



On Connait la Chanson

J.C. Romaguera

EL REDESCOBRIMENT DEL LLUNYÀ ORIENT

Yasujiro Ozu, Kenji Mizoguchi i, sobretot, Akira Kurosawa són els noms més habituals quan es parla de cinema oriental. Algú que vagi més enllà dels tres desapareguts i imprescindibles mestres, també citarà Shohei Imamura i Nagisa Oshima; el primer per ser autor d'algunes recents pel·lícules magnífiques com *La anguila* i *Doctor Akagi*, i el segon com a cineasta transgressor i polèmic que arrossega la fama de la llunyana, però encara impactant, *El imperio de los sentidos*. En canvi, des de diferents mitjans cinèfils, provinents sobretot de França i Estats Units, s'ha redescobert al llarg de l'última dècada la importància que el cinema asiàtic està tenint sobre l'evolució del llenguatge cinematogràfic. L'obra de directors xinesos, japonesos, vietnamites o taiwanesos ha anat gaudint poc a poc d'una major repercussió cultural, malgrat no tota la que caldria, i un major accés al gran públic, massa reacció a gaudir de les propostes arribades d'orient.

El nom de Wong Kar Wai va irrompre en el panorama cinematogràfic occidental de la mà d'un reivindicatiu Quentin Tarantino, tal vegada per la seva consanguinitat godardiana i per l'ad-

miració cap un cineasta que demostra en cada una de les seves imatges un plaer per filmar que contagia l'espectador. Així doncs, *Chungkin Express* esdevé en una pel·lícula cabdal que obri de nou el camí pel qual transitaren els cineastes de la *Nouvelle vague* i figures oblidades com la de John Cassavetes, la qual cosa es tradueix en unes imatges d'inusitada lleugeresa i sensualitat, es reflecteix en la miraculosa sensació d'estar contemplant una obra que a cada moment es va fent. La mateixa sensació, que es produirà en veure la posterior *Happy together*, encara que aquesta última pateixi un excés d'hiperformalisme, que actua negativament com a contrapès en vers la història i els personatges. La meravellosa i bellíssima *De-seando amar* implica un petit canvi de registre que el porta de l'actualitat als anys seixanta, i de Godard a Truffaut i Sternberg, sense oblidar el seu exquisit gust formal, en aquesta ocasió més precís però igual d'embadalidor.

Hou Hsiao Hsien és un nom imprescindible a l'hora de repassar el cinema de les dues últimes dècades, malgrat la seva filmografia roman absent de les nostres cartelleres. *El maestro de marionetas*, la pel·lícula que el descobrí en els festivals occidentals, és una experiència cinematogràfica radical i com-

plexa, una obra fascinant elaborada a partir d'un material documental, sorgit directament de la memòria del seu protagonista, Li Tien-lu, un vell i venerat titellaire, considerat "tesor nacional de Taiwan". Aquest conta la història de la seva pròpia vida, informació a partir de la qual s'harmonitzen el document i la ficció, l'experiència viscuda i la representació dels records. Un recurs semblant servirà per elaborar la seva última pel·lícula *Millenium mambo*, que segueix el mateix rigor formal propi del cineasta però que implica una novedosa mirada al present i el món adolescent.

Zhang Yimou, el membre amb més renom de la coneguda "cinquena generació" de cineastes xinesos, ha continuat al llarg dels seus últims anys oferint obres de notable qualitat al marge de fer palesa una clara voluntat per buscar nous terrenys en els quals desenvolupar la seva filmografia. De la mateixa manera hem pogut gaudir de *Vivir*, la reconstrucció d'un fresc històric amb gran dosi de melodrama i que constata l'evolució d'una societat a través d'una sèrie de personatges, com també d'obres més experimentals i irregulars com *Keep cool*, pel·lícula allunyada del classicisme narratiu de Yimou i que aposta per un estil caòtic i dispers, fonamentat en l'ús de càmera en ma i la manca de

continuitat en el muntatge. Ambdues no deixen de ser, però, dos testimonis sobre puntuals moments històrics del seu país. Posteriorment, pel·lícules com *Ni uno menos* o *Happy times* han constatat que es tracta d'un cineasta imprevisible i versàtil, capaç d'anar a la recerca de Rossellini o de Charles Chaplin.

Tampoc és contrari a les influències dels mestres del cinema occidental el cineasta vietnamita Tran Ahn Hung. Després de la sensualitat i el to contemplatiu d'*El olor de la papaya verde*, que recuperaria en part a la seva darrera obra, *Pleno verano*, va heretar a *Cyclo* les premisses argumentals de *Ladrón de bicicletas*, de Vittorio de Sica, encara que en lloc de buscar lectures sociològiques es trasllada a l'interior d'uns personatges totalment desorientats i arrossegats per una brutal espiral de violència. Al marge de les petjades neorealistes que hi podem rastrejar no hi manquen explícits homenatges a *Pickpocket* de Bresson i *Pierrot, le fou* de Godard.

La llista de cineastes és interminable i alguns d'ells, encara que tan sols sigui per un sola pel·lícula, cal tenir-los en compte al llarg dels propers anys. No cal deixar en el calaix els següents: el disseccionador de la violència, Takeshi Kitano, qui ha demostrat la seva capacitat per allunyar-se de la ferocitat lacònica i la impertorbable brutalitat de *Violent cop* i *Hana-bi*, per apropar-se a la comèdia d'arrels chaplinianes, amb *El verano de Kikujiro*, i al tema de l'amour fou, amb *Dolls*. L'esperit iconoclasta, la mirada concisa i el líptica, de Tsai Ming-Liang, autor de *El río*, una angoixant i pertorbadora història que gira al voltant dels conflictes entre pares i fills i la manca d'identitat sexual. L'autor de la magnífica *Una radiante mañana estival*, Edward Yang, recuperà el seu pols narratiu i la seva mirada transparent mitjançant la seva última obra, *Yi Yi*, una acurada radiografia de l'estructura familiar que descobreix els secrets que s'hi amaguen al rerefons. No oblidar el nom d'Hayao Miyazaki, la qual cosa el camarada Martí Martorell no em perdonaria, el pare del cinema d'animació japonès i autor de films com *Porco Rosso* i *El viaje de Chihiro*. A més apuntin noms que comencen a sonar com a puntals del nou fantàstic oriental, com són Takashi Miiike, Kiyoshi Kurosawa i Hi-deo Nakata. I per finalitzar, un record per



La vida soñada de los ángeles



Chen Kaige, autor d'*Adiós a mi concubina*, i que sembla haver caigut en la més absoluta de les mediocritats.

FRANÇA, EL PAÍS DE LA CINÉMATHEQUE

Malgrat alguns els semblí que Europa ha estat colonitzada pels nord-ame-

ricans, pel que fa als models de producció cinematogràfica, encara hi podem trobar la presència de nombrosos cineastes, resistents a les modes i els dictats de Hollywood, interessats en desenvolupar la seva visió en vers la realitat que els envolta, el món interior que els habita i el cinema com a eina d'expressió. La cinematografia més exemplar en aquest cas és la francesa que, malgrat no ha deixat de banda l'elabo-



ració de productes destinats a competir en les recaptacions, no ha oblidat protegir-se mitjançant lleis d'exhibició ni tampoc ha perdut tota una tradició cultural que va des dels germans Lumière passa per cineastes com Jean Vigo, Jean Renoir, continua amb la *Nouvelle Vague* i arriba fins avui dia.

Precisament, són els cineastes que, sorgiren dels quaderns grocs, un dels més clars exemples que el cinema avança, i és que les seves propostes, encara que es tracti de cineastes veterans, encara que siguin velles fórmules, esdevenen una contribució a l'evolució del cinema. Així doncs, hem pogut gaudir d'un grapat d'obres mestres de Claude Chabrol, com *La ceremonia*, *El infierno* o *No va más*, demostracions de que aquest gran cineasta, millor gourmet diuen, guanya bouquet amb el pas dels anys, assolint el magisteri de Lang, Hitchcock o Lubitsch. Així doncs, també hem pogut comprovar com Eric Rohmer tancava la seva magistral tetralogia estacional, amb *Conte d'estiu*, una reflexió de tonalitats transparents sobre les indecisions de l'adolescència, i *Conte de tardor*, reflexió nostàlgica sobre l'amor i les seves fabulacions, alhora que hem descobert de nou la seva clara intenció per no repetir-se i buscar noves propostes narratives i estètiques amb *La inglesa i el duque*. De cap manera, me puc oblidar de la tasca dels seus camarades Jean-Luc Godard i Jacques Rivette, marginats sempre pel que fa a la distribució i exhibició cinematogràfiques, alho-

ra que admirats per l'audàcia i la críptica complexitat del primer i la caudalosa i elegant narració del segon. Esperem ansiosament noves propostes després de les respectives *Elogio del amor* i *Véte a saber*.

Dintre de les mateixes fronteres, i com a cineasta coetani, esmentar la figura d'Alan Resnais, experimentador vocacional, sempre a la recerca de noves fórmules narratives, al voltant del qual es capaç de dissenyar laberíntics i divertits jocs interactius, com *Smoking/No Smoking*, o un concert de cançó popular francesa en *playback*, com *On connaît la chanson*. Atrévies propostes per un irreverent pare de la modernitat, autor d'artificis inversemblants però exquisits i molt més innovadors que la majoria de joves cineastes.

En una vessant totalment contrària ubicariem al també veterà Bertrand Tavernier, qui al llarg de l'última dècada ha assolit la seva maduresa com a cineasta amb una sèrie de títols imprescindibles tant per entendre la nostra societat com per fer un repàs a la memòria intra-històrica. Per una banda, pel·lícules com *La carnaza* o *Hoy empieza todo*, esdevenen cròniques de l'actualitat més problemàtica —de la delinqüència juvenil a l'educació de les classes més marginals— per establir clares i directes denúncies sobre un determinat estat de les coses. Per altra banda, no oblidar Tavernier el passat però, lluny de reconstruir grans fites o d'aixecar monuments, s'estima més indagar en la trastenda de



la Història per trobar personatges com la inoblidable *Capitan Conan*, paradigma de l'autodestrucció i el desarrallament que provoca qualsevol guerra.

No oblidar a cineastes més joves com Laurent Cantet, autor de *Recursos humanos*, cinema social però sobretot un agut debat en torn a la consciència de classe i els conflictes paterno-filials, o Erick Zonca, responsable d'un gran debut amb *La vida soñada de los ángeles* i d'una gran confirmació amb *El pequeño ladrón*. Ambdues pel·lícules són de naturalesa realista però hi són absents les coartades sociològiques, ja que l'estil de Zonca tendeix a una inusitada abstracció que busca transcendir les lectures més supèrflues. En la tradició dels mestres Carl Th. Dreyer i Robert Bresson, el cineasta francès busca despullar l'ànima dels seus personatges. Finalment, respecte al cinema gal, esmentar dues pel·lícules: *Finales de agosto*, *principios de septiembre*, d'Olivier Assayas i *L'humanité*, de Bruno Dumont.

LA RESTA DE LA VELLA EUROPA ES REJOVENEIX

Ni geogràficament ni cinematogràficament, ens anem molt lluny quan parlem dels germans belgues Jean Pierre i Luc Dardenne, ja que ambdós els podem considerar com a deixebles de Robert Bresson —en una prova més de la seva transcendència a la modernitat del



cinema. Autors de la compromesa i iniciàtica *La promesa*, de la dura i ensorradora *Rosetta*, espècie de *remake* no oficial de *Mouchette*, i de la desassossegant *El hijo*, història de reminiscències bíbliques, aquests cineastes esdevenen en observadors, perseguidors, punyents i constants dels actes del seu protagonistes, de manera que el seu cinema, malgrat partir d'un component de crítica social molt tangencial i d'un estil arrelat en el documental, esdevé en una indagació en les ombres de l'ànima humana corrompuda alhora que busca obrir-li una finestra per la qual alliberar-se.

Tampoc resulta gens senzill digerir el cinema de l'alemany, nacionalitzat austríac, Michael Haneke, ja que el fet de contemplar pel·lícules com l'aterradora *Funny games* o la dolorosa *La pianista*, no resulta, a simple vista una experiència agradable. Encara que sí gratificant, en tant en quant les seves obres resulten ser alhora lliçons sobre cinema i revelacions de les cares més ocultes i horribles de la nostra societat. El cinema de Michael Haneke resulta violent però no tant pel que mostren, millor dit insinuen, les imatges a les quals ens enfronta, sinó perquè ens obliga a mirar-les de manera directa, sense malabarismes visuals, sense gaires justificacions. La mirada de Haneke, freda com el gel, et talla poc a poc com un bisturi i ens apunta a la nostra consciència, preguntant-nos quina és la nostra actitud com espectadors, quina és la nostra respon-

sabilitat. A *Código desconocido*, a més, hi afegirà una reflexió sobre la naturalista narrativa del cinema i la seva adequació a la història que conta. Debats que concita Agustí Villaronga, sens dubte, un dels cineastes que més s'apropa als efectes que provoca Haneke, encara que li manqui el rigor formal i el rerefons conceptual, la qual cosa pot resultar perillós, per ambigu.

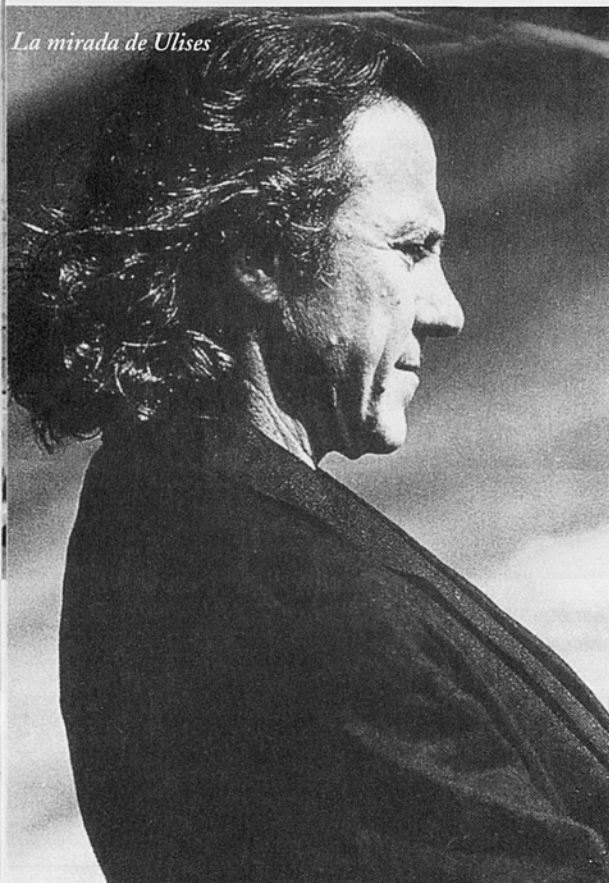
Un altre tipus de dolor és el que provocà Liv Ullmann amb la seva pel·lícula *Infidel*, sorgida d'un guió d'Ingmar Bergman, en una història que sembla tenir més d'una referència biogràfica. La pel·lícula es pot entendre com una compartida teràpia psicoanalítica entre Ullmann i Bergman, també es pot veure com un exercici d'exorcisme que busqui cauteritzar les ferides que durant el passat no s'han tancat. Però, sobretot, és una penetrant i minuciosa descripció sobre el traumàtic procés d'ensorrament d'unes relacions esqueixades pel dolor, la rancor i la gelosia. A més, *Infidel* és un exemple quant al desenvolupament del relat i l'absència d'una manipulació efectista. L'herència de Bergman sembla haver-se transmès també a través de la figura del cineasta britànic Mike Leigh. *Secrets and lies* i *All or nothing* són pel·lícules que, sota la seva aparent concepció de cròniques realistes sobre la malferida classe proletària, resulten ser precises i acurades disseccions sobre relacions humanes rompedes per la incomunicació i la frustració que provoca un negre horitzó vital. No ens trobem,

i s'ha d'agradir, amb Leigh amb el típic cineasta que realitza un obvi acte de camaraderia ideològica o que evidencia un discurs de compromís social, tan gratificants a l'hora de netejar consciències. La mirada de Leigh és neutral, la seva implicació respectuosa i objectiva, i el seu cinema una bufetada d'autenticitat.

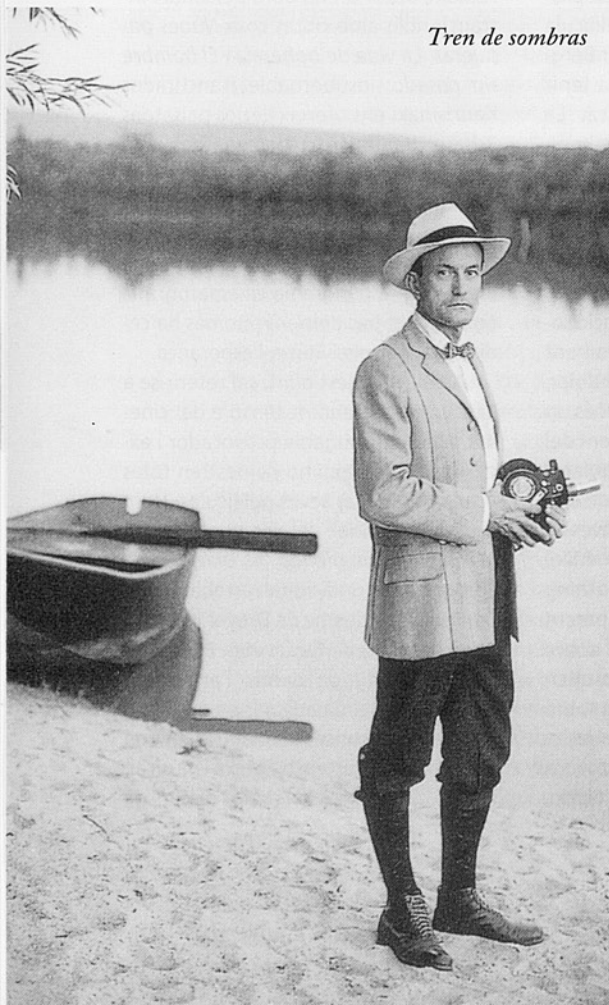
Solidari amb els marginats i desarrats ho és el cineasta finès Aki Kaurismaki, autor d'una obra personal i intransferible amb obres com *Nubes pasajeras*, *La vida de bohemia* i *El hombre sin pasado*. Insubornable francitador Kaurismaki ens ofereix lletjos paisatges urbans, habitats per personatges abatuts, sota una mirada desoladora, trista, que sobredimensiona per mor d'un rigorós sistema estilístic fonamentat en el laconisme i l'austeritat. Un autèntic marcià en el panorama cinematogràfic que amb el pas dels anys només ha cedit certa permissivitat a l'esperança.

Arribats aquest punt, cal referir-se a Lars von Trier, *enfant-terrible* del cinema, alhora infatigable provocador i experimentador com ho demostren totes i cada una de les seves pel·lícules. Hom no podrà oblidar del xoc que provocà la visió de *Rompiendo las olas*, cant a l'amor més incondicional i arrebatat que barreja el misticisme de Dreyer i la compulsiva mirada de Cassavetes. Però tampoc cal deixar de banda l'angoixant tragèdia de Selma a *Bailar en la oscuridad*, original concepció estètica en una pel·lícula que barreja tragèdia i musical, ni l'audàcia formal i el rabiós discurs de

José Luis Guerín, cineasta cabdal en la cinematografia moderna, i un magnífic especialista en l'art de la simulació, mitjançant el qual la realitat es presenta com una ficció convencional i la ficció més artificialiosa es truca en una realitat totalment verídica



La mirada de Ulises



Tren de sombras

Dogville, última demostració de la constant capacitat d'innovació d'aquest cineasta. Però, sobretot, si es recordarà a Lars von Trier serà per erigir-se en el gurú del moviment Dogma 95. Objecte de debats, controvèrsies i recriminacions el moviment no ha fugit de la polèmica, però no és tracta aquí de quedar-se amb el contingut del missatge o amb l'estil del discurs, sinó de veure com un simple manifest, un decàleg, i la provocació d'un cineasta han llevat la son a la vella Europa i han fustejat consciències conservadores. Quan el panorama era gris i homogeni, un esperit inquiet va brindar un acte d'amor en vers el cinema: la seva democratització.

Altres veus també es deixen sentir des de molts indrets del nostre continent. Una de les més grandiloqüents és la del cineasta grec Theo Angelopoulos, autor d'una reflexió sobre els orígens de la nostra història contemporània –el conflicte dels Balcans- i sobre els orígens d'un dels nostres recursos memorístics. *La mirada de Ulises* esdevé en un llarg, morós i ritual viatge metacinematogràfic, que deixa el regust amarg del dolor i l'admiració. *La eternidad i un dia*, la seva última pel·lícula, continua amb l'estructura de viatge tant físic com interior, per un protagonista que s'enfronta als seus últims instants de vida. Una obra commovedora i enlluernadora, com l'anterior, i que desenvolupa de nou els seus trets estilístics, fonamentats en el domini del plànol-seqüència.

Un altre cineasta que dirigí la seva mirada al conflicte dels Balcans fou Emir Kusturica, encara que la perspectiva adoptada és diametralment oposada. No cal esperar una reconstrucció de caràcter historicista que resumeixi gran part del segle XX, sinó que cal gaudir d'una faula desbordant pel seu onirisme i que sap transmetre a la perfecció l'esperit i l'estat d'ànim d'un poble en conflicte permanent. Al igual que el iugoslau, el cineasta italià Gianni Amelio tracta amb temes relacionats amb la realitat del nostre temps, però ell també s'allunya del simple testimoni documental, per acabar traçant el retrat d'uns personatges desorientats i superats per les circumstàncies que la mateixa realitat els imposa i establint un itinerari vital, moral i memorial per un peratge dessolador. A *Lamerica*, Ame-

lio descriu la misèria econòmica d'un país, Albània, i la misèria moral d'un altre, Itàlia, víctimes i botxins de l'anomenada Europa del benestar, concepte que s'ensorra amb la poderosa imatge final de la pel·lícula.

La memòria cinèfila no pot obviar la figura de Nanni Moretti, i pel·lícules com *Caro diario* i *Aprile* amb les quals ha aprofitat el dispositiu cinematogràfic per elaborar imprescindibles diaris autobiogràfics, en els quals la realitat més personal i propera es ficcionalitza, provocant la topada entre allò que és propi de la realitat i allò que és propi de la ficció. Autorretrats, en definitiva, que ens parlen tant del Moretti persona com del Moretti cineasta, que suposen una visió subjectiva, alhora crítica i humorística del món en què vivim, i una reflexió sobre la seva tasca cinematogràfica.

En un terreny semblant es mou José Luis Guerín, cineasta cabdal en la cinematografia moderna, i un magnífic especialista en l'art de la simulació, mitjançant el qual la realitat es presenta com una ficció convencional i la ficció més artificialiosa es truca en una realitat totalment verídica. *Innisfree* o *En construcción* esdevenen atractives propostes en què el punt de partida, que és la mirada documental, de caire etnològic i sociològic, es manipula escrupolosament i rigorosament per convertir-la en un relat, en una pel·lícula, en definitiva en un petit, discret i suggerent artifici. Al contrari, enlluernadora *Tren de sombras* parteix del fals documental per acabar assolint un estudi poètic i metalingüístic sobre la pròpia naturalesa del cinema. En definitiva, es tracta de seguir el camí contrari per arribar a les mateixes conclusions: el cinema com una rescriptura de la realitat.

Finalment, esmentar la veterania de Manoel de Oliveira, cineasta nonagenari d'infatigable capacitat creativa i capaç, encara, de proposar novedoses i originals pel·lícules com *El valle de Abraham*, *El convento* i *Palabra y utopia*.

ALTRES LATITUDS, ALTRES CINEASTES

El cineasta d'origen georgià Otar Ioseliani ha esdevingut un autèntic desco-

negut fins aleshores, moment en què les seves dues últimes pel·lícules, *Adiós, tierra firme, adiós* i *Lundi matin* s'han distribuït en les cartelleres espanyoles. El més fidel seguidor del magisteri narratiu de Jacques Tati és un cineasta anticonvencional que aposta per una estètica en què conflueix l'irrupció espontània del surrealisme i l'elaboració meticulosa i precisa de la posada en escena i que transmet un discurs, amb un rerefons crític amb la societat i el món actual, que sorgeix d'un esperit anarquista indomable. Així doncs, Losseliani s'erigeix en poeta de la llibertat tant creativa com vital, en el paradigma d'artista independent que ofereix una sortida als espectadors disposats a escapar de l'alienació contemporània.

Res a veure amb el to càlid i afable que desprenen els ambients populars representats per la mirada de Losseliani tenen els ambients sòrdids i malaltissos que recrea el cineasta mexicà Arturo Ripstein de la mà de la seva indispensable col·laboradora, la guionista i esposa Paz Alicia Garciadiediego. La seves històries ens ofereixen uns personatges que protagonitzen arrebataadors despullaments de sentiments, la qual cosa els porta irremissiblement a la consecució de la tragèdia. En aquest procés la mirada de Ripstein i la prosa de Garciadiediego no esdevenen discretes ni pudoroses, sinó tot el contrari ja que ens enfronten directament i rotundament a l'abjecció que es capaç d'assolir la con-

ducta humana, en un itinerari que implica per a l'espectador un dolorós i incòmode descens als inferns a través d'un plànol-seqüència. Roman en la meua memòria cinèfila l'impacte d'haver presenciat estripadores experiències cinematogràfiques amb *La mujer del puerto*, *Principio i fin*, *La reina de la noche* o *Profundo carmesí*.

El cineasta canadenc Atom Egoyan es caracteritza, malgrat la seva última pel·lícula, *Ararat*, no ho corrobora, en un cineasta hermètic. Pel·lícules com *El liquidador* i *Exòtica* es presenten com a trencadillos narratius, però també visuals, en què al marge de la fragmentació del relat i dels buits que la seva estructura revela, s'hi afegeixen la juxtaposició de diferents suports audiovisuals. En definitiva, Atom Egoyan ens exposa una qüestió cabdal sobre l'origen dispers de qualsevol narració i la seva insuficiència significativa. En les pel·lícules del canadenc res es pot saber en la seva totalitat, sinó que li correspon a l'espectador completar el sentit de les històries, per la qual cosa el seu cinema no resulta gens senzill, al marge de que la seva mirada, glaçada i distanciada, no ofereix cap facilitat. Les posteriors *El dulce porvenir* i *El viaje de Felicia* ja es presenten com a obres més accessibles des del punt de vista narratiu, fet que no s'ha de menysvalorar ja què deixar de banda les propostes radicals també permet Egoyan assolir quotes emocionals més elevades i

una proximitat més humana a personatges marcats pel dolor, la soledat o una consciència malaltissa.

Finalment, esmentar la tasca inabarcable del cineasta iranià Abbas Kiarostami, un dels cineastes més importants de l'última dècada i el valor cinematogràfic del qual no pugui ser assimilat del tot per espectadors interessats, atents però profans en l'ofici. El descobriment de pel·lícules com *A través de los olivos*, *El sabor de las cerezas* o *El viento nos llevará* suposa una autèntica revolució en el sentit que les seves propostes estètiques són les que més han contribuït al desenvolupament del llenguatge cinematogràfic. Però al marge de l'audàcia narrativa de les seves pel·lícules i de la complexitat de les seves reflexions al voltant de la relació entre realitat i ficció, allò que sobretot cal valorar del cinema de Kiarostami és la recuperació sobre una determinada manera de veure les coses. I és que encara que el seu cinema pugui resultar indigest –per mor del pobre i convencional llenguatge audiovisual contemporani que ens mal avesa– no es pot negar que en les seves imatges hi ha una mirada inusual, en tant que és natural, precisa, autèntica. S'hi descobriran els petits detalls, aquells que els nous temps no ens permeten observar i que, en els fons, són els més significatius des del moment en què ens permeten descobrir la pròpia naturalesa humana. ■

Rompiendo las olas

