

Hi ha un tercer factor essencial i és la situació política italiana. A partir del triomf de la Democràcia Cristiana a les eleccions del 1948 i el govern de Giulio Andreotti com a secretari de la Presidència de Govern i responsable del cinema o de la protecció del cine italià d'aquell moment, té com un dels seus enemics bàsics el neorealisme.

Intenta evitar la visió més bé negra, pesimista de les realitats del país, que no són ni còmodes ni fàcils; i per tant intenta promoure formes de cine que se n'allunyin. En aquest sentit, una de les sortides com deia serà el conegut com a *neorealisme rosa*, que tindrà la seva primera obra fonamental —encara que té alguns antecedents— en una pel·lícula de l'any 1951 de Renato Castellani titulada *Due soldi di speranza* (*Dos cents d'esperança*), a partir de la qual hi haurà una sèrie de pel·lícules que tendran molt èxit comercial algunes d'elles (algunes arriben a Espanya on també tenen èxit), com *Pan, amor y fantasia*, *Pan, amor y celos* o pel·lícules com les

de la sèrie de *Poveri ma belli* (*Pobres però hermosos*).

Tota una sèrie de pel·lícules que fonamentaran bona part del seu èxit en la presència també d'una sèrie d'interprets, alguns dels quals vénen d'enrere com és el cas de Vittorio De Sica o Totò; altres que són interprets sorgits els últims anys als voltants del neorealisme del tipus de Marcello Mastroianni, algunes de les dives del moment com Sofia Loren, Gina Lollobrigida... que realment donaran una gran comercialitat a aquests productes i que en bona part farciran el període que aniria del 1950-1951 fins al 1958-1959.

Per això, quan el 1958 apareix una pel·lícula com *I soliti ignoti* (*Rufufit*), plantejam que aquí hi ha un canvi respecte d'aquest cinema de comèdia amable, un cine poc crític, un cinema en què de nou torna la fantasia, pensin en *Pan, amor y fantasia*, un títol bastant programàtic respecte del que pretén aquest cine. En aquest moment, alguns dels cineastes que l'han practicat: Risi, Monicelli o Comencini fonamentalment, donaran un cert gir.

La comèdia es farà molt més realista, menys basada en la felicitat de determinats *gags*, de certs diàlegs enginyosos o l'atractiu dels interprets, per presentar ja una comèdia molt més treballada, de situacions molt properes a la realitat, de personatges que hi estan molt més vinculats, que en definitiva és la que estarà al darrera d'*I soliti ignoti* o —repeteix— de les millors pel·lícules dels anys següents: des de pel·lícules de Mario Monicelli mateix com per exemple *La gran guerra* o de Dino Risi com *La escapada*, *La marcha sobre Roma*, sobretot com *Una vida difícil*; pel·lícules de Comencini com *Todos a casa* —sobre el final de la Segona Guerra Mundial a Itàlia, i el gran desconcert que significà—. Pel·lícules aquestes que els he citat, que es situen entre aquest any 1958-1959 i 1962-1963.

A partir d'aquí la comèdia a la italiana en cert mode es mantindrà, amb aquests cineastes i amb alguns altres, fins i tot de procedents de la generació neorealista com en el cas de Luigi Zampa, Alberto Lattuada o Pietro Germi, autor de pel·lícules com *Divorcio a la italiana*, *Seducida y abando-*

nada, *Señoras y señores* ja en plens anys seixanta i que seran una continuació d'aquella comèdia a la italiana.

I en realitat aquest cicle brillant de la comèdia perdurarà fins a mitjan dels anys setanta; tal volta amb la incorporació com a darrera gran figura del gènere, d'un cineasta que prèviament ha estat guionista de moltes d'aquestes pel·lícules com és Ettore Scola, de tal manera que hi dues pel·lícules seves de mitjan dels setanta: *Nosotros que nos habíamos amado tanto* i *Brutos, puercos y feos*, que era del 1976, juntament amb una altra pel·lícula de Monicelli que es diu *Amici miei* i algunes altres que tancaran en certa manera, aquest cicle de la gran comèdia a la italiana.

Després hi haurà alguns comediògrafs italians, que seran ja d'una generació completament distinta: les primeres pel·lícules de Nanni Moretti, les primeres de Maurizio Nichetti, les de Francesco Nuti, cineastes dels anys vuitanta, molts dels quals ni tan sols han arribat a Espanya, però que han mantingut una certa tradició de la comèdia, però indiscutiblement menys important que ens anys anteriors.

I en aquest sentit també val la pena assenyalar un altre factor important, i és el fet que és el millor moment, el moment més feliç de la comèdia a la italiana, de l'encontre d'una voluntat d'autoria per part d'alguns cineastes sense, en aquest sentit, demarcar-se del que seria el cinema comercial, més institucionalitzat, industrialment parlant. A la comèdia a la italiana hi ha almenys quatre elements bàsics a considerar.

Per una banda, la presència dels grans productors d'aquells anys, com els deia a *I soliti ignoti* el cas de Cristaldi o Dino de Laurentiis o Carlo Ponti o Lombardo, que alhora que poden estar produint films de gènere diguem-ne purament de consum o pel·lícules d'autor, perquè al cap i a la fi també estan produint *Fellini ocho y medio*, *La dolce vita* o *El gatopardo* de Visconti (Cristaldi). És a dir, pel·lícules que entrarien en una dimensió del cine d'autor. Ells també seran al darrere d'aquestes comèdies.

El segon element important són els guionistes. La comèdia és d'entre tots

els gèneres cinematogràfics, aquell en què el guionista té un paper més preponderant; entre altres coses no solament perquè han de construir situacions, personatges que funcionin feliçment, sinó perquè els diàlegs tendran una enorme importància.

Concretament a *I soliti ignoti*, hi són presents dos dels més importants guionistes de la història del cinema italià: Age (de fet es fa dir així amb aquest pseudònim) i Furio Scarpelli formant un duet hi seran al darrere —a part que també hi era Monicelli— i que ens remetrien una mica a Ruggero Maccari, Rodolfo Sonego (el guionista de la major part de pel·lícules d'Alberto Sordi) o Ettore Scola mateix, que seran molt importants en el desenvolupament d'aquesta comèdia a la italiana.

El tercer element evidentment serien els intèrprets. I en aquest sentit també trobam aquell moment feliç en la història del cine italià, en què les grans estrelles poden estar tant en el cine d'autor com en un de gènere com és la comèdia.

El Marcello Mastroiani que veuen a *I soliti ignoti*, serà el Mastroiani de *La dolce vita* o d'*Ocho y medio*. O per exemple veuran també a la pel·lícula a Claudia Cardinale, en la que era la seva segona aparició en un petit paper. Hi és un personatge que prové del cinema anterior com és Totó, també en una presència col·lateral però important al film. Hi veurem un altre actor que ha estat present a aquella sèrie de pel·lícules de *Poveri ma belli* que és Renato Salvatori. També una sèrie de secundaris molt importants en la comèdia: Carlo Pisacane, Memmo Carotenuto i altres.

I sobretot *I soliti ignoti* és la primera comèdia cinematogràfica en què treballarà un actor de gran èxit al teatre italià ja de l'època, d'una presència important dins el cine italià però fins a aquells moments sempre en papers dramàtics i molts cops fent de dolent —perquè va començar fent de dolent a *Arroz amargo* ja a l'any 1949— que és Vittorio Gassman. De tal manera que aquesta pel·lícula serà la incorporació de Gassman a la comèdia.

Gassman, Mastroiani sobretot, juntament a Alberto Sordi, Nino

Arroz amargo.





Cuatro pasos por las nubes.



Rufufù.

Manfredi, Ugo Tognazzi, constituïran una espècie de constel·lació d'estrelles cinematogràfiques que donaran rendibilitat des del punt de vista comercial, però, al mateix temps, una enorme dignitat al gènere. De tal manera que, probablement, en tota la història del cine europeu no trobem res equivalent en el sentit de saber juntar, complementar valors artístics en el terreny de la interpretació i en la posada en escena, valors socials d'una aproximació a una realitat italiana, que ja no és la de la postguerra sinó que ja és la del miracle econòmic, la de la influència de la societat de consum.

I per altra banda, la presència com els deïa —i aquest és el quart element—, d'una sèrie de directors com Monicelli, que havia començat rodant les seves primeres pel·lícules en col·laboració amb Steno i bàsicament al servei de Totó, però que sobretot a partir d'aquesta pel·lícula (ja havien fet bones pel·lícules com *Guardias y ladrones* o *Padres e hijos* als primers anys cinquanta o *Totó y Carolina*) encadenarà una sèrie de pel·lícules com *La gran guerra*, *Il compagni...* que el duren a una de les posicions de privilegi dins el cinema italià.

Un parell de coses més ja per anar acabant. El títol ja he dit que en italià és *I soliti ignoti*, tot i això, evidentment, un dels aspectes que apareixen en la pel·lícula —que, per un altre costat, no requereix grans introduccions, perquè no és un cine d'autor esotèric ni molt menys— però un dels aspectes que hi ha al darrere de la pel·lícula és un cert to de paròdia respecte d'una variant del gènere policíac, que al cinema de Hollywood ha tengut una gran importància als anys cinquanta com és l'atrancament perfecte. Des de *La jungla de asfalto* de Huston fins a *Atraco perfecto* de Kubrick; fins i tot a pel·lícules rodades a Europa, tot i que per un director americà, com és el cas d'una pel·lícula que el 1955 va tenir un gran èxit mundial, *Rififi*.

Doncs bé; a la pel·lícula de Monicelli hi ha una referència explícita a *Rififi* i, en certa manera, això és el que està darrere perquè els distribuïdors espanyols, quan estrenaren la pel·lícula, la volguessin llançar com una paròdia i per això la denominaren *Rufufù*.

La pel·lícula va tenir molt èxit no sols a Itàlia sinó fora. Tenguen en compte que *I soliti ignoti* va estar nominada a l'Oscar a la pel·lícula en llengua no anglesa de l'any 1958, o, millor dit, dels Oscars del 1959 sobre producció del 1958, per tant, va tenir una important repercussió internacional.

Fins i tot a Espanya hi hagué algunes pel·lícules, a principis dels seixanta, que intentaven emular l'èxit de *Rufufù*: *Atraco a las tres* de Forqué, *Los dinamiteros* de García Atienza, algunes de les pel·lícules amb Toni Leblanc, *Los tramposos* de Pedro Lazaga.

I un últim exemple d'aquest èxit internacional, el tenim quan ja als anys vuitanta, a Hollywood, un director francès afincat allà com era Louis Malle, realitza un remake americà de *Rufufù* anomenada *Crackers* amb Sean Penn i Donald Sutherland, que és, en definitiva, una revisió.

I, fins i tot, més curiós, el famós coreògraf i director musical Bob Fosse —el que fou director d'una pel·lícula com *Cabaret*— presenta a Broadway al 1965, un musical basat en el *Rufufù* de Monicelli, perquè veguin la repercussió posterior.

Advertir-los que la pel·lícula no és còmica en el sentit d'una successió de *gags*, de situacions hilarants sino que és un retrat de vegades agre, de vegades agre dolç d'uns personatges en aquest cas, ni tan sols populars en el sentit de treballadors, proletaris. Són uns personatges del lumpen romà d'aquells anys que d'alguna forma intenten viure, per damunt tot, sense treballar.

Em permeto remarcar que cap el final hi ha un moment en què uns dels personatges diu: "Com que això no ens ha sortit bé, no ens quedarà altre remei que posar-nos a treballar..." i aleshores l'altre li replica amb una frase que, en realitat, és el títol d'un importantíssim llibre de Cesare Pavese, diu "*Ma laborare estanca*" (Treballar cansa), dit per un lumpen romà del moment realment és una cosa, que, per una banda, remet a una dimensió culta, cultista del cineasta i dels guionistes, però que, per una altra, perfectament inscrit en un llenguatge popular, en una història comercial. És a dir, una pel·lícula perfectament assumible pel públic més general. ■

Romà Gubern

El cinema negre és un gènere o una escola? Això s'ha discutit molt. Per exemple, el meu amic Javier Coma diu que és una escola del cinema americà. La diferència entre gènere i escola és que gènere són tradicions temàtiques; la comèdia és un gènere —trobem comèdies al cinema italià, al cinema francès, al cinema espanyol i a l'americà—. Escola és un moviment nacional d'un país —l'*expressionisme* alemany, el *neorealisme* italià, la *nouvelle vague* francesa— amb un període de temps limitat, que dona una sèrie de pel·lícules homògenes, que tenen una relació, un aire de família.

Alguns teòrics pensen que el cinema negre és una escola del cinema americà que té un arc de vida entre el 1941 i el 1958 —*grosso modo*— entre *El halcón maltés* i *Sed de mal*, que és el gran moment de plenitud i d'esplendor d'aquesta escola; el que passa és que aleshores ens demanam, on col·locam Jean-Pierre Melville, o del cinema britànic, fins i tot del cinema espanyol com *Apartado de correos 1001*, per tant és discutible aquest encasellament. En el cas del western és més evident, perquè efectivament és un gènere que trac-

ta d'una realitat americana específica que és la de la conquesta de l'oest, la frontera, el *far west*. En canvi la delinqüència urbana organitzada, el gangsterisme és un fenomen occidental.

El cas és que els antecedents del gènere negre vénen de la literatura, és una mica la mare d'on surt la mitologia negra. Concretament d'un novel·lista, Dashiell Hammett, que a l'any 1929 comença a publicar per entregues, en forma de serial, una novel·la que esta publicada i traduïda que és *Red harvest* (*Collita roja*).

L'estructura de serial comença l'any 1927, que és l'any de la pel·lícula de Josef Von Sternberg *La ley del Hampa* (*Underworld*), que és cert que encara no és una pel·lícula característica del perfil del cinema negre, però precursora evidentment ho és; és més, s'ha dit moltes vegades que el gàngster protagonista de *La ley del hampa* és un antiheroi romàntic que té una certa admiració anarquista per part d'Sternberg envers aquest personatge, acorralat al final i tancat en aquell apartament blindat amb la noia, de manera que és una mirada que després la censura reprimirà, aquesta mirada llibertària del gàngster com a rebel social contra el món. El 1927 és, doncs, un any clau.

Però dos anys després esclata la depressió. A l'octubre del 1929, el *crash* de Nova York —no s'ha de dir "*crack*" que és incorrecte— crea un clima de crisi econòmica, també de crisi moral, de crisi política i naturalment aquest camp de cultiu permet desenvolupar el cinema negre.

La novel·la negra tenia, naturalment, unes arrels precursors. Quan intentam fer la geneologia de la novel·la negra, veient que l'àvia era la policíaca tal com la va formular Edgar A. Poe amb August Dupin o Conan Doyle amb Sherlock Holmes o Chesteron amb el Pare Brown. El que passa és que aquesta novel·la policíaca clàssica, era bàsicament una novel·la enigma: hi havia un assassinat, unes peces que calia resoldre, però hi havia ja elements de criminalitat, d'inseguretat col·lectiva, d'angoixa, d'una comunitat inquietada per l'aparició d'un assassí en sèrie. També aquestes novel·les tenien un punt en comú molt interessant, que el detectiu era privat, en antagonisme o rivalitat sempre amb el policia oficial, que pertanyia a una institució pètria, maldestra, ineficax... i els detectius treballaven al marge dels organismes oficials, en competència amb les institucions de l'Estat.



La jungla de asfalto.

Després d'aquesta novel·la policíaca, va aparèixer al món anglosaxó un corrent derivat del naturalisme, de la novel·la social: Upton Sinclair, Theodor Dreiser, Sinclair Lewis, John Dos Passos... on l'acció passa a barris suburbials, on hi ha elements de lluita de classes, de denúncia d'una injustícia social. Per tant, comença a agafar cos una narrativa que mira a la realitat social cara a cara i que, naturalment, contribueix a fecundar la novel·la negra de què estam parlant.

També a finals del segle XIX, cap el 1896 —per tant contemporani del cinema—, apareix un tipus de literatura de quiosc, que és el que s'anomena el *pulp magazine* —de polpa, perquè estava fet de paper molt barat, de mala qualitat, marró, groc... les *short stories*, en què hi havia diverses novel·les curtes de lectura. I concretament aquesta fórmula del *pulp magazine*, com la revista *Black mask* (*La màscara negra*), en què hi va escriure Dashiell Hammett, Raymond Chandler, Horace McCoy, va ser-ne una de les pedreres.

I finalment, l'últim referent literari: el periodisme de crònica negra, de successos. Cal recordar que el 1919 és quan s'aprova la llei Volstead, que im-

planta la prohibició de begudes alcohòliques, la prohibició de consum, transport, comerç, fabricació, és fruit d'una campanya puritana. És una història realment, bastant inversemblant; la prohibició va començar a alguns estats sobretot del nord, industrials en la teoria que els obrers s'engataven, freqüentaven la taverna i, per tant, el seu rendiment era inferior, i per tant no anaven a treballar, es va culpar l'alcoholisme de la indisciplina laboral de la classe obrera.

Aquest estat d'opinió purità es va anar estenent; en principi eren quatre o cinc *dry states* (estats secs), després deu, després dotze, fins que finalment l'any 1919 es va aprobar a escala nacional la llei Volstead, que va estar en vigor fins a l'any 1933, fins l'època de Roosevelt. La prohibició de fet va fomentar la fabricació, transport, comerç i consum, clandestí de begudes. Tots hem vist les pel·lícules famoses en què anaven a certs edificis; havies de trucar, t'obrien, entraves... Luís Buñuel, a les seves memòries, explica que ell va treballar, a principis del 1931, a Hollywood, contractat per la Metro, que mai s'ha begut tant en aquell país tant com durant la prohibició.

Vist des d'aquesta perspectiva doncs, la prohibició va fomentar el gangsterisme, que en bona part venia de la màfia italoamericana; i d'on venia aquesta? Venia dels immigrants de Sicília, de la Itàlia del sud, la Itàlia pobre, que anaven a cercar feina a Amèrica i que naturalment contactaven amb els familiars o amics de Sicília. Aquest sistema d'ajuda mútua va crear la màfia, que no és més que una gran família —i es diuen així—. És una família extensa en què els nebots, els segons nebots, els tercers nebots... i això és la màfia; res més que això. És el mateix que l'església catòlica en el seu camp, que té una estructura —i perdonau la comparació brutal— de màfia. No és casual que la màfia fos un invent de la Itàlia del sud. Itàlia és un país políticament jove; l'Estat italià és creat a finals del segle XIX, les institucions polítiques eren encara fràgils, febles, poc fiables i, per tant, la societat italiana va inventar un fenomen de teixit de cohesió fora de l'Estat italià.

El gangsterisme, la màfia, la corrupció de les institucions, dels poders, dels policies, dels fiscals... i naturalment, la novel·la negra es pot dir que és un mirall d'una societat en crisi, que trenca els clixés de la mitolo-



Hampa dorada.



Scarface.

Recuerda.



gia optimista que tothom és feliç, de les comèdies americanes clàssiques on ella i ell s'estimen i s'acaben casant. Hi ha aquesta mirada pessimista sobre les ambicions, les perversions, la cobdícia, la violència... jo diria sobretot l'ambició, si em diguessin quin és el gran tema central de la literatura negra, novel·la negra i cine negre: l'ambició personal, depredadora.

Per altra banda, abans parlava de *La ley del hampa* d'Sternberg, encara una pel·lícula muda, però sabeu que el 1929-1930 s'acaba establint el cinema sonor, que aporta una dimensió expressiva molt important al cinema. Les persecucions en cotxe, els neumàtics que xiulen, els trets de les metrel·ladores, hi ha tot un univers acústic propici que el cinema sonor potència fins i tot separat de la política sonora del gènere.

Un esquema molt freqüent en les primeres pel·lícules de cinema negre,

de les precursors dels anys trenta, era l'esquema que els angloamericans anomenen *rise and fall*—ascens i caiguda—; efectivament, quan examinem pel·lícules com *Hampa dorada* de Le Roy, és l'ascens del gàngster i la seva caiguda, *Public Enemy* de William Wellman, *Scarface* de Howard Hawks; per tant, hi ha una sèrie de models estructurals que no inventa la novel·la negra, però que s'adopten. Naturalment, en aquesta primera etapa del cinema sonor, també s'adapten diverses novel·les de Dashiell Hammett: *El balcón maltés* del 1931, *La llave de cristal* del 1936. També deriva aquest cinema de gàngsters cap a un subgènere o una derivació que és el cinema de presons i presidenciaris com *20.000 años en Sing-Sing* de Michael Curtiz.

El que aporta el gènere negre és una antropologia pessimista en què aquesta imatge edulcorada de l'*American dream*, de la societat perfecta,



La ley del Hampa.

del capitalisme, es trenca brutalment perquè es demostra que la societat està governada per les ambicions personals, pel relativisme i l'ambigüitat moral: els textos de Sigmund Freud que comencen a ser bastant coneguts —comença a escriure a finals del segle XIX—, la difusió de la seva obra és dels anys vint (les primeres edicions de Freud a Espanya van ser del 1927-1928). Freud va descriure l'ésser huma com un personatge víctima o posseït pels seus instints, l'instint d'amor, de desig, de destrucció, l'ambició, el món inconscient reprimint pel superego... tot aquest nou sistema d'antropologia que deriva de la lectura freudiana de l'ésser humà, és el teló de fons d'aquesta nova visió pessimista.

És més, quan esclata la Segona Guerra Mundial, apareix un fenomen importantíssim: les dites neurosis de guerra. Molts soldats han de donar-se de baixa perquè tenen atacs de pànic. És divulgada a través de revistes populars com el *Readers Digest*, es comença a parlar de complexos, de traumes, i el públic en general comença a familiaritzar-se amb aquests conceptes.

Hi ha una pel·lícula concretament d'Alfred Hitchcock que és *Recuerda* (*Spellbound*) de l'any 1945, que la còpia encara porta —jo la vaig veure quan es va estrenar a Barcelona al Cine Cristina— en els vídeos i dvd, una explicació escrita que comença dient, "Aquesta pel·lícula tracta dels complexos, que

són deguts a uns traumes...", dedica vint línies a explicar al públic general el que és. Per tant, hi ha la difusió, la vulgarització d'aquests conceptes que vénen del freudisme (complex d'Èdip). En el cas de *Recuerda*, que és una pel·lícula emblemàtica, perquè Gregory Peck és víctima d'un complex de culpabilitat. Però si veieu *Al rojo vivo* de Raoul Walsh —una pel·lícula sobèrbia, extraordinària— el gàngster protagonista que interpreta James Cagney, és un gàngster edípic que té una atracció malaltissa per la mare, té una mena d'efecte possessiu molt xocant.

No és casual que el naixement de la narració en primera persona amb càmera subjectiva, és un fruit del cinema negre. La identificació amb la primera persona. És cert que moltes novel·les negres estan escrites en primera persona, però la legitimació d'aquest punt de vista apareix en una pel·lícula de Robert Montgomery de l'any 1946, que es diu *La dama del lago*, que està rodada gairebé completament amb càmera subjectiva.

Vull fer un aclariment teòric sobre aquest tema, durant el cinema mut existia la càmera subjectiva; és més, en els seus principis cap el 1901 o 1903 va aparèixer un gènere que els historiadors anomenam *film-voyeur*, en què es veia el forat d'un pany amb una silueta, i sortia pel darrere una senyoreta que es treia una mica de roba. No es veia el que es veuria si es veïes a través del forat d'una porta,

sinó que es veia el que permetia la censura que es veïes. La noia quedava amb una combinació fins a la punta dels peus, però en fi, la gent —els homes— es feien il·lusions. Aquesta interpel·lació del forat del pany, era òbviament una càmera subjectiva, estava pensada i dissenyada per això però no era una narració en primera persona, perquè n'hi hagi és necessari el camp semàntic de la paraula, la lingüística, el pronom personal en primera persona. I això és un invent del cinema sonor, però sobretot la seva formulació més radical arriba amb dues pel·lícules del cine negre, *La dama del lago* del 1946 i *La senda tenebrosa* del 1947 de Delmer Daves, en què més de la meitat està rodada en primera persona i càmera subjectiva —amb Humphrey Bogart de protagonista—.

Per tant, no és casual aquesta voluntat d'anar a les arrels de la comprensió de l'ésser humà. Però un punt de vista òptic a l'espai mai pot traduir les vivències d'un personatge perquè no és res més que això. Veieu que hi ha una assimetria entre el que és un punt de vista òptic a l'espai suposadament d'una persona, això no ens transmet cap de les vivències subjectives d'aquella persona. Des del punt de vista epistemològic hi ha qualche cosa que falla; però és un artífici interessant, i efectivament el fracàs de *La dama del lago* és molt fructífer i molt interessant, donant peu a molts



articles i reflexions teòriques sobre la càmera i el seu punt de vista...

Naturalment, a l'espai privilegiat del cinema negre —estic citant algunes característiques formals i temàtiques— és l'espai urbà que simultàniament està essent descobert pel cinema italià neorealista, en part per raons pràctiques perquè els estudis estaven en males condicions i *Cinematicità* tampoc no ho permetia, i en part per voluntat testimonial i política ja que, és un cinema d'exterioris urbans —*Roma, ciudad abierta* està

rodada tota amb interiors i exteriors naturals, *Ladrón de bicicletas*...—. però també si repassam la filmografia del cinema negre trobarem títols tan emblemàtics com *La ciudad desnuda*, *La jungla de asfalto* de John Huston, *Mientras Nueva York duerme* de Fritz Lang... Per tant el protagonisme de l'espai urbà com a territori d'inseguretat, de perill, de risc, d'amenaça.

El segon element per ancorar el cinema negre és la nit, és el moment de la inseguretat, el moment del miste-

ri, el moment del perill, títols que avalen que la nit és l'espai privilegiat del cinema negre: *Mil ojos tiene la noche* de John Farrow, *They live by night* de Nicholas Ray del 1949, *Nightfall* de Jacques Tourneur del 1956, *A cry in the night* del 1956, per tant, la nit és un element també fonamental.

I ja que parlo de nit, he de parlar de llum. La nit permet, per altra banda, la fotogènia: el terra mullat, l'asfalt mullat, el reflex de la llum elèctric, els neons... Hem de parlar de llum. ■



Public enemy.



El balcón maltés.

Hazael González

L'any 2003, quan vosaltres llegiu aquestes línies, ja ha passat a la història, i, com cada any, ens queden als ulls i a les orelles coses memorables que hem après i disfrutat a la sala fosca del cinema, unes quantes pel·lícules, un bon parell de bandes sonores, i incomptables sentiments i moments que mai ens deixaràn d'acompanyar, precisament perquè ja són història... i en aquesta ocasió, més que mai.

Desgraciadament, hem de començar per aquells que ja no són amb nosaltres, perquè el darrer mes de novembre ens han deixat no un, sinó dos compositors. Tots sabem que la mort és llei de vida i que tots hem de passar més prest o més tard pel procés, però hi ha vegades que aquestes coses ens semblen injustes i massa precipitades: en aquest cas, hem de dir adéu a Michael Kamen, un compositor nascut al 1948, víctima d'un atac de cor, i ben conegut més enllà de l'àmbit de la música de cinema (va fer importants feines amb grups com Pink Floyd i Metallica). No falten al seu curriculum cinèfil treballs molt coneguts, com *Brazil* (Terry Gilliam, 1985, un *score* obsessiu i inoblidable); la més que famosa sèrie de *Arma Lethal* (*Lethal Weapon*, totes quatre dirigides per Richard Donner als anys 1987, 1989, 1993, i 1998, respectivament); *Los Inmortales* (*Highlander*,

Russell Mulcahy, 1986, encara que allò que més recorda el públic són les conegudes cançons del grup Queen); *La Jungla de Cristal* (*Die Hard*, John McTiernan, 1988, de la qual també va posar música a la seqüel·la); la més recent *X Men* (Brian Singer, 2000, que va agradar molt als seguidors del còmic original)... i fins i tot un títol de la sèrie Bond, *Licència Para Matar* (*Licence to Kill*, John Glen, 1989), una composició que va deixar molt bon gust de boca als aficionats a l'agent 007. I maldament hagi fet totes aquestes feines tan populars, mai ha estat un professional reconegut (nominat als Globus d'Or només per *Robin Hood*, *Príncipe de los Ladrones* —*Robin Hood*, *Prince of Thieves*, Kevin Reynolds, 1991— i *Don Juan DeMarco* —Jeremy Leven, 1995—, i als Oscars únicament per la cançó del film de Robin Hood, no va guanyar cap d'aquests premis), tal vegada perquè aquesta sobtada mort l'ha privat de portar el seu talent encara més lluny, i així doncs ens quedam amb el dubte de què hauria arribat a fer... En fi, ens queda el consol (que no és poc) de continuar escoltant els treballs que ens va deixar, i per això mai l'oblidarem. I també ens ha deixat un altre Michael: Michael Small, el compositor de molts treballs, dels quals sens dubte el més famós és *El Cartero Sempre llama dos Veces* (*The Postman always rings twice*, Bob Rafelson, 1981),

i qui mai va estar nominat a cap premi important. Així són les coses...

Però parlem de millors notícies, que el 2003 també ens ha deixat: Elliot Goldenthal ha estat sens dubte el compositor de l'any, emportant-se tant el Globus d'Or com l'Oscar per *Frida* (Julie Taymor), i ara l'hem tornat a escoltar amb gust a *SWAT* (Clark Johnson, la pel·lícula feta d'aquella sèrie de TV que es deia "Los Hombres de Harrelson"). I dins aquest apartat de premis, per la nostra part el Goya se'l va emportar Alberto Iglesias per *Habla con Ella* (Pedro Almodóvar). No ens oblidam d'altres coses curioses o dignes de menció, com el més que magnífic treball de Don Davis per a *Matrix Revolutions* (els germans Wachowski), qui ha vist com els seus directors li han confiat tota la feina, amb la qual cosa el seu disc no ha hagut de portar cançons alienes; o el retorn de Jerry Goldsmith al món de la animació, amb el darrer film dels *looney tunes*... i això només és una mostra, perquè l'espai no ens dona per més.

Bé, com diríem cada any, les dots de pitonissa no ens arriben per saber si l'any 2003 ha nascut qualche compositor memorable, així doncs haurérem d'esperar... i enyorarem els que no hi són, com els compositors que ens han deixat, o els amics que tampoc són ja amb nosaltres. I l'any que ve, com sempre, més cine... ■



Frida.



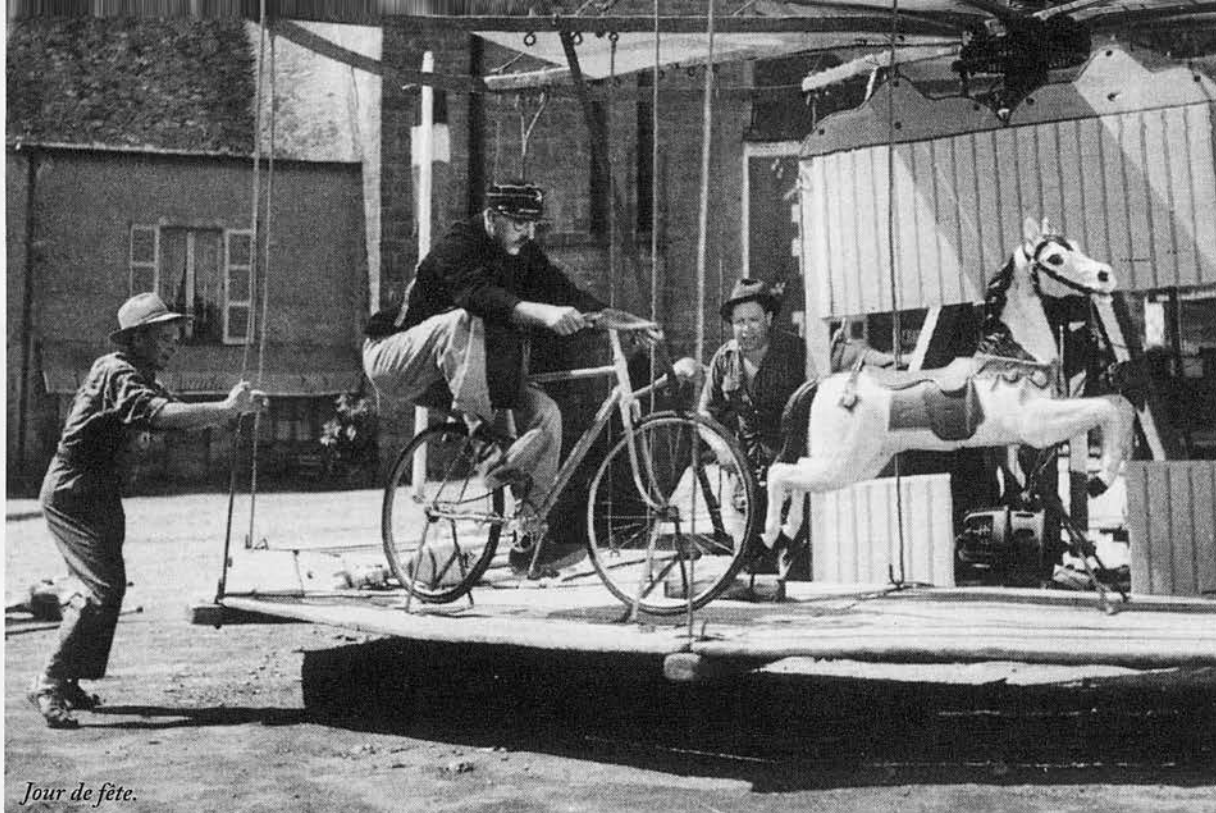
Inaki Revesado

Jacques Tati és un d'aquells cineastes (com realment n'hi ha pocs) que estarà sempre lligat al personatge que ell mateix va crear. De la mateixa manera que Chaplin amb Charlot, Mario Moreno amb Cantinflas o Woody Allen amb el personatge de mil noms que amaga sempre la identitat d'un novaiorquès un tant neuròtic necessitat sempre de psicoteràpia, Jacques Tati romandrà sempre lligat a la seva més cèlebre creació: monsieur Hulot, sense que sapiguem amb exactitud on acaba l'autor i on comença el personatge.

Els primers èxits de Tati com a còmic els va aconseguir amb els seus companys de l'equip de rugby de què formava part, el Racing Club de Paris, on aprofitava qualsevol moment per realitzar paròdies relacionades amb el món de l'esport que provocaven la rialla de tothom. Era tal la seva capacitat per fer riure que començà a dedicar-s'hi de manera professional. El music-hall vivia llavors bons mo-

ments i els seus escenaris van esdevenir la plataforma que llançaria Tati a l'èxit posterior. En l'època del music-hall neix la seva amistat amb dues il·lustres franceses, Edith Piaff i l'escriptora Colette. L'entrada en el cinema li va venir des dels curtmetratges, bé com a intèrpret de les seves pròpies creacions, bé fent d'actor per altres autors de l'alçada de René Clément o Claude Autant-Lara. En 1947 dirigí el curt *L'école des facteurs* que seria la base del seu primer llarg: *Jour de fête* realitzat dos anys després. En aquesta primera pel·lícula ja es mostren clarament les característiques del cinema de Tati. El diàleg esdevé un instrument innecessari, buit, pel que fa a la comunicació amb l'espectador. Les paraules es canvien per tot tipus d'efectes sonors, creacions musicals i comunicacions gestuals ("Faig ús de la mímica i dels gestos per substituir els diàlegs i augmentar el valor de la pura imatge filmica"). Des de *Jour de fête*, Tati es converteix en el clar hereu del ja gairebé desaparegut cinema

mut. El film és el retrat d'un poble transformat davant l'arribada dels firaires que donaran color a les festes patronals. El personatge de François (el carter del poble interpretat per Tati) serà qui ens anirà mostrant els diferents individus de la comunitat fent-se valer de la seva feina com a repartidor de cartes. La pel·lícula va tardar temps a estrenar-se (era realment un treball arriscat) però, en fer-ho, va gaudir d'èxit de públic i també va ser valorada pels més entenguts, ja que va aconseguir el Gran Premi de Cannes i el premi al millor guió a Venècia. Si bé havia realitzat una carrera extensa com a realitzador de curtmetratges, a partir de l'èxit de *Jour de fête* la seva obra va prendre un ritme mol més pausat. N'és la prova que el següent film (*Les vacances de monsieur Hulot*) és de 1953 i que d'aquí fins a la seva mort només va fer quatre films més: *Mon oncle* (1958), *Playtime* (1968), *Trafic* (1971) i *Parade* (1973) que va ser un episodi d'una sèrie para la televisió francesa. L'escassetat de pel·lícules a



Jour de fête.



Jour de fête.

la seva filmografia pareix obeir sobre tot a motius creatius. Tati era un home que necessitava tenir controlat fins el darrer detall, no només en el moment del rodatge, sinó també, i tal vegada de manera més obsessiva, en tota la fase de muntatge del film. Per posar un exemple, *Mon oncle* va necessitar nou mesos per completar el rodatge i més d'un any i mig per assolir un muntatge que li resultàs satisfactori. Però sembla ser que els problemes financers també van estar darrere de la seva escassa capacitat creativa. De fet, durant el rodatge de *Playtime* va haver de fer front als seus creditors que intentaven embargar-li les càmeres amb què rodava.

Amb *Les vacances de monsieur Hulot* Tati inicia la seva recreació de Hu-

lot, un home estrofolari en les seves formes (vesteix sempre amb gavardina, paraigües, pipa i calcetins multicolors, i camina com si la seva figura s'hagués de desmuntar en qualsevol moment) però també en les seves idees (Hulot neix de la necessitat de donar avis a l'Europa dels anys 50 del perill que suposa l'abandó dels costums més antics i arrelats per canviarlos per les presses i la fredor imposada pel món sempre estressant de la tècnica i el progrés (és a dir, un veritable profeta, com els temps ho ha terminat per confirmar). El film és un tant episòdic en retratar una sèrie de personatges hostatjats en un hotel de vacances. Es construeix a còpia de gags que condueixen l'espectador a la riulla, però sabem que darrere la presumpta infantil intenció hi ha una mordaç crítica dirigida a una sèrie de personatges-típus de la societat moderna. *Mon oncle* és el film que li va reportat més èxit i pel que segurament s'ha guanyat formar part en lletres majúscules de la història del cinema. Sense abandonar Hulot, en *Mon oncle* és on més bé queda palesa la preocupació de Tati pels canvis que suposa la modernitat. Hulot viu en un antic i populós barri de París, on la gent es coneix, se saluda, on hi conviuen. Hulot té una germana casada amb un home que ha triomfat a la vida, un ric empresari altiu que no mira amb bons ulls el seu cunyat. La cosa es complica quan el nebot de Hulot demostra una admiració especial pel seu oncle. La necessitat de controlar les males

influències del seu fill fan que l'empresari decideixi contractar el seu cunyat en la seva empresa. Per acabar d'arreglar-li la vida el matrimoni exemplar decideix muntar una festa que serveixi per facilitar la trobada de Hulot amb una rica fadrina amiga de la germana, perfectament integrada en el món asèptic en què viu immersida la família de l'empresari. Evidentment ningú canviarà Hulot. Les idees de Tati al respecte eren clares: "Quant al sentit de l'humor, tenc la impressió que la gent es diverteix cada vegada manco. Vesteixen millor, es fan més net, a ca seva tenen aigua calenta i finestres cada vegada més grosses, per les quals entra més sol, però abans, en canvi, es sortia més al carrer".

Després de *Mon oncle* Tati va necessitar deu anys per posar-se un altre pic darrere de la càmera. En *Playtime* abandona l'esperit que havia nodrit les seves obres anteriors. El film és un recorregut d'unes turistes nord-americanes per diferents ciutats, comprovant la similitud de totes elles (ja preveia Tati l'actual globalització?). El canvi de registre li va girar l'esquena de l'èxit, encara que representants de la *nouvelle vague* li van donar tot el seu suport i l'admiració d'alguns dels seus més il·lustres representants com ara Truffaut. *Trafic* continua la mateixa línia començada amb *Playtime* i novament la pel·lícula no va gaudir de gaire èxit, en dur a la pantalla una de les realitats més quotidianes i estressants de la societat actual, com és els problemes de trànsit en les ciutats. ■

Romà Gubern

Jacques Tati pertany a la singular raça dels cineastes *outsiders* —com Jean Vigo, com Dziga Vertov, com Kenneth Anger—, a la família dels franciradors independents, dels quals el cinema francès n'ha estat un terreny fèrtil. Com Marcel L'Herbier, Abel Gance o Jean Renoir, no va limitar la seva condició a la de fabulador, sinó que es va esten-

dre a la investigació tècnica, tant del color de les pantalles com del seu format. A pesar de tal singularitat, que el convertí en un precursor de la modernitat estètica, refusà enquadrar-se en el panteó del cinema elitista, ja que es va dirigir sempre al gran públic, sense complexos ni subterfugis.

Ens hem referit abans a l'experimentalisme de la seva obra, no solament pel seu treball pioner amb el co-

lor, amb el vídeo i amb la mescla de diferents formats de pel·lícula, sinó sobretot per la seva original reinvençió del cinema sonor. Pot parèixer una provocació afirmar que Tati va reinventar el cinema sonor quan feia més de deu anys que les pel·lícules parlants circulaven pel món. Malgrat això, quan es contempla la seva aportació global amb la deguda perspectiva, evidentment que una de les seves majors contribu-



Jacques Tati dirigint *Mon oncle*.



Mon oncle.



Rodatge de *Jour de fête*.

cions a la història del cinema —i amb això han coincidit tots els seus comentaristes— ha residit en la seva proposta d'una nova estètica audiovisual, atorgant centralitat a l'univers dels sons. Les seves estratègies radicals en afrontar l'expressió audiovisual el convertiren, sens dubte, en un cineasta experimental. Heretge del cinema dominant, de les fórmules establertes, va eliminar el vococentrisme —col·locant-se a les antípodes de còmics tan celebrats com el mexicà Cantinflas o l'italià Totò— i va explorar a fons la poètica de l'univers dels sons (incloent les veus en la categoria de renous) com ningú mai no havia fet abans. En aquest sentit, Tati es va alinear en la tradició iniciada pel Walter Ruttmann de *La melodia del mundo*, sorgit quan el so era a la vegada una novetat tècnica i estètica que buscava treballosament la seva identitat. En certa mesura, Jacques Tati fou un heterodox reinventor del cinema sonor —segons ho preconitzaven Eisenstein i Pudovkin el 1928—, quan aquest mitjà audiovisual estava ja sòlidament implantat en l'espectacle cinematogràfic.



Jour de fête.

I tal opció estètica va estar associada a la seva estrident reivindicació de la pantomima en ple cinema parlant, amb estratègies molt diferents de les dels grans còmics de l'etapa muda. La seva nova sintaxi corporal es va allunyar tant del mecanicisme de precisió de Buster Keaton (qui va tenir un epígon francès contemporani de Tati en Pierre Etaix) i del victimisme somàtic de Charles Chaplin (acusat per Buñuel per la seva "infecció sentimental"), com de les acrobàcies de Harold Lloyd, l'optimista i caparrut representant de l'emprenedora joventut americana. El seu cos refusà la vertical i anuncià amb tal desequilibri la seva col·lisió catastròfica amb el seu entorn reglat i conformista. Però alguns fils el lligaven a la gran tradició dels còmics de l'era clàssica. Tal vegada el més important fou el seu antagonisme o la seva lluita contra els objectes del seu entorn, artefactes discòls la interacció dels quals es convertí en font permanent de gags. I, com molts d'aquells vells còmics, Tati fou al·lèrgic als finals felïços i els seus desenllaços

aparegueren sempre impregnats de malenconia. Com tots ells, Tati fou davant tot un subjecte solitari, un robinson enmig del trull social.

I amb això s'arriba al bessó ideològic de la seva obra, que comença amb una modesta bicicleta rural (a *Día de fiesta*) i s'estén fins a l'agressiu caos automobilístic de les grans ciutats a *Tráfico*, passant pels ridículs dissenys de la modernitat arquitectònica a *Mi tío*. Tati denuncia en els seus films, amb progressiva finor, les disfuncions d'un món cossificat, que acaba per estar sotmès cegament a la tirania de la tècnica o del suposat culte racionalista, cosa que condueix a la deshumanització de les relacions interpersonals. Molt abans que Michelangelo Antonioni, Tati fou literalment un cineasta de la incomunicació i de l'alienació. I molt abans que François Lyotard, criticà Tati la modernitat des de suposats postmoderns. La seva lucidesa psicològica i moral el varen convertir, amb una obra massa escassa, en un profeta dels corrents de pensament més avançats de la segona meitat del seu segle. ■

Toni Roca

Ha après del món del cine. "Molt però molt" diu soviètic, en especial quan la conversa (conversa oberta a l'hora del cafè, tot just abans de la migdiada) tracta de temes cinematogràfics, que no és sempre, que no és sempre. "Per exemple" —són les seves paraules— "de l'adulteri diguem que clar, obert, sense crispacions apenes, vaig poder prendre nota i la lliçó oportuna a través de *Jules et Jim*, que és una cinta, diguin el que diguin, sobre l'adulteri...bé, sobre l'adulteri i altres coses, és clar. Després, després del film, vull dir, en tenir ocasió ho vaig posar en pràctica i la cosa va sortir d'allò més bé i tot gràcies a la pel·lícula de Truffaut. Si, *Jules et Jim*, una pel·lícula didàctica i pedagògica...". Així l'home, aquest home, entén i vol comprendre la vida. La vida des del mirall que li proporciona les successives imatges filmiques que al llarg del temps, al llarg de la vida, ha pogut captar. "No és pas una filosofia de la vida, que això només ho diuen els pedants o el idiotes, que en realitat són la mateixa cosa, és una manera de veure les coses". I com aquell que no diu ni fa la cosa, es gira d'espatlles i se'n van. És l'hora, l'hora màgica de la migdiada. "La migdiada, com l'amor perfecte, adequat, centrat i sensat, fou una derivació directa i absoluta d'Eric Romher. L'Eric Romher de *L'amour après le midi*. La situació és perfecta i és la següent; primer, fer l'amor, llavors, dinar, i dinar bé i de qualitat, després el llit, per al llit per a dormir

no per altra cosa, que quedi clar. Tot això, totes aquestes emocions, no serien possibles sense el cine, en aquest cas concret, sense el cine de Romher...".

Un dia, un dia després de la tardor, pluja i vent al carrer, sentimentalitat oportuna al cor de tothom, va dir i va explicar que això tan utòpic, literari o tal vegada romàntic com morir per amor, matar per amor, assassinar per una pura i simple qüestió amorosa era una bajanada que no entrava en els seus càlculs. "Fins que la projecció, la primera projecció, de *Duelo al sol* em va tornar a un sentit únic de la realitat dura i vertadera, sense interferències ni falses interpretacions literàries o de caire psicoanalític. Aquella tòrrida, espectacular seqüència final, al desert cruel i violent entre Gregory Peck i Jennifer Jones fou més definitiu, "fou una revelació, una revelació vertadera, gairebé religiosa, metafísica que em portà més enllà de tot, més enllà de qualsevol és terrible, però d'una bellesa incomparable. ¿L'estètica de la mort després de l'amor?. No ho sé, en tot cas no importa ni m'importa. Una escena extraordinària. Una altra lliçó de vida gràcies al cinematògraf...". De tota manera reconeixia que malgrat les diverses visions d'un films tan encisador com *Los paraguas de Cherburgo*, no va aprendre res de res sobre i a l'entorn de fenòmens meteorològics, a hores d'ara mateix no sap quan pot o no pot ploure, encara que posi la mirada fixa al cel, "he d'esperar sempre, l'arribada a la meua vida dels experts en la matèria, això

no vol dir, ni molt menys, que caldria rebaixar les qualitats de *Los paraguas de Cherburgo*, al contrari, més de trenta anys després em sembla una pel·lícula generosa, clara i lluminosa, un film perfecte...".

Un home sens dubte singular i original. I a la vegada plural i multiespectacular, que no deixava mai de despertar tota mena d'impressions i d'opinions contràries i diverses entre la nombrosa parròquia de la ciutat molt interessada sempre pel que fa als fenòmens projectats al voltant del món del cine. Dins aquesta marxa de negatives influències l'home, aquest estrany home de cine que a la vegada vol ser home expert en la vida, reconeix que mai havia tingut por a volar, agafar l'avió era una cosa simple, rutinària al fet quotidià a l'hora d'anar d'un lloc a l'altre. Però un dia, un mal dia, va llençar de forma estrepitosa quan sense voler, almenys ell ho conta així però es dubte d'aquesta versió dels fets, va veure a un desolat, desèrtic cine de províncies la pel·lícula *Aeropuerto* on es desenvolupen tota mena de catàstrofes a bord d'un avió. "Mai més he tornat a volar. Per sortir de l'illa, vaixell, en terra, a la península cotxe, tren...o a peu així un fa salut, ¿veritat? avió mai de la vida i d'això fa molts, molts anys...".

El que passa, en definitiva, és que els homes (i les dones) del cinema són éssers extraordinàriament estranys, confusos i una mica ombrívols. Però amables. I simpàtics... ■



Jules et Jim.

Havier Flores

L'any 1958 sol agafar-se com a data de referència de l'eclosió cinèfila que va suposar la *nouvelle vague*, però també és l'any en què Tati rodà *Mon oncle*. Diverses pel·lícules anteriors el personatge de M. Hulot ja havia estat presentat per tant no era un desconegut pel gran públic.

La "modernitat" no és el "discurs únic" de Tati però sí el més present a la seva filmografia. Per damunt tot, l'efecte que causa aquesta modernitat en l'individu en relació amb el seu "entorn" i en la seva activitat professional.

Tati no és embañosament crític ni estudiadament pessimista en el seu tractament del tema i sovint es limita a evidenciar les contradiccions i les incoherències a què el progrés tecnològic ens obliga, creant situacions que identifiquem com a properes a la nostra vida quotidiana per desgavellades i còmiques que pareixin.

Hulot ens descorre la cortina que ens impedeix veure'ns com a personatges d'una obra en què grups d'individus es traslladen d'un lloc a un

altre sense cap propòsit definit, formant una coreografia tan ordenada com hilarant.

El seu meditat sentit visual i el seu precís ús d'allò cinematogràfic queden a vegades diluïts en aquest discurs "racionalment càlid" on els individus solen ser les víctimes de les seves pròpies solucions.

Avançant per terrenys que domina va completant una filmografia particular i modèlica que li permet reflexionar des d'un angle de la realitat on allò quotidià i el seu entorn determinen l'individu.

Pel rodatge de *Playtime*, Tati disposà d'un gegantesc decorat prop de París —els seus col·laboradors el batejaren com "tativille"— on va recrear "la seva ciutat" per la qual circula ven lliurament les seves idees sobre l'existència quotidiana.

Tati va quedar atrapat econòmicament a "tativille" de la mateixa forma que els seus individus queden atrapats a l'"entorn quotidià" que el progrés segons pareix té previst que trobem la tranquil·litat i la felicitat. ■



Gabriel Genovart

"Perquè tot infant, ric o pobre, per bé que l'hagi afavorit la fortuna, per molt acollidora i segura que sigui la seva cambra, li arriba el moment que escolta l'eco de les passes i se sent tot sol, i ningú no li fa cas, i les fulles seques que lleneguen arremolinades pel carrer es converteixen en un murmurí paorós, i el tic-tac de la vella casa és com aquell renou que fa en posar-se barres altes el rifle del caçador. (...) I si a l'ombra d'una branca sota la lluna un nin veu un tigre, les persones majors li diuen: No n'hi ha cap de tigre! Au, ves-te'n a dormir! I no obstant, el seu somni és un somni de tigres, i la nit és una nit de tigres, i el tigre llança el seu alè sobre el cristall de la mitjanit. Que el Senyor els guardi, els infants! Perquè tots tenen el seu Predicador que els persegueix pel riu ombriu de la por..."

(Davis Grubb: *La nit del caçador*)

De totes aquelles històries que es contaven a les vetllades d'hivern, després d'haver sopat, ran de la llar, n'hi havia unes que eren de por. I aquests relats, molt especialment aquests, que s'endinsaven sense cap mirament en el terreny de l'horripilant, semblaven demanar, a més de l'escenari litúrgic consagrat per la tradició (la fosca ja ben entrada, la foganya encesa, la rotllada expectant...), l'ingredient sobreafegit de la inclemència meteorològica per poder cobrar vida en la veu cavernosa d'un narrador.

Per això, quan es presentava un vespre particularment borrascós i fiblava el llamp, retronyia el tro i els xiulets del vent s'estiraven com a gemecs allargats d'ànimes en pena, llavors, de sobte, sempre hi solia haver algú que, quasi només a mitja veu, com si formulàs un conjur, es despenjava amb aquesta: "I anit, per què no contem històries de por?" Era clar que, en un moment com aquell, tot romania a punt per convocar la presència dels fantasmes.

Aquelles històries de terror compartien amb les rondalles meravelloses el fet d'internar-se en el territori de les pors primàries i ancestrals de l'ànima humana, però hi havia una diferència que les podia fer encara més esfereïdores. Les rondalles es contaven com el que realment eren: relats de ficció que transcorrien en un regne d'irrealitat on la cosa més inversemblant era possible. De la història de por, en canvi, t'asseguraven que era autèntica i fidedigna, per mal de creure que fos. Et deien, per exemple, que vertaderament li havia passat a algú que el narrador coneixia; o que aquest conegut del narrador ho havia sentit contar d'una tercera persona i jurava i perjurava que ho tenia per ben cert i ben segur; o, fins i tot, que havia ocorregut a qualque avantpassat d'un dels qui eren presents allà mateix, a la rotllada. Per aquesta raó, el relat paorós no començava mai amb alguna de les "fórmules rituals d'entrada" característiques d'un conte de fades (com per exemple *"Això era i no era"* o quelcom per l'estil), que constituïen per si mateixes tot un signe d'obertura a un món

Fotograma de *La nit del caçador* (Charles Laughton, 1955).



convencionalment fabulós. La història de por, a diferència d'una rondalla, no havia succeït quasi mai a personatges fantàstics creats per la imaginació, sinó a sers reals i concrets que eren de carn i os i tenien nom i llinatges.

La contarella terrorífica, poc més o menys, se solia introduir d'aquesta manera: "Conten que una vegada a un Tal o a un Tal Altre li va passar aquesta feta"; o "he sentit a dir que, en certa ocasió, a tal lloc, va succeir aquest pas", deia el narrador. I, després de donar les fites ben clares de qui eren i de quin punt es calçaven els protagonistes de la història i a quin lloc exactament s'havien esdevingut els fets, partia a contar el seu relat esgarifós. Solien ser històries de cementiris, d'apareguts (espectres que compareixien al punt de la mitjanit, quan els rellotges dels campanars tocaven les dotze); relats de bubotes, de llunarís, de fullets, d'encanteris, de malbocins, d'indrets misteriosos on "hi sortia *por*"...; o la típica història, amb moltes variants, de l'al·lota traïda per un festejador infidel que l'enganyava amb una altra, i com que ella, sense que l'estimat ho

sabés, tenia art de bruixeria, li sortia de nit a l'encontre, transformada (com na Simone Simon a *La mujer pante-ra*) en una bèstia tan paorosa com l'ànima de les tenebres de les quals eixia —una cussa negra, per exemple, d'aspecte rabiüt, mostrant el barram obert, amenaçador, i dos ulls que brillaven com dos calius blamats enmig de la fosca—, quan aquell traïdor anava a reunir-se amb la rival amorosa... Quant a la narració d'aquestes històries, si m'he de guiar per la meua experiència estrictament personal, he d'afegir que, a diferència també de les rondalles meravelloses (que les solien contar majoritàriament les dones), eren especialment els homes els qui n'eren més afectats.

Com que la meua infantesa va transcórrer en un temps fascinant d'intersecció entre una vella narrativa oral (que encara venturosament pervivia) i la nova narrativa icònica representada pel cinema, era gairebé inevitable que ambdós universos es mesclassin a la meua vida i es confonguessin a la meua ment en més d'una ocasió. Com en aquella nit de

terror, d'un hivern de principis dels anys cinquanta, a la Colònia de Sant Pere...

La Colònia de Sant Pere (coneguda també com la Colònia d'Artà) era aleshores un petit llogaret quasi perdut, que havia crescut al peu del bec de Ferrutx i ran de la mar brava de la badia d'Alcúdia. Comptava llavors, la Colònia, amb cinquanta-tres cases —per espai d'una bona partida d'anys, aquest número a penes va augmentar en unes poques unitats— i amb una població que no sobrepassava els cent setanta habitants. Aquell nucli humà s'havia creat l'any 1881, a l'empar d'una pragmàtica de la reina Isabel II (que tractava de fomentar la repoblació de territoris deshabitats), quan arribaren a una plana desolada, situada entre la mar i les muntanyes, vuit famílies de colons. Una d'aquestes famílies era la dels meus besavis: un jove matrimoni amb quatre fills, el major dels quals (que seria amb el temps el meu avi patern) no havia complit encara deu anys.

Si en qualque ocasió s'ha esdevingut a Mallorca qualque fenomen re-



Fotograma de
La nit del caçador.



Solien ser històries de cementiris, d'apareguts, espectres que compareixien al punt de la mitjanit...
Fotograma de *Frankenstein* (James Whale, 1931).

motament paregut a la colonització de l'Oest americà, aquest ha estat la fundació d'aquella minúscula Colònia per part vuit famílies de pioners procedents de diferents indrets de l'interior de Mallorca. Al mateix any de gràcia de 1881 en què la *nova frontera* americana avançava imparable cap a les riques terres de la mítica Califòrnia, aquí, a la nostra illa, vuit famílies de colons (a les quals aviat en seguirien unes altres) empenien l'aventura incerta, i èpicament molt més modesta, d'establir-se a les terres pobres i magres d'un territori agrest que, aleshores, devia semblar bastant inhòspit, tot i que la naturalesa l'hagués dotat d'una bellesa salvatge; un territori quasi verjo del nord illenc, assotat pel vents de tramuntana, de mestral, de grec i de llevant.

Sempre he pensat que la meva afecció pel *western* em ve en part —i per lliga paterna— de les velles històries de la vella Colònia que em contaven els meus majors i que la meva devoció pels contes, les històries fantàstiques i les pel·lícules de terror em ve d'aquelles vetllades, especialment les vetllades colonieres, de la meva infantesa. Com en el vell Oest, els primers habitants d'aquell petit poblat havien arribat amb els seus carros a

una terra quasi deserta (perquè, com es prou sabut, pràcticament fins aleshores, a causa de l'amenaça de la pirateria, els mallorquins havien viscut terra endins i amb permanent recel dels perills que podien venir de la mar). El trajecte d'aquells colons mallorquins era, òbviament, molt més curt que el que feien aquelles caravanes de l'Oest americà, però el *viatge interior* que aquell canvi comportava venia a ser equivalent; perquè del que es tractava en definitiva, en un i en altre cas, era del fet de començar la vida de bell nou i plantar novelles arrels en una terra verge.

Hi havia també una altra diferència notable. Els colonitzadors d'aquell continent que parava tan enfora, aquell *Oest americà* que anys després popularitzaria el cinema, cercaven una existència millor de la que deixaven en els seus llocs de procedència. Aquells colons mallorquins, en canvi, sabien que el que deixaven darrere era probablement molt superior al que anaven a cercar. ¿Per què partien, doncs? Hi havia una raó determinant. A més de les exempcions fiscals en matèria de contribucions que contemplava la pragmàtica de la reina, se'ls concedia un altre avantatge fonamental, que era el que vertaderament els motivava: els

seus fills romandrien lliures de servei militar i, per tant, serien escàpols del perill de les guerres d'ultramar i de morir lluitant a unes terres llunyanes (Cuba, Filipines...) per una causa que mai no entendrien. I tal cosa —salvar els fills de la guerra i d'una mort més que probable— bé valia aquell sacrifici. Aquella petita colonització d'un raconet de Malloca no era, evidentment, com la conquesta de l'Oest, una gran gesta. Però no hi ha dubte que era un *bell gest*.

Així que, un cop arribats al seu lloc de destí, aquells primers *coloniers* —amb aquest nom se'ls coneixeria— edificaren, com els seus homòlegs de la coetània colonització nord-americana, les seves cases rústegues i humils, aixecaren una petita capella, obriren una taverna i l'administració nomenà un batlle pedani (el *marshal*, que diguéssim) en qualitat de primer poder civil de la recent constituïda comunitat. I començaren a treure la garriga per fer-ne conreus i sementers. Sembraren vinyes, figueres i ametllers; convertiren aquella terra erma amb una terra fecunda i la vida d'aquella petita i pacífica comunitat humana transcorregué sacrificada i tranquil·la, pràcticament ignorada per dècades —avui resulta gairebé im-



Hamlet (Laurence Olivier, 1948).

possible d'imaginar per les generacions més joves fins a quin punt un llocarró com el d'aquella Colònia podia romandre aïllat de la resta del món a finals del segle XIX i a principis del XX— de tots els altres mallorquins. Quan havien arribat a la nova Colònia de Sant Pere l'any 1881, aquelles famílies no portaven, dins els seus carros, més que l'utillatge imprescindible per emprendre la seva nova existència. Però duïen també quelcom que no es veia, que no pesava ni feia embalum: el riquíssim tresor d'una tradició oral intacta i incontaminada, a l'amor i a l'escalfor de la qual entretindrien les vetllades, sobretot les llargues vetllades de les nits d'hivern, sense més claror que la del foc de la llar i la que feien les espelmes, els llums d'oli, els quinquers i qualque llum de carbur.

A mi, de petit, quan no tenia més que nou o deu anys, els pares m'enviaven adesiara a passar qualque setmana a la Colònia de Sant Pere, on encara hi vivia l'àvia (que ja començava a ser velleta) amb companyia de la seva filla major, que era viu-da. Entre l'àvia i la tia, jo crec que coneixien quasi totes les rondalles tradicionals de Mallorca, que sabien contar amb la gràcia incomparable d'u-

nes inflexions de veu que eren sempre les més escaients a cada passatge narratiu i amb una cadència encisadora, carregada de suggerències i de misteri, que et feia sentir que allò que et narraven venia d'una profunditat molt remota. Aleshores, a mitjans dels anys cinquanta, encara no hi havia a la Colònia llum elèctrica, que no hi arribaria fins l'any 1967. A la nit, tots els veïns d'un carrer (mitja dotzena de cases com a molt) se solien reunir per fer la vetlla. Un dia a la casa d'un, el dia següent a la casa d'un altre. I va ser en una d'aquestes vetllades, un vespre d'hivern de pluja, vent i tronadissa, que em contaren la terrible història del *calàpet venjatiu*, que m'hauria de turmentar tota una nit.

Algú de la rotllada havia mogut de contar històries de por i, heus aquí que, després narrar successos diversos, a cadascun més terrorífic, del repertori habitual (espectres que s'apareixien i relats de bruixes, de bruixots i de fullets), vingué el pas del calàpet. Possiblement aquella feta, que asseguraven (no en mancava d'altra!) que era ben certa, no m'hauria impressionat tant si no fos estat per la concurrència de dues experiències personals recents que immediatament s'hi associaren. La primera d'aquelles ex-

periències era l'encontre fortuït que aquell mateix dia, al matí, jo havia tingut amb un calàpet dins la garriga; la segona, el record de la pel·lícula *Hamlet* (la realització de Laurence Olivier de 1948), que unes setmanes abans havia vist al Teatre Principal d'Artà, en una de les meves tardes dominicals de cinema.

La història del calàpet la me contaren d'aquesta manera: Feia una partida d'anys, el pastor d'una possessió de per allà prop (el nom de la qual precisaren) havia sorprès un calàpet que li mamava la llet a una ovella de la guarda. El pastor, empipat, li arrià amb la passeja una pedrada al batraci, perquè —segons puntualitzà el narrador— si a una ovella la mamava un calàpet, en pocs dies perdia la llet; i això, al pastor, no li devia fer, naturalment, gens de gràcia. El pastor cregué que havia mort l'animal, però només l'havia deixat mig estormeït. Així que, quan arribà la nit, el calàpet, refet ja del tir de fona, va seguir amb l'olfacte el rastre del seu agressor. De bot en bot, arribà fins a la possessió, s'enfilà al sostre i s'acostà amb sigil al jaç del pastor que dormia tranquil·lament un son profund, les darreres amb el calàpet. El batraci se li arribà just a cau de l'orella i li amollà dintre el



A nightmare on Elm Street
(Wes Craven, 1984).



I walked with a zon bie
(Jacques Tourneur, 1943).

pavelló auditiu el seu rei de pixat verinosos. El sendemà, els altres missatges, en clarejar el dia, trobaren el pastor mort al seu jaç de palla..., els ulls ben oberts i la cara esglaiada.

També aquell rei, el pare de Hamlet, havia mort d'un verí a dins l'orella. No l'havia assassinat un calàpet venjatiu, però sí, arterosament, un germà traïdor, per fer-se seva la reina (amb la qual s'entenia) i seva també la corona de Dinamarca. No feia molts de diumenges l'havia vista, aquella pel·lícula, que vaig viure com una experiència absolutament aterridora. Tot d'una hi vaig pensar en sentir la història del calàpet. Em vingué a la ment l'espectre del rei de Dinamarca que, com els apareguts d'ultracomba de les contarelles de por, compareixia al punt de la mitjanit, just quan el rellotge de la torre acabava de tocar la darrera campanada de les dotze; el fantasma del rei difunt, tan vaporós com els esqueixos d'aquella boira enmig de la qual s'apareixia, vagant pels merlets del castell d'Elsinoor per clamar venjança i justícia i revelar-li

al seu fill l'astuta perfídia amb què l'havien assassinat. I aquell príncep ros i demacrat, protagonista d'una pel·lícula anguniosa i opressiva on tots els personatges pareixia que eren espectres o eren ombres i la mort semblava aguar a cada instant i a cada passa; aquell príncep que deambulava turmentat per les estances d'una fortalesa tètrica tot maquinant intrigues i venjances, tan fantasmagòric com el propi esperit del seu pare que havia mort d'un verí que li havien vessat a l'orella mentre dormia. D'on l'haurien tret, aquell verí? Potser del pixat d'un calàpet?

D'un calàpet, tal vegada, com aquell amb el qual, el matí del mateix dia que em contaren la història del pastor, jo m'havia topat. Havíem anat a cercar amb l'àvia girgoles d'estepa per dins la marina i heus aquí que, cercant cercant, en aixecar una pedra, vaig descobrir el batraci repulsiu dins una encletxa de roca, on dormia probablement el seu letarg hivernal. En veure la bèstia, la vaig empaitar amb un bastó de caramutxa, sense ànim de

fer-li mal; i, més per jugar que per altra cosa, vaig començar a tirar-li pedres a fi que es mogués. A la tercera o quarta vegada que el feria, l'animal es va desplaçar de lloc per desaparèixer, mandrosament, dins una mata. L'àvia, en adonar-se del que havia fet, em va reprendre i, amb un aire de temor i superstició, m'advertí que s'havia d'anar en compte amb els calàpets, perquè, digué, "eren uns animals verinosos i amb molt males intencions".

Tant de bo que l'àvia no m'ho hagués dit mai, allò; i mal no m'hi hagués topat amb aquell calàpet dins la marina, ni m'haguessin contat aquella vetllada la història del pastor, ni tampoc hagués vist *Hamlet* setmanes enrere. Amb quin coret em vaig anar a dormir aquell vespre! Com que no volia morir com el rei de Dinamarca, ni com el pastor d'aquella possessió, d'una orella enverinada (i molt manco per la pixerada d'un calàpet), em vaig assegurar que la porta de la meva cambra romania ben tancada i em vaig cobrir el cap amb el tapament.

Però els meus somnis d'aquella nit a la Colònia de Sant Pere foren quasi comparables a qualsevol dels malsons d'*Elm Street*. El vent, que seguia bufant amb violència, es filtrava per les retxilleres i provocava dins la vella casa els renous més estranys i sospitosos. A estones, feia sacsar les portes com si algú les empenyés per entrar; altres, produïa uns cops secs i intermitents que a mi, per moments, em semblaven bots; els bots d'un calàpet que s'enfilava pels escalons que duïen a la meva cambra o les potades de qualsevol d'aquests sers obscurs que neixen de la fosca i amenacen de rompre la tènue barrera, aquesta primíssima *línia roja*, que separa allò que és oníric del que és vertader... En somnis, vaig veure l'animal verd i viscos que venia botant botant, coixeu-coixeu, vorera vorera mar, ferit per un tir de fona. Venia des de la garriga fins a la Colònia tot ensumant la meva olor i, si a qualque moment perdia el rastre, sempre topava amb algú ben disposat a senyalar-li el lloc exacte on jo dormia. Unes vegades era l'espec-

tre solemne i majestàtic del rei de Dinamarca; altres, el d'un pastor d'ulls esglaiats; altres, era el mateix Hamlet/Olivier, amb la seva mirada insidiosa i venjativa i un cap de mort a les mans. Sigmund Freud, que s'ocupà en més d'una ocasió dels fantasmes subconscients que portaren Shakespeare a escriure la immortal tragèdia del príncep melancoliós i dubitatiu, no sé què hauria dit si hagués psicoanalitzat els meus somnis d'aquell vespre. Val més no anar-ho a cercar.

Moltes vegades, quan vaig a la Colònia de Sant Pere, m'assalten els records. Les velles històries familiars dels seus orígens em remetent als universos cinèfils del *western*; i el record d'aquelles vetllades, a tot el món màgic dels contes populars, de les supersticions llunyanes i d'antigues històries de terror que sovint s'entrellacen amb les pel·lícules de por de la meva infància.

La por..., què és la por? Els psicòlegs conductistes han dit que es tracta d'adquisicions condicionades i els psicoanalistes, poant més endins, s'han

remès a les pulsions culpabilitzades, als conflictes soterrats del subconscient i a la necessitat de gratificar aquest *costat obscur*, sadomasoquista, de la naturalesa humana. Tot això està molt bé, segurament; però cal no oblidar quelcom que és essencial: la por és també, fonamentalment, una forma de relacionar-nos amb el misteri, just en aquest punt incert en què la raó comença a perdre peu. I cal recordar igualment que, com entengué perfectament el Romanticisme, el misteri i el terror són uns dels paisatges privilegiats de la poesia; perquè, com deia Goethe, "l'estremiment és la part millor de la humanitat". Haver experimentat el terror a la ficció —la ficció que ens arriba a través de la narració oral, literària o cinematogràfica— ha pogut significar, per tant, l'accés a una de les formes superiors i més intenses del goig poètic.

I aquesta experiència no té preu. O sí el té, per ventura... Per exemple, tot aquell *pavor nocturnus* que vaig passar aquell dia, aquella "nit de tigrès", a la Colònia de Sant Pere. ■

Conversa amb Ana Cruz, directora de Programació de la Cineteca Nacional de Mèxic

«La qualitat artística està compensant l'accentuada crisi de la nostra indústria»

Mèxic és, juntament amb l'Argentina i el Brasil, una de les grans potències cinematogràfiques llatinoamericanes. Pel·lícules tan lloades com *Principio y fin*, *El callejón de los milagros*, *Profundo carmesí*, *El evangelio de las maravillas*, *Amores perros* i, més recentment, *El crimen del padre Amaro*, *Japón* i *Nicotina* corroboren el moment dolç que viu la indústria del cel·luloide del país asteca. Emilio Fernández i Luis Buñuel, d'entre els llegendaris precursors, Felipe Cazals, Jorge Fons i Arturo Ripstein, màxims exponents de la seva segona renaixença, han donat pas *aborita mismo* a una nova generació de realitzadors encapçalada per Alejandro González Iñárritu i Carlos Reygadas. Emperò, a pesar d'aquests símptomes aparents de salut de ferro, el cinema mexicà és, segueix essent, un gegant amb els peus de fang. La periodista, escriptora i professora universitària Ana Cruz, directora de Programació i Difusió de la Cineteca Nacional de Mèxic, conversa tranquil·lament d'aquests i altres temes amb Temps Moderns. Guionista, productora i conductora d'espais televisius (especialment en el reducte cultural del Canal 22) i radiofònics, la autora del llibre *Testigos de nuestro tiempo* ha estat i és una observadora crítica i constructiva de les profundes transformacions que ha assolit el setè art a la nació del tequila, els *mariachis* i la corrupció sistemàtica. Ana Cruz es despulla sense vergonya per ensenyar-nos la realitat del cinema mexicà.

Temps Moderns (TM).— D'entrada, hem de dir que les xifres, els números sempre freds, de la Cineteca Nacional de Mèxic resulten impressionants. Ens podria sintetitzar els principals eixos sobre els quals gira aquesta institució federal?

Ana Cruz (AC).— El 2004 complim els nostres primers trenta anys d'existència i, a més, just enguany en fa



vint que ens vam traslladar a les actuals instal·lacions de l'antiga Plaça dels Compositors, a l'avinguda México Coyoacán,¹ després de l'incendi que va destruir el 1982 la seu original. La Cineteca Nacional sorgeix a instàncies de la Secretaria de Governació i, com tota l'àrea cinematogràfica del país, estava adscrita als estudis Churubusco, a la Calzada de Tlalpan. Durant els deu anys d'activitat inicials, es començaren a recopilar els fons de l'entitat, fins aquell terrible esdeveniment. Malgrat

que es tractava d'una cineteca petita, encara modesta, amb només uns quatre mil títols, llevors ja era un centre important sobretot perquè guardava el més significatiu de l'època d'or del cinema mexicà, o sigui les dècades dels quaranta i els cinquanta. Actualment devem tenir uns dotze mil films, dels quals uns tres mil són nacionals i la resta, de les procedències més variades, des de Bergman a Fellini. Una de les nostres tasques més destacades ha estat precisament la recuperació dels ne-

gatiu de les pel·lícules. De fet, n'hi ha alguns que s'han perdut. En aquest sentit, s'ha d'alabar l'enorme resposta obtinguda per part dels productors, tant nacionals com estrangers, que ens van donar de forma solidària còpies de les cintes. D'altra banda, també opera la Filmoteca de la Universitat Nacional Autònoma de Mèxic (UNAM), que disposa d'uns fons molt més amplis que els nostres. La seva feina de conservació i difusió del patrimoni cinematogràfic mexicà i internacional ha estat i és fonamental. Tot i això, la Cineteca Nacional és l'encarregada de la custòdia de les pel·lícules exhibides dins les nostres fronteres, tant les mexicanes com les d'altres països.

TM.— La producció mexicana ha superat en moltes ocasions indústries tan fortes com ara l'argentina i, fins i tot, l'espanyola, que són sempre els referents.

AC.— Durant l'època daurada del cinema mexicà, es produïen unes 120, fins i tot 150, pel·lícules cada any. Després tothom va restringir les seves produccions i ens vam mantenir entorn dels seixanta o setanta títols, mentre que als vuitanta va tenir lloc una caiguda brutal, tant des del punt de vista conceptual i temàtic, com en termes quantitius. Fou una etapa de pel·lícules molt barates, d'una recuperació econòmica molt ràpida. I en aquesta situació complicada arribarem a la dècada dels noranta amb propostes innovadores i de qualitat. El cinema mexicà va refrescar-se molt gràcies a aquestes noves generacions i, d'aquesta forma, el nostre país va aconseguir recuperar la seva presència als festivals internacionals de prestigi com no succeïa des dels èxits dels tres pilars de la nostra filmografia moderna: Arturo Ripstein, Paul Leduc i Felipe Cazals. Així, Carlos Carrera va guanyar novament una Palma d'Or a Canes.

TM.— En resum, entre mitjan segle passat i els últims noranta, s'hi va obrir un forat ben gros, encara que es salvaren alguns mobles, els més polits.

AC.— Segur. Va destacar el treball de Luis Buñuel i l'*Indio* Fernández,² molt interessant en ambdós casos, però una etapa tan brillant com la dels quaranta ja no va repetir-se, tot i que

durant els cinquanta i també els seixanta poguérem veure coses molt destacades, mentre que els setanta es van caracteritzar per la necessitat de realitzar comedietes i els vuitanta significaren la gran catàstrofe. El cinema nacional revifa als noranta amb obres aïllades d'una qualitat artística de talla internacional, però encara no podem parlar d'una autèntica recuperació de la indústria.

TM.— Indubtablement, Arturo Ripstein va impactar força a Espanya per mor de *Profundo carmesí*, una pel·lícula excel·lent, on brilla amb intensitat Marisa Paredes.

AC.— En efecte, Ripstein, Leduc i Cazals, a més de Jaime Humberto Hermosillo i Jorge Fons, que va dirigir *El Callejón de los milagros*, són els principals noms de la segona meitat dels noranta, quan el cinema mexicà va obtenir premis a Venècia i Sant Sebastià. D'aquest període també és *El evangelio de las maravillas*.

TM.— Per cert, aquesta cinta de Ripstein està dedicada al cineasta i professor Emilio García Riera (Eivissa, 1931—Zapopan, Jalisco, 2002), una personalitat que ha deixat una petja molt marcada a Mèxic.

AC.— Sí, un mexicà adorat per tots nosaltres que havia nascut a Espanya. Curiosament, Magdalena Acosta, la directora general de la Cineteca Nacional, fou alumna seva. Era un home estimadíssim, intel·ligent i molt simpàtic. La Mostra de Cinema de Guadalajara li va retre un homenatge uns mesos després de la seva mort i nosaltres també el vam voler recordar. La *Historia documental del cine mexicano*³ encara segueix essent considerada avui dia la aportació més notable per al coneixement del nostre patrimoni cinematogràfic. Cap país atresora una recopilació tan exhaustiva com la que va elaborar García Riera. En certa ocasió, ell va manifestar en una entrevista que, amb aquesta obra, va poder pagar el seu deute envers Mèxic, pel fet d'haver-lo acollit amb els braços oberts.⁴

TM.— Un altre republicà il·lustre establert a aquest país, l'aragonès

Luis Buñuel, va filmar *Los olvidados*, un dels dos únics títols, a més de *Metropolis*, de Fritz Lang, que han estat distingits fins ara per la Unesco amb la seva inclusió dins el patrimoni cinematogràfic de la Memòria del Món. Això ha d'ésser un motiu d'orgull per a Mèxic, però també per a Espanya.

AC.— És clar, aquest reconeixement de l'Organització de les Nacions Unides (ONU) ens omple de satisfacció. Buñuel fou, per a nosaltres, un cineasta mexicà. *Los olvidados* representa un document extraordinari, valuosíssim, que suposa per primera vegada una mirada nova, amb ulls diferents, als pobres i, en general, al conjunt de la societat mexicana.

TM.— I gens complaent.

AC.— Zero. Amb aquesta pel·lícula s'acaba la visió del pobret bona gent i el ric dolent. L'infern i el paradís es troben pertot arreu. En aquest sentit, s'ha de dir que *Amores perros*⁵ conté molt de l'univers de *Los olvidados*. Bona part de les produccions dels últims tres anys, on predominen els personatges urbans, del carrer, estan influenciades clarament per Buñuel.

TM.— Tot i que, en el seu moment, aquesta esplèndida cinta va provocar una enorme polèmica als mitjans de comunicació i un considerable escàndol social.

AC.— De fet, gairebé l'insultaren quan la pel·lícula va estrenar-se a les pantalles. El rebuig i les crítiques foren generalitzades perquè la gent estava convençuda que Buñuel oferia una imatge denigrant dels mexicans en els escenaris internacionals. No oblidem que *Los olvidados* obtindria el premi major a Canes. Els espectadors consideraven que Luis era un ingràt amb el país que l'havia adoptat.

TM.— Sembla que les relacions cinematogràfiques entre Mèxic i Espanya siguin esplendoroses. Dues proves d'aquest apassionat idil·li: el jove Diego Luna ha participat en el rodatge de *Soldados de Salamina*, de David Trueba, i, d'altra banda, el veterà Sancho Gracia té un paper estelar a *El crimen del padre Amaro*.



AC.— Existeixen programes mutus de coinversió i coproducció. Pel que fa a la distribució i l'exhibició, des del 2000 ençà sempre projectem com a mínim una pel·lícula espanyola a les mostres organitzades per la Cineteca Nacional.⁶ És un país que també ha incorporat nous valors, entre ells el meravellós Fernando León de Aranoa, l'autor de les fantàstiques *Barrio* i *Los lunes al sol*, ambdues presentades en el nostre festival. Crec que els vincles s'han estret últimament, però en realitat sempre hem estat molt pròxims els uns dels altres. Resulta lògic perquè la tendència actual és la fórmula del cofinançament a l'hora de dur endavant qualsevol projecte i, en el nostre cas concret, l'afinitat lingüística l'afavoreix.

TM.— Emperò, els contactes amb els veïns del nord estan plens d'entrebancs. El vell president Porfirio Díaz ja ho va explicar amb una frase prou eloqüent: «*Pobre México, tan lejos de Dios y tan cerca de los Estados Uni-*

dos». Com defensar-se d'una allau de productes de qualitat variable, sovint dubtosa, que invadeix sense a penes resistència les sales comercials?

AC.— El mercat de Hollywood dicta unes lleis d'àmbit global. Està constituït per multinacionals que operen igual a Mèxic que al Brasil, l'Argentina, Alemanya, Itàlia o Espanya. Les cartelleres de tots els països s'assemblen molt. Per això, una de les tasques primordials de la Cineteca Nacional consisteix en l'exhibició de pel·lícules a circuits alternatius. A un costat es troba la indústria de Hollywood i, a l'altre lloc, actuen les cinematografies europees, llatinoamericanes i de la resta del món, amb poca sortida comercial perquè les empreses transnacionals gairebé acaparen totes les sales de projecció. A Mèxic, temps enrere, hi ha hagut diverses formes de proteccionisme, però, mentre no estimulem la producció pròpia, aquests mètodes no seran efectius. Què passa si tens el 10 per cent de quota nacional si no

disposes de la suficient producció mexicana per satisfer-la? És una qüestió bastant complexa, de debò. Per la nostra part, la Cineteca Nacional intenta compensar aquesta situació amb programes que inclouen pel·lícules que mai no arribarien a les pantalles comercials. Així, a través del festival Cinema Europa, hem donat a conèixer al nostre públic títols turcs i xi-prïotes, imagini's.

TM.— Podem concloure, doncs, que el present del cinema mexicà convida a l'optimisme?

AC.— Sí, almenys pel que fa al nivell qualitatiu. Quant al volum de producció, d'acord, no és el desitjable, i, lamentablement, molts companys cineastes han hagut de cercar altres fonts d'ingressos. La nostra indústria, com a tal, experimenta una crisi molt accentuada, però per sort està esmorteïda pels bons resultats artístics, a l'alçada dels millors països. ■

(1) La Cineteca Nacional s'ubica a la *colonia* (barri) de Xoco, a Coyoacán, una de les setze delegacions en què es divideix la immensa Ciutat de Mèxic.

(2) Emilio Fernández, director de *Maria Candelaria* i *Salón México*, dos dels productes més notables de la cinematografia mexicana.

(3) Sèrie de divuit volums que recull ressenyes de totes les pel·lícules produïdes a Mèxic fins al 1976.

(4) L'eivissenc va arribar a Mèxic el 1944, procedent de la República Dominicana. Ell, la seva germana Asunción —que resideix avui dia a la ciutat de Santiago de los Caballeros, al nord d'aquest empobrit estat caribeny— i els seus pares, el valencià Emili Garcia Rovira i la gironina Francesca Riera Roca, mestres a l'escola Graduada d'Eivissa entre 1933 i 1936, van haver d'exiliar-se primer a França i després a Amèrica arran de la derrota republicana a la Guerra Civil.

(5) Títol emblemàtic del nou cinema mexicà que ha dirigit Alejandro González Iñárritu.

(6) A tall d'exemple, la Cineteca Nacional de México organitza cada any dues edicions, de primavera i tardor, de la Mostra Internacional de Cinema. L'últim festival, celebrat el passat mes de novembre, va presentar les següents disset pel·lícules: *El gran dictador* (Estats Units), *Unas dulces mentiras* (França), *La pequeña costurera china* (França-Xina), *Tierra de sueños* (Irlanda), *Vladimir en Buenos Aires* (Argentina), *Salomé* (Espanya), *Soldados de Salamina* (Espanya), *Recuerdos* (Mèxic), *La hora de la religión* (Itàlia), *Spider* (França-Canadà), *Madame Sató* (Brasil), *Nada* (Cuba), *El ángel de mi derecha* (França-Tadjikistan), *Osama* (Afganistan), *Carandiru* (Brasil), *Dogville* (coproducció d'onze països de Lars von Trier) i *Swimming Pool* (França-Gran Bretanya).

Josep C. Romaguera

No ha de resultar estrany que el cineasta francès, Sacha Guitry, perseguís de manera obstinada la realització d'un projecte com *Le diable boiteux* (*El diable coix*), fins al punt que quan descobrí atònit i perplex que la censura no li admetia el projecte, decidí fer-ne una adaptació del guió per al teatre. Es tractava, en definitiva de seguir el camí invers del que habitualment el cineasta acostumava i que consistia en adaptar per a la gran pantalla les seves pròpies obres teatrals. Va ser gràcies al popular èxit que obtingué amb la seva representació quan l'estúpida decisió de la censura es refé i donà el vistiplau per fer de *Le diable boiteux* la seva traslació cinematogràfica. L'acariciat projecte de Guitry veia finalment la llum el 1948 i explicava l'actitud persistent del seu creador i la seva obsessió per la figura protagonista de la pel·lícula: Charles-Maurice de Talleyrand-Périgord

Talleyrand, príncep de Bénévant, era conegut amb el sobrenom que do-

na títol a la pel·lícula de Guitry, el diable coix, per mor de la coixera que patí des de nin, la qual cosa impedí que seguís una educació militar i hagués d'optar per una formació de caràcter religiós. Aquest eclesiàstic i polític francès, nascut el 1754, ocupà càrrecs públics durant el Directori, el Consulat, fou conseller i ministre de L'Emperador i finalment, així com havia traït la República per servir a Bonaparte, renegà de Napoleó per participar de la Restauració. És a dir que fou una important presència política en tots els governs que es succeïren a França entre els anys 1793 i 1838. Si és òbvia la referència a la seva coixera no és menys evident l'apel·latiu de diable.

Oportunista polític per alguns, que van veure en ell algú que es canvia de camisa a la mínima ocasió en què les circumstàncies polítiques ho requereixin, i que segons ell és una simple actitud de serveix i dedicació a la seva pàtria —"si jo no hagués abandonat Napoleó, hauria traït França"—;

per altres, en canvi, fou considerat un personatge molt intel·ligent, lúcid polític i hàbil diplomàtic. Talleyrand va ser un personatge significatiu i polèmic en la seva època i en una França trastornada i convulsa per mor dels continus canvis polítics i els constants estires i arronses en les aliances de la política exterior. Sacha Guitry, per la seva banda, ens ofereix un personatge més bé astut, espavilat, caracteritzat pel cinisme amb què afronta tant relacions amoroses com les de caire polític i que demostra capacitat dialèctica i lucidesa en les seves conclusions i conviccions —és un agut analista polític que està convençut de què la construcció de la Nova Europa passa fonamentalment per l'aliança entre francesos i britànics—.

Però, en realitat, quins motius s'imaginem darrera la fixació de Guitry per tan peculiar i polèmic personatge? És significatiu que sigui el cineasta mateix qui interpreta el paper de Talleyrand (en una gran composició), ja que s'identifica amb un personatge discu-





tit històricament i que en aquest cas el cineasta francès rehabilita, amb una gran dosi d'humor, establint un doble joc que li permet alhora al propi cineasta ajustar els comptes amb la classe política del seu país. No es tracta tan sols de què Guitry, a través de la seva apologia de la figura de Talleyrand, vulgui fer-ne justícia històrica, sinó que, sobretot esdevé en una operació per advocar per la seva pròpia defensa. Havent sigut Guitry acusat de col·laboracionisme amb els alemanys al llarg de la Segona Guerra Mundial, no hi ha dubte que a través de la rehabilitació d'aquest discutit i complex personatge del segle XIX com és Talleyrand, orquestra, indirectament, un judici en el qual es defensa i s'apropia el dret a la rèplica fins aleshores refusat.

El cinema com a mitjà personal d'expressió, elevat, en aquest cas, a les esferes sociopolítiques, no esdevé, emperò, en mans de Guitry un film de tonalitat seriosa i confecció melodramàtica, sinó que ens ofereix una comèdia històrica, malgrat hi hagi latent el verí de la justícia, o del rancor. Napoleó, Lluís XVIII, el duc d'Orleans o Lluís Felip I, tots els grans protagonistes de quaranta anys de la Història de França, van desfilant per davant la mirada irònica de Sacha Guitry, sempre subtil i gens grotesc. Alhora tracta una sèrie de temes habituals en la seva obra, i constantment presents en la seva vida: les relacions de poder, l'amor conjugal i l'adulteri, la vanitat i l'ambició com elements omnipresents en la naturalesa humana.

Es pot l'espectador divertir amb *Le diable boiteux* per l'apologia que fa d'un doble joc i observar atentament el mecanisme elaborat per Guitry per tal d'assolir, mitjançant la glorificació del cèlebre i controvertit polític, l'argument que el justifiqui per la seva actitud durant l'ocupació alemanya. Però, al marge de les implicacions personals del cineasta, pot descobrir també l'espectador un film admirable pel que fa als diàlegs i les interpretacions, transparent i precís pel que fa a la posada en escena, i que barreja una malèvola ambivalència. Guitry s'identifica amb la figura de Talleyrand, al qual utilitza com a coartada sense que ho sàpiga, però l'esperit del polític francès acaba per apoderar-se de l'obra del cineasta. ■

Jaume Pomar

És aquí, mirau-lo,
 bota damunt l'asfalt el crit terrible
 i rebota
 d'una paret a l'altra
 dins el corredor de la persecució teva,
 Joseph K,
 i damunt el silenci gelat;
 de les paraules obscures
 a la xapa de fusta de les portes tancades.
 El crit de la gran injustícia...
 no cal que hi pensis,
 no cal que lluitis.
 T'han condemnat abans que et realitzis
 per la mort o pel silenci.
 T'han condemnat sense motiu
 o culpant-te d'un pecat
 que podria esser viure,
 que podria esser néixer.
 La llei està enterrada
 sota una nit de plors,
 dins papers
 que seran matalàs pel teu joc de l'amor.
 Que no et falli la intensitat,
 ni la llum de la vida,
 ni l'amor,
 ja que no t'han de deixar
 llevar la pols de la balança bruta
 o fer causa de vida un discurs
 davant ànimes buides,
 davant cervells tancats amb pany i clau
 o dominats pels jutges
 que jeuen amb les dones dels seus subordinats.
 Davant l'acceptació dels acusats
 (que callen,
 no gemeguen,
 no criden,
 no protesten)
 perquè temps molt enrere
 consumiren les darreres paraules.
 Tu estàs nu contra tot,
 nu i tot sol
 i lluites,
 però cauràs
 quan tots et diguin: «Basta!».
 És això, tan terrible, que intent dir-te,
 Joseph K;
 jo que tan bé conec la lluita teva,
 Joseph K;
 jo que pertany més tost als que han callat,
 Joseph K,
 als que han callat o als que han fet callar.
 Jo,
 vull estirar-me encara
 dins el llim que m'embruta,
 que me guanya.
 Vull aixecar-me dret sobre la vida meva
 que renega, que plora la buidor,
 i vull empènyer fora de mi la covardia

que cada dia em neix amb la tristesa.
 Vull enfil·lar-me sobre tot això
 i cercar la imatge teva,
 la corbata de seda
 o el vestit
 amb els quals, sense esforç, m'he de trobar
 (als passeigs,
 als cafès,
 a les sortides dels cinemes
 o dins les grans empreses que tanquen a les dues
 per reprendre a les quatre el que han deixat
 i que, donant per viure,
 et col·loquen al principi d'una escala
 que és la teva
 perquè la pugis graó a graó,
 i així compren amb paer, la rebel·lia
 els que a llums molt abans, tornaren muda
 la seva,
 i conserven de tot allò un record
 d'adolescència, perduda pels camins irretroables
 que els porta al silenci apagat
 i obscur,
 dins un quotidià dolor, avorrit
 de tant sofrir o de no sofrir per tan poca cosa).
 No t'he trobat, Joseph K,
 ni tan sols dins mi mateix.
 Dins el meu pit
 s'ha morta
 mig ofegada,
 mig estèril,
 una paraula
 que et guardava:
 germà.



Sacha Guitry

A Sacha Guitry el persegueix l'equívocada acusació de ser un precursor del teatre filmat. La seva condició de prolífer dramaturg i el fet de ser un cineasta multidisciplinar i d'adaptar i interpretar les seves pròpies obres teatrals al cel·luloide avalen aquesta hipòtesi.

Per afegitó és poc conegut i menys estrenat; en aquest país, dels seus llargmetratges solament tres, dels seus trenta, ho varen ser.

Així i tot Sacha Guitry és una personalitat major d'un cert cinema francès particularment vital en el decenni dels trenta... primer actor llavors comediògraf i finalment conspiciu i notable cineasta.

El seu debut oficial és *Pasteur* 1935 però el 1914 roda *Ceux de chez nous* amb la presència d'Anatole France,

Octave Mirabeau, Rodin, Degas, etc., una vertadera curiositat quan a exaltació de la cultura francesa, en resposta a un manifest d'intel·lectuals alemanys.

Aquest és l'inici de la seva portentosa trajectòria on es capfica en demostrar en to desimbolt la seva innata elegància, la seva fidelitat a determinats comedians -Jacques Varennes, Pauline Carton, Marcel Vallée...- i la seva tendència per fastuosos repartiments per a les seves no menys colossals revisions de la història, de la qual n'era un autèntic apassionat i coèixerador.

Pèlè mèle, *Les perles de la couronne* 1937, *Le destin faboleux de Desirée Clary* 1941, o *Remontons les Champs-Élysées* 1938 on Bonaparte se les veu amb Napoleó... No tot varen ser felicitacions, vet aquí per exemple *Le diable boiteux* 1948, la semblança de la qual amb Tallrand li serveix per a contestar aquells que després de l'alli-



beració li reprotxaven els seus triomfs d'antany.

Reparau que, acusat de col·laboracionista, és arrestat el 1944 i passa dos mesos a la presó, encara que més tard obté la llibertat condicional. No obstant i després d'un període de temporal desgràcia, Sacha Guitry es converteix en el realitzador oficial de la IV República mercè a dimensionades recreacions de caire històric, "grosses machines" tal que, *Si Versailles pogués parlar* 1953, *Napoleó* 1954 o *Si Paris nous était conté* 1955, que empal·lidiren obres menors, encara que preferibles, de la classe de *Le poison* 1951, amb un superbiós Michel Simon, o *Assassins et voleurs* 1956, d'un gaudi garantit gràcies al talent de Michel Serrault i Jean Poiret.

Amb tot solament per haver filmat *Le roman de un trincheur* 1936 mereix passar a la història del cinema francès. I què dir de la felicitat dels seus títols de crèdit, interrompent la història per presentar als actors o tècnics, o fent-los desfilars de l'inici!!!

Per a Sacha Guitry el cinema era "una llanterna màgica de la qual no haurien de ser exclosos ni la ironia ni la gràcia" "Voilà!!". ■



Marti Martorell



FINDING NEMO (BUSCANDO A NEMO)

Després de quatre llargmetratges en què el següent superava l'anterior (*Toy Story*, *A Bug's Life*, *Toy Story 2* i *Monster's, Inc.*), la productora Pixar presenta una pel·lícula que no supera les precedents, però sí que es manté en una línia que ja li agradaria conservar a la casa distribuïdora dels films de Pixar, Walt Disney Pictures, de cada vegada més erràtica i amb uns productes que ja fa cinc anys que no aixequen cap. A més, som molts els que desitjam que Pixar acabi el contracte amb la Disney per comprovar si el caire més malbò que s'hi endevina (per exemple, quan presenta els infants com els enemics dels protagonistes) es fa més present, ara ofegat per la supervisió que imposa la distribuïdora.

Si la tònica quant a construcció de situacions i personatges és semblant a *Monster's, Inc.*, no es pot dir el mateix sobre la part tècnica d'animació, de cada vegada més perfeccionada i que ofereix un món aquàtic versemblant, un dels entorns que els animadors reconeixen com el més difícils a l'hora de recrear-lo. En aquest sentit no tenen punt de comparació els milions i milions de píxels d'ara amb els escassos polígons i figures geomètriques que recreaven, ja fa vuit anys, la realitat de *Toy Story*.

Moments realment divertits (com la conversa sobre la mort i la consciència entre Marlin i Dory a les fosques, quan cerquen un punt de llum que els guii); uns personatges molt ben perfilats i uns homenatges al cinema de Hitchcock ben escaients, fan de *Finding Nemo* la millor estrena de cinema animat d'enguany.

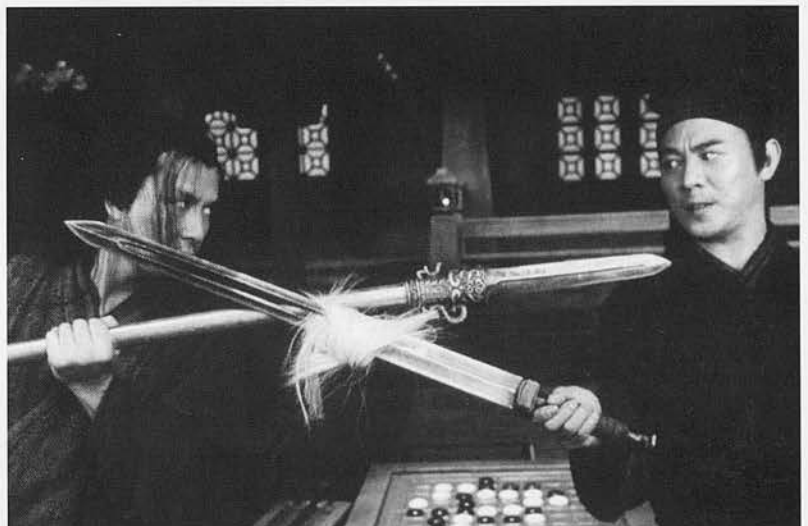
YING XIONG (HERO)

Zhang Yimou va col·laborar com a director de fotografia a diferents pel·lícules de Chen Kaige, un autor que ja havia realitzat l'any 1999 una altra pel·lícula (*Jing ke ci qin wang*, *El*

emperador y el asesino) amb la mateixa temàtica que la de *Hero*: l'intent d'assassinat de l'emperador d'un dels regnes independents que va començar el procés d'unificació de la Xina.

Si Chen Kaige partia d'uns supòsits més «realistes», Yimou narra la història de la gènesi de la Xina com a gran imperi des d'un punt de vista més legendari. Utilitza, d'una banda, amb molt d'encert i bellesa visual, l'estètica del *wupia xan* (gènere que tracta d'històries d'esgrima i arts marcials, ben viu des de fa dècades a Àsia), un dels punts principals del qual són les lluites aèries que també influïren la trilogia *Matrix* dels germans Wachowski, i, de l'altre costat, beu narrativament i visualment del director japonès Akira Kurosawa, del qual Yimou es declara deutor. La influència narrativa és de *Rashomon*, o com canvien les versions d'un mateix fet segons el personatge que la conta, i la visual és sobretot de *Ran*, perquè les batalles a *Hero* mantenen un joc cromàtic i coreogràfic que gairebé copia les de Kurosawa en la seva versió del rei Lear.

Hero suposa un canvi de registre prou significatiu respecte de les seves pel·lícules anteriors, d'un to més íntim, com és el cas de *Yi ge dou bu neng shao* (*Ni uno menos*) o *Wo de fu qin mu qin* (*El camino a casa*), un pas que desconcerta a alguns, però que presenta propostes molt suggestives, com és el de fer paral·lels la pràctica de la calligrafia amb els entrenaments d'esgrima.



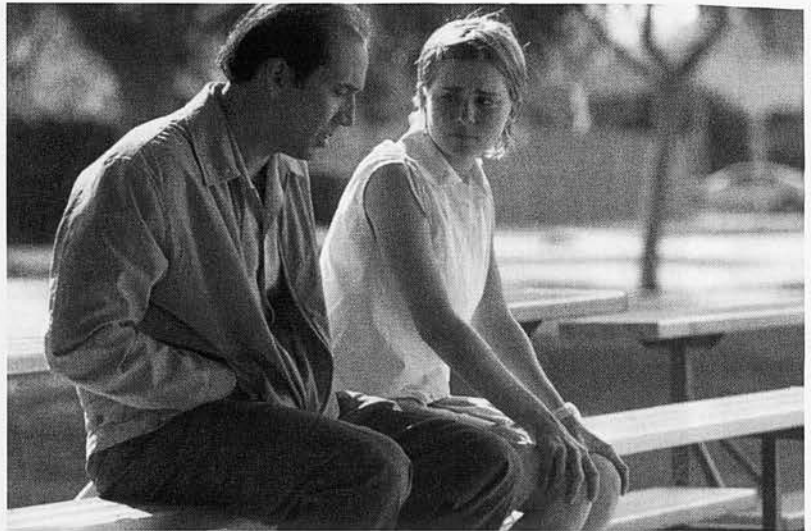
En la història de la persecució obsessiva que emprèn Aubrey contra un vaixell francès...
...presenta moltes més semblances amb la versió cinematogràfica
que va realitzar John Huston de la novel·la Moby Dick...

MASTER AND COMMANDER (AL OTRO LADO DEL MUNDO)

Peter Weir va deixar, fa gairebé vint anys, Austràlia, on va dirigir pel·lícules ben interessants com *Picnic at Hanging Rock* o *The Last Wave* (La última ola), per anar a rodar a Hollywood, un esdeveniment que no li ha suposat un encarcerament ni esdevenir un director prolífic. De fet, tot just després d'estrenar el 1998 *The Truman Show*, va rebre l'oferta de fer la versió cinematogràfica d'un seguit de novel·les, degudes a Patrick O'Brian, que contenen les peripècies i aventures del capità de la flota anglesa Jack Aubrey a començaments del segle XIX.

Durant aquests gairebé sis anys de preparació meticulosa, Peter Weir va seleccionar dues de les vint novel·les esmentades que més s'acostaven al món particular que li és més proper: els de personatges a la deriva que no saben ben bé a què s'enfronten, però que no renuncien a continuar endavant malgrat els intents que fan els altres perquè «recuperin» el seny, ja sigui el cas de Jack Aubrey o de Max Klein a *Fearless* (Sin miedo a la vida).

En la història de la persecució obsessiva que emprèn Aubrey contra un vaixell francès més gran i poderós que el que governa, no hi ha tant la influència de *Captain Horatio Hornblower* (El hidalgo de los mares) de Raoul Walsh que alguns esperen trobar-hi,



sinó que presenta moltes més semblances amb la versió cinematogràfica que va realitzar John Huston de la novel·la *Moby Dick*, un bon referent, doncs, per a una pel·lícula que sobresurt dins el gènere d'aventures actual, bastant fluix en general.

MATCHSTICK MEN (LOS IMPOSTORES)

El retorn de Ridley Scott al cinema allunyat de bel·licismes; reconstruccions històriques o de terror decap. Dins una línia que s'acosta a les pel·lícules de tramposos i lladres de guant blanc a què ens té acostumat David Mamet, Ridley Scott dirigeix una pel·lícula que mostra la cara més

histrionica de Nicolas Cage (excessiu fins i tot per a un personatge ple de tics); una història massa ensucrada d'un pare que creu recuperar una filla adolescent i uns assumptes d'enganys darrere enganys que no arriben a lligar gaire.

Com a punts positius, hi ha una fotografia molt acostada a l'utilitzada dels anys seixanta, la qual cosa li dona un aire de *revival* original, i la banda sonora de Hans Zimmer, que sap oblidar d'una vegada la que va compondre per a *Gladiator* quatre anys enrere i que troba el punt just per acompanyar les imatges d'una pel·lícula que, de totes maneres, podria haver realitzat qualsevol altre director que no fos el realitzador anglès.

És en aquest mateix sentit que començ a pensar que, desgraciadament, el Ridley Scott que va crear *The Duetlists*, *Alien* o *Blade Runner* difícilment el tornarem a recuperar després de veure que, tret d'alguna excepció com *Thelma & Louise*, només és capaç de fer pel·lícules dolentes (*Black Rain* o *GI Jane*) o simplement passables (la resta).

ANYTHING ELSE (TODO LO DEMÁS)

Amb *Anything Else*, Woody Allen presenta gairebé una autobiografia dels seus començaments artístics, en un paper que recau en l'actor Jason Biggs, i es reserva per a ell el perso-



natge de mentor que el guiarà en el món de l'espectacle i, és clar, en el de les relacions sentimentals. Els personatges són els clàssics d'Allen: de Nova York; de classe alta i intel·lectuals, però aquesta vegada els mostra vacus i que parlen per parlar.

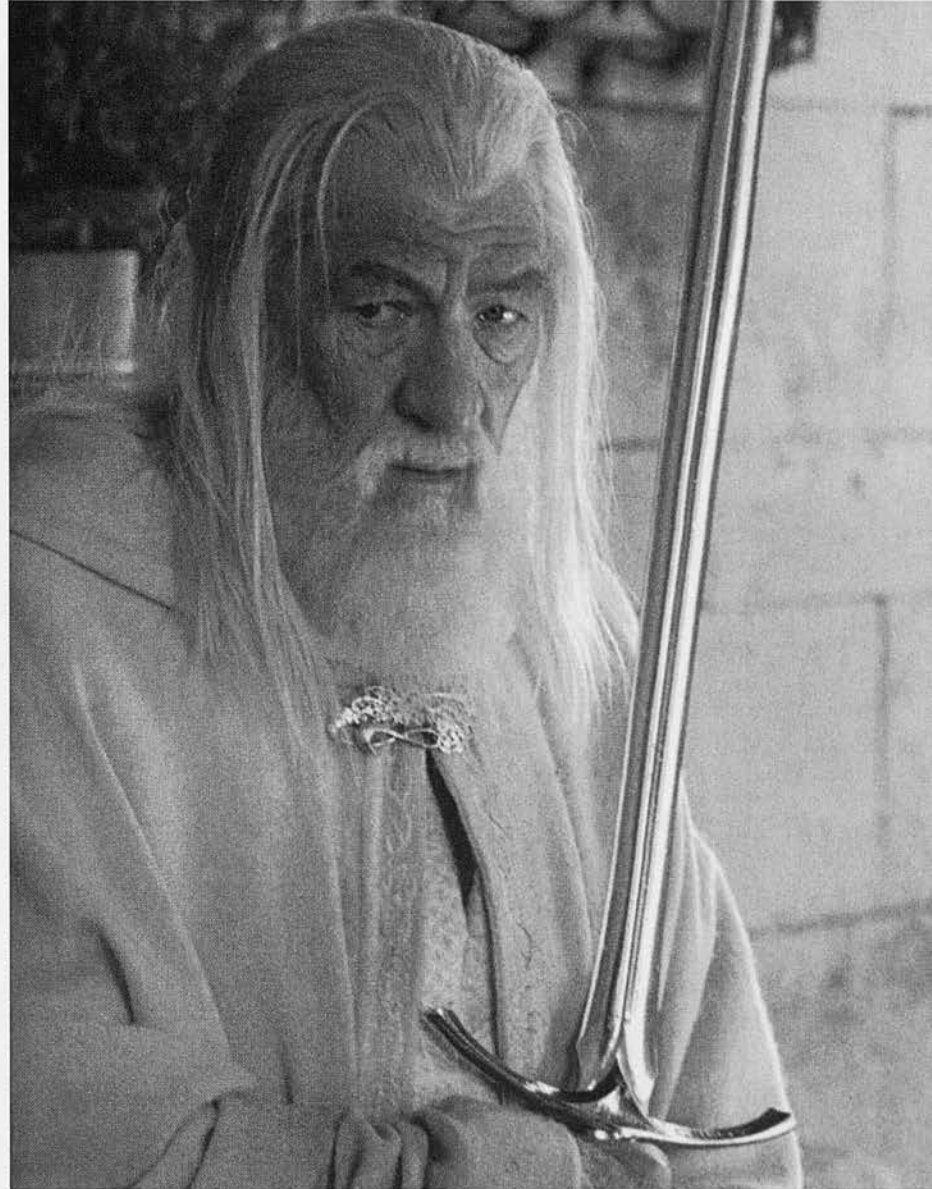
Allen decideix caricaturitzar-los d'una forma més crua i els mostra més beneïts i manipulats que a d'altres pel·lícules. Per aquest mateix motiu, *Anything Else* no té el mateix to de comèdia de *Small Time Crooks* o de *The Curse of the Jade Scorpion*, sinó que més aviat li surt una vena agre. Hi ha moments divertits, no es pot negar, però també prou enverinats.

Sembla que en aquest procés de canvi de visió hi juga un paper molt important el personatge psicòtic que interpreta Woody Allen, perquè esdevé una mostra prou eloqüent del que produeix el discurs repetitiu de la «guerra preventiva» que tan freqüentment venen Bush i el seu major seguidor, com es pot veure a l'escena quan Allen compra el rifle al seu deixeble i li explica les causes per tenir-ne un a casa. Dit amb altres paraules: *Anything Else* és en part la reflexió irònica de la manera com l'11 de setembre ha trastocat la mentalitat nord-americana.

THE LORD OF THE RINGS: THE RETURN OF THE KING (EL SEÑOR DE LOS ANILLOS: EL RETORNO DEL REY)

En una decisió arriscada, el director i la productora New Line Cinema resolgueren que la versió cinematogràfica de l'obra més coneguda de Tolkien fos rodada en tres parts i que cada una s'estrenaria amb un any de diferència. Va ser una aposta econòmica temerària, però que finalment ha sortit molt rendible. Però, des del punt de vista cinematogràfic, què se'n pot dir?

En primer lloc cal reconèixer que el darrer llibre de la trilogia és el que més complicacions presenta a l'hora de fer-ne una versió cinematogràfica, perquè és el més complex de tots, ja



que gairebé és tot un seguit d'explicacions de diferents batalles que vénen descrites en blocs una darrere l'altra. Per contra, el director Peter Jackson ha optat per defugir l'estructura en blocs per presentar-les mitjançant muntatge en paral·lel. Aquesta solució, que evita la monotonia, té, però, l'inconvenient que tot se centra massa en les anades i vingudes dels combats es i a penes hi ha temps per tractar la resta de temes, per la qual cosa el conjunt total de la pel·lícula se'n ressent: per exemple, la determinació del rei Theoden d'ajudar el regne amic de Gondor després d'haver-s'hi negat és massa ràpida i sense cap expli-

cació del canvi. Tampoc no queda gens ben closa la història d'amor malmesa entre Aragorn i Eowyn, etc.

El caràcter èpic que ja va caracteritzar el segon lliurament augmenta i les escenes de lluites, sobretot les de la ciutat de Mines Tirith, estan molt ben aconseguides i transmeten molt bé la tensió de tot conflicte bèl·lic, però segurament haurem d'esperar a l'estrena en DVD de la versió estesa —s'ha comentat que durarà una hora més que la versió ara estrenada— d'aquest retorn del rei per aconseguir veure una versió cinematogràfica rodona de tot un clàssic de la literatura mitològica. ■



Les pel·lícules del mes de gener

A les 18.00 hores

Homenatge a Peter Lorre (1904-1964)

7 DE GENER

CASABLANCA (VOSE)

Nacionalitat i any de producció: EUA, 1942

Títol original: *Casablanca*

Director: Michael Curtiz

Producció: Warner Bros.

Guió: Julius J. i Philip G. Epstein i Howard Koch

Fotografia: Arthur Edeson

Música: Max Steiner

Muntatge: Owen Marks

Intèrprets: Humphrey Bogart, Ingrid Bergman,
Paul Henreid, Claude Rains, Conrad Veidt,
Sydney Greenstreet, Peter Lorre.





Les pel·lícules del mes de gener

A les 18.00 hores



14 DE GENER

LE DIABLE BOITEUX (VOSE)

Nacionalitat i any de producció: França, 1948
 Títol original: *Le diable boiteux*
 Director: Sacha Guitry
 Producció: Union Cinématographique Lyonnaise
 Guió: Sacha Guitry
 Fotografia: Nicolas Toporkoff
 Música: Louis Beydts
 Muntatge: Jeannette Berton
 Intèrprets: Sacha Guitry, Lana Marconi, Georges Spanelly, Robert Dartois

21 DE GENER

FAISONS UN RÊVE (VOSE)

Nacionalitat i any de producció: França, 1936
 Títol original: *Faisons un rêve*
 Director: Sacha Guitry
 Producció: CINEAS (Serge Sandberg)
 Guió: Sacha Guitry
 Fotografia: Georges Benoît
 Música: Jacques Zarou
 Muntatge: Myriam
 Intèrprets: Sacha Guitry, Raimu, Jacqueline Delubac, Andrée Guize, Robert Seller



28 DE GENER

MON PÈRE AVAIT RAISON (VOSE)

Nacionalitat i any de producció: França, 1936
 Títol original: *Mon père avait raison*
 Director: Sacha Guitry
 Producció: CINEAS (Serge Sandberg)
 Guió: Sacha Guitry
 Fotografia: Georges Benoît
 Música: Adolphe Borchard
 Intèrprets: Sacha Guitry, Jacqueline Delubac, Pauline Carton, Betty Dausmond





Les pel·lícules del mes de gener

A les 20.00 hores



Cicle Jacques Tati (amb la col·laboració de l'Alliance Française)



7 DE GENER

Curtmetratge. SOIGNE TON GAUCHE (1936-VOSE) de René Clément

JOUR DE FÊTE (VOSE)

Nacionalitat i any de producció: França, 1949
 Títol original: *Jour de fête*
 Director: Jacques Tati
 Producció: Fred Orain (Cady-Films)
 Guió: Jacques Tati i Henri Marquet, amb la col·laboració de René Wheeler
 Fotografia: Jacques Mercanton i Jacques Sauvageot
 Música: Jean Yatove
 Muntatge: Marcel Moreau
 Intèrprets: Jacques Tati, Decomble, Paul Frankeur, Santa Relli



14 DE GENER

Curtmetratge. L'ÉCOLE DES FACTEURS (1946-VOSE)

LES VACANCES DE MONSIEUR HULOT (VOSE)

Nacionalitat i any de producció: França, 1953
 Títol original: *Les vacances de Monsieur Hulot*
 Director: Jacques Tati
 Producció: Fred Orain (Cady-Films)
 Guió: Jacques Tati i Henri Marquet, amb la col·laboració de Pierre Aubert i Jacques Lagrange.
 Fotografia: Jacques Mercanton i Jean Mousselle
 Música: Alain Romans
 Muntatge: Jacques Grassi, Ginou Bretonneiche i Suzanne Baron
 Intèrprets: Jacques Tati, Nathalie Pascaud, Louis Perrault, Michelle Rolla, André Dubois



Les pel·lícules del mes de gener

A les 20.00 hores

21 DE GENER

Curtmetratge. COURS DU SOIR (1967-VO) de Nicolas Ribowski

MON ONCLE (VOSE)

Nacionalitat i any de producció: França, 1958
 Títol original: *Mon oncle*
 Director: Jacques Tati
 Producció: Specta - Films, Gray - Films, Alter - Films, Cady - Films
 Guió: Jacques Tati, amb la col·laboració de Jacques Lagrange
 Fotografia: André Dino
 Música: Franck Barcellini i Alain Romans
 Muntatge: Suzanne Baron
 Intèrprets: Jacques Tati, Jean-Pierre Zola, Adrienne Servantie, Alain Bécourt



28 DE GENER

Curtmetratge. FORZA BASTIA (1978-VO)

TRAFIC (VOSE)

Nacionalitat i any de producció: França, 1971
 Títol original: *Trafic*
 Director: Jacques Tati
 Producció: Films Corona, Films Gibé, Selenio Cinematografica
 Guió: Jacques Tati
 Fotografia: Edward Van den Enden i Marcel Weiss
 Música: Charles Dumont
 Intèrprets: Jacques Tati, Marie Kimberley, Marcel Fraval, Tony Kneppers

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
 - ⇒ Rivoli
 - ⇒ Metropolitan
 - ⇒ Rialto



Internet: 24 hores, 365 dies

Fonosanostra: de 8'00 a 22'00 hores, de dilluns a dissabte