

Núm. 102
Abril
2004



TEMPS MODERNS

PAPERS DE CINEMA

Cicles:
Max Ophüls
Welles - Tsukamoto
Ocupació i Emprenedors

"SA
NOS
TRA"

CAIXA DE BALEARS

Fundació
"SA NOSTRA"



Sumari

Editorial	3	Dave Bannion parla de <i>The Big Heat</i> per Joan Ferrer Miserol	17 i 18	Crònica de cine per Martí Martorell	35 i 36
El senyor dels anells: Madelmans i airgam-boys per Carles Fabregat	4 i 5	Max Ophüls, recuperant la figura del mestre per José Tirado	21 a 23	El cinema negre segons Romà Gubern (V) per Romà Gubern	37 a 43
¿Tarantino: postmodern? per F.J. Sánchez Cuenca	6	L'exuberant romanticisme de Max Ophüls per J.C. Romaguera	24 i 25	Guérin 2004 per Xavier Flores	44
Sopar amb taronja per a set germanes per Francesc M. Rotger	7	Procés K: Neo-tokyo presenta: Welles + Tsukamoto (cineastes de culte) Welles (+ Kafka) padrins de procés k. Tsukamoto: padrí de neo-tokyo per Knika+iluvijah	26	Max Ophüls per Ramon Freixas	45
Vigilau el cel! per Gabriel Genovart	8-12	Conferència realitzada per l'historiador Cyril Neyrat, per introduir el cicle de cinema <i>Filmar una escultura, esculpir un film</i>, el dia 2 de març de 2003 per Cyril Neyrat	27 a 34	Orson Welles: <i>El procés i Ciudadà Kane</i> (i II) per Miquel López Crespi	46 a 48
Oscars 2003: l'(històric) retorn del rei per Házael González	13			IV Curs sobre el cinema	49
QT, el producte és ell per J.A. Mendiola	14			Cinema a "SA NOSTRA" Les pel·lícules del mes d'abril	50 i 51
La ley del deseo 2 per Joan Bover	15 i 16				

TEMPS MODERNS

Papers de cinema
Edició mensual
Abril 2004. Núm. 102

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
Andreu Ramis
Josep Carles Romaguera
Miquel Alenyà

Fotografies

Arxiu Centre de Cultura

Imprimeix

Gráficas Planisi, SA
Dipòsit Legal: PM 648-1994

"Temps Moderns" no comparteix, necessàriament, l'opinió dels seus col·laboradors.

Podeu trobar "Temps Moderns" al Centre de Cultura "SA NOSTRA" de Maó, Eivissa, Ciutadella i Palma, llibreria Embat, llibreria Ereso i als cines Chaplin, Portopí i Renoir, llibreria Espirafocs (Inca).

AMICS I ENEMIGS

*Als nostres enemics els disculpem
de soca-rel les errades*

Friedrich Nietzsche

L'art de la subtileza i de la fina ironia que caracteritzà Nietzsche és palès en aquest aforisme que dins la brevetat hi condensa el domini lingüístic i l'empenya cap a la meditació per tal que el lector en tregui tot el significat i la intenció amagada, que no és poca.

D'amics i d'enemics n'ha parlat a voler el cinema, amb subtiletes i sense. El risc de les amistats perilloses va donar per a dues versions sobre una mateixa història original. No per a dues versions, però sí per a dues parts espaiades en el temps, ha donat l'amistat, no tant perillosa, d'un grup de canadencs que després de **El declive del imperio americano**, pel·lícula notable, s'han superat ells mateixos amb una producció, **Las invasiones bárbaras**, plena també de matisos que conjuguen la rialla amb la

reflexió, una pel·lícula en la qual tota una generació s'hi veu reflectida. La forma com compareixen amics i enemics a la vida de cadascú és, emperò, molt diversa. Una altra pel·lícula actual, **21 grams**, mostra una combinació de fets que reuneixen tres històries independents en una sola. La desesperació, l'odi i la set cega de venjança en un plantejament cinematogràfic realment dur.

Pel que fa a la programació pròpia, al Centre de Cultura, tres cicles s'emetraran aquest mes d'abril. El primer posa **Welles** davant **Tsukamoto** o, el que és el mateix, **El proceso** davant **Tetsuo I**. Els altres dos, un monogràfic de **Max Op-hüls** en col·laboració amb l'Alliance Française i l'altre en col·laboració amb l'Institut Municipal de formació d'ocupació i feina sobre Ocupació i Emprenedors.

Las invasiones bárbaras.





El senyor dels anells: Madelmans i airgam-boys

Carles Fabregat

Com en Peter Jackson, jo també em vaig llegir al seu moment (quan era més jove) uns quants cops la trilogia completa d'*El Senyor dels Anells*, més el *Silmarillion*, *El hòbbit* i alguns contes del mateix autor. D'altra banda, fa més de quinze anys que escric de cinema a les pàgines dominicals del *Diario de Ibiza*. Per tant, es pot deduir d'això que m'interessen el cinema i la literatura (els qui no atorguin massa qualitat literària als textos

esmentats, concediran almenys que he estat un seguidor de l'obra de Tolkien). Però no havia pensat escriure res sobre la pel·lícula de Jackson, fins que vaig llegir el magnífic i sensible article de Joan Obrador, 'S'ha fet realitat el món ideat per J.R.R. Tolkien?', sortit al número 100 de *Temps Moderns*, i em vaig sentir més acompanyat davant la majoritària opinió general.

Jo també crec, com l'autor del citat article, que els *Anells* de Tolkien i de Jackson tenen poc a veure entre sí. Però abans, si m'ho permeten, voldria començar pel principi. L'obra d'aquest escriptor sud-africà mai no ha estat un plat de gust d'aquells lectors defensors d'una literatura "culta" —no fa pas massa, el poeta eivissenc Vicente Valero entrevistava una de les traductores d'*El Senyor dels Anells*, Matilde Horne, resident a Eivissa, i cap dels dos es mostraven massa afectes a la saga—; de fet, la fantasia èpica en general sol ser despatxada amb un gest de certa displicència per aquells partidaris d'una literatura diguem-ne "major". I això només pel que fa a la qüestió del gènere

o temàtica a la qual s'adscriu. Si ens referíssim a la qualitat intrínseca de cada obra, ja ens internaríem en paisatges de molt més sinuosa orografia.

Però és que, a més, l'obra de Tolkien ha de batre's en molts altres fronts, com ara la seva presumpta misogínia, el seu hàbit racista (els personatges del costat del Bé són rossos, alts i nòrdics, i els del Mal, petits, bruns i del Sud, etc.), o el seu barroer maniqueisme, entre altres diverses acusacions. La veritat és que si jutgèssim les obres artístiques —i en aquest article considerarem el cinema com a tal, ni que només sigui per una qüestió metodològica— en primer lloc pel seu component ideològic, fariem una bona esbandida a les prestatgeries de les biblioteques. A les dels videoclubs també, encara que, de fet, no els aniria gens malament. I està clar que no seria pas la primera vegada: així de cop, ens vénen ràpidament a la memòria les polèmiques al voltant de Borges, Nietzsche o Pla. També de Heidegger o Céline entre tants d'altres. No sóc partidari —si se'm permet la petulància— d'incloure Dalí entre els grans pintors del segle XX, com ara Picasso, Miró o Tàpies (per citar-només els de casa), si exceptuem les seves obres de finals de la dècada dels anys vint (*El gran masturbador*, *El enigma de Hitler*, etc.). Però, en aquesta opinió no hi té res a veure la seva (sincera o simulada) afecció al règim franquista.

I per referir-nos finalment al món del cinema, ¿és lícit jutjar l'obra de Elia Kazan, Alfred Hitchcock, D. W. Griffith, Fritz Lang o Clint Eastwood per les seves posicions polítiques i ideològiques? (o la de Eisenstein, Polonsky, Biberman o Odets, per citar-ne també de l'altra banda), ¿rebaixaria això la condició de grans obres de *La ley del silencio*, *Vértigo*, *El nacimiento de una nación*, *Metropolis* o *Sin perdón*?

De moment, no hem tractat encara aquí el problema de la trilogia de Jackson respecte de la trilogia de Tolkien. I m'agradaria apressar-me a dir que aquest problema, de ser-hi, no resideix (com s'ha dit i s'ha es-





I per referir-nos finalment al món del cinema, zès lícit jutjar l'obra de Elia Kazan, Alfred Hitchcock, D. W. Griffith, Fritz Lang o Clint Eastwood per les seves posicions polítiques i ideològiques? (o la de Eisenstein, Polonsky, Biberman o Odetts, per citar-ne també de l'altra banda)...



crit fins a la nàusea) en la seva profusió d'efectes especials. Els efectes especials són un mitjà, no una fi en si mateixos. El problema és, en tot cas, de transcripció, d'interpretació m'atreveria a dir, del món de Tolkien al de la pel·lícula en qüestió. Pel·lícula que, a tots aquells qui arrufen el nas, cada cop que senten parlar de fantasia èpica, no farà més que atrinxerar en les seves posicions. Jackson es pot haver llegit cinc vegades la saga, però si no fos massa agosarat dir-ho, podríem pensar que no l'ha entès; encara que és molt més lògic imaginar que s'ha hagut de rendir a la llei de la sacrosanta Indústria, la mateixa que li ha lliurat un fotimer de milions per a poder-la realitzar. Res a dir-hi. Un ja fa anys que va perdre la virginitat, a Déu gràcies.

Per no estendre'm en dissertacions de difícil digestió per al ben-volgut lector ocasional d'aquestes ratlles, em referiré tan sols—a mode de justificar les asseveracions precedents—, a la tipologia d'alguns dels principals personatges. Per exemple Frodo, a qui Elijah Wood encarna tot el temps com si es tractés d'un malalt de malenconia crò-

nica (destinat a caure d'un moment a l'altre al divan d'un psicoanalista, en el cas improbable que n'hi hagués cap a la Terra Media). En el llibre, Frodo és, en canvi, un personatge ric i complex, que no està tot-hora ajupit pel feixuc de la càrrega (de l'objecte numinós), sinó que n'assumeix la responsabilitat i alhora calcula en tot moment el risc de la missió en funció de les seves (minses) possibilitats, mirant de no incloure-hi forçosament els seus companys. És un líder natural, no un nan nyèbit aclaparat pel Destí. Un heroi, en tot cas, en el sentit clàssic dels grecs, un heroi de barri, un home (en aquest cas un hòbit) comú que es converteix en un exemple entre els seus iguals.

Pel que fa a Gandalf, no és el de Tolkien un mag que només ens dona la vara (perdó per haver caigut en la temptació de l'acudit). O sigui, no és del seu bàcul d'allà on provenen principalment els seus poders (quin horror la lluita de llamps i trons entre Gandalf i Saruman!), sinó més aviat de la seva saviesa per saber cap on giren les marees del món i acceptar-ne el compromís, encara que aquest gir l'arrabassi a ell

i a tot allò que fins llavors havia estat bell i poderós, d'allò que havia constituït el seu món, un món condemnat a desaparèixer poc a poc per a donar pas a un de nou, on ell ja no hi tindrà un lloc. I malgrat tot, ell sabrà deixar pas a una època en la qual seran els petits els qui "estaran cridats a pertorbar els concilis dels grans" (dit més o menys textualment), cridats en certa mida a ocupar el lloc que aquests ocupaven fins aquell moment. Ell serà l'artífex del pla segons el qual l'Anell, el númen, serà portat fins a la gola del llop per un minut que a cada revolt enyorarà sense remei l'escalfor de la llar, que enyorarà la seguretats de continuar essent petit (com al capdavant ens succeeix a molts), i no obstant serà prou gran com per dur a terme la tasca que li pertoca. D'això, poca cosa o res ens ha arribat a la cinta premiada recentment amb onze Oscars.

Finalment ens queda Aragorn, un guerrer poderós descendent de reis i alhora un rodamón, quasi bé un vagabund errant que espanta les criatures i la gent "com cal", o sigui, aquella que només s'ocupa dels seus propis assumptes. Tosc, de faccions endurides per la vida a la intempèrie, però capaç de deixar traslluir la seva grandesa al moment més inesperat. Mai l'heroi brillant i sense fissures, el líder indiscutible que ens presenta Jackson sota l'atractiva i carismàtica presència de Viggo Mortensen.

L'univers creat per John Ronald Ruelen Tolkien és potser fred, aseixuat i un punt asèptic, en la seva concepció vertical i aristocràtica de l'organització humana, tenyit d'un cert purisme ari i persuadit de la superioritat jeràrquica dels bàrbars del Nord. Però també es poètic i humà, totalment impregnat de la bellesa feréstega de la natura, d'aquest bigarrat cosmos de *play-station*, poblat de *madelmans* i hedonista i sedentari, barroc i torrencial. Potser volgudament transcendent, però gens emfàtic. En qualsevol cas, un univers que queda molt lluny *air-gamboys* que ens saluden des del film de Jackson a cop d'espasa. ■



¿Tarantino: postmodern?

E. J. Sánchez Cuenca

Poc o molt més tard de la seva més recent demostració, Illegitimi's *Kill Bill*, aquest brollador hiperbòlic d'imatges violentes enmig de trames banals arribarà a ser canoïtzat en vida com a mestre del postmodernisme. Per als seus admiradors, els relativament nous *culturati* de l'audiovisual, ja ho és. Encara que no hagi llegit ni Lyotard ni Michel Foucault, aquest home ha proclamat amb les seves pel·lícules la fi del concepte de l'Home i la seva substitució pel llenguatge, per dir-ho amb paraules de Daniel Bell. Encara que no hagi llegit Nietzsche, aquest home ha polvoritzat la metafísica tradicional, però, al contrari d'Habermas, no pareix que senti cap inquietud per oferir un sistema de valors alternatiu. Més aviat la seva característica pseudofilosòfica és la carència absoluta de valors. I potser aquesta descarada manera brutal de veure la realitat resideixi en el seu únic mèrit: no enganya, excepte als *culturati*. Joga amb els significats com si fossin innocus significants. O viceversa. Afirmen aquells *culturati* que la tàctica forta del cineasta és el seu brillant joc de llenguatges. Però, en realitat, el seu estil és el pur entreteniment d'un depredador sense escrúpols. Sense escrúpols ètics (significat) i sense escrúpols creatius (significant). La seva tendència a la suplantació de l'observació de la realitat pel plaer de la destrucció de la realitat és paral·lela a la de la usurpació de llenguatge aliens. I així, tal com s'ha escrit alguna vegada a propòsit d'Almodóvar i

el seu canibalisme respecte del cinema nord-americà, aquest antic dependent de videoclub no té cap inconvenient a apropiarse de llenguatges com el de Godard, Leone, el cinema de Hong Kong o el del còmic *manga*. I aconsegueix, és cert, una espècie de brillant o avorrit (segons es miri) pastitx, sempre sobre la base d'unes molt altes dosis de violència desprovista de significat dramàtic, en la qual, com una regressió a la perversió de la infància, aflora el gust morbós pel caos, per l'anihilació i pel patiment de les persones. I això que el que és menys important és la seva escarransida justificació narrativa: es basa normalment en un fil dramàtic pueril, esquemàtic, més propi d'un videojoc. En el cas de *Kill Bill*, es tractaria de la venjança implacable d'una dona contra aquells que la varen violar i la varen intentar matar, sense motiu aparent, vora el seu marit virtual i uns pocs convidats a la seva noces. A causa d'aquest dèbil peu forçat (no se'ns explica la raó de la massacre) queda arruïnat qualsevol indicatiu de metàfora, qualsevol potencial segona lectura. Si més no, quan Peckinpah es va defensar dels qui l'acusaven d'hiperviolent per *Grupo salvaje*, ell o els seus exegetes (mai se sap qui va ser primer) varen contestar que aquell peculiar *western* era una metàfora de la guerra del Vietnam. O, més enllà, quan Lindsay Anderson va filmar aquell final d'*If* en el qual universitaris britànics exquisits liquidaven a trets les seves famílies des dels sòtils del noble claustre, el correlat simbòlic era la destrucció de la burgesia,

de l'ordre antic. Eren els temps dels seixanta-vuit. El mateix va fer Michelangelo Antonioni a *Zabriskie Point*, encara que l'apocalíptica voladura de la llar familiar es produís només en el somni del fill rebel, que era, alhora, un epígon de Kim Stark-James Dean, *Rebel de sin causa*. El director italià, en la seva arriscada experiència de Hollywood, utilitzava el personatge de l'al·lot (Mark-Mark Frechette) per manifestar el seu rebuig a l'ordre burgès decadent i opressor. Aquesta és la moralitat d'una rebel·lió social basada en la convicció de la necessitat quasi biològica de substitució dràstica dels valors tradicionals. Però Tarantino està mancat per complet de qualsevol objectiu idealista i en aquesta mancança exhibida d'una manera tan diàfana com la de qualsevol psicòpata reflecteix una distorsió malaltissa del missatge, lleuger però no necessàriament destructiu, dels nous temps. La tendència al descrèdit dels valors canoïtzats pel seixanta-vuit, amb la deriva espiritualista-orientalista, i la seva substitució pel pur joc del caos com a resposta a la frustració generacional, en què s'ha suprimit qualsevol motivació ideològica, i, per tant, s'ha renunciat al menor senyal d'anàlisi crítica de la realitat. Fet incompatible amb el significat subversiu del cinema del seu admirat Godard, que convertia la reutilització del llenguatge cinematogràfic en arma política per transformar la realitat. En aquesta perversió obscena del missatge dels nous temps, desposseint l'acció destructiva de tota possibilitat catàrquica o, pel cap baix, utilitària, és on s'instal·la el cinema de Tarantino. La seva tendència compulsiva a la destrucció permanent és la versió cinematogràfica de la tendència a la satisfacció immediata (en el cas de *Kill Bill* per partida doble: l'intent de violació de la dona en coma i el seu desig de venjança implacable) que ofereixen els missatges publicitaris. Tant com la versió espúria, distorsionada, banal, de la trotskista revolució permanent. Aquesta perillosa malaltia endèmica s'anomena feixisme, tot i que, per als *culturati*, es coneix pel nom de postmodernisme. ■





Francesc M. Rotger

Continua el coqueteig, als nostres escenaris i a les nostres pantalles, entre el teatre i el cinema; aquests dos arts germans, o cosins germans si més no, però cadascú amb les seves peculiaritats. Entre les darreres produccions que s'han anat presentant a la nostra cartellera escènica (o anunciades de manera immediata en tancar d'aquesta edició) n'hi ha unes quantes de conegudes, particularment, per la seva adaptació cinematogràfica. I, fet que és més atractiu, de gèneres molt diferents. Aquest és el cas, per exemple, de *La cena de los idiotas*, versió espanyola (dirigida per Paco Mir, d'El Tricicle) de la comèdia d'embulls del francès Francis Veber que ell mateix va portar al cinema. I s'ha de dir que l'èxit de la pel·lícula s'ha revalidat, entre nosaltres, amb aquesta variació en viu (com a Madrid, on ha estat tres anys representant-se). De continguts per complet oposats, ja que en aquest cas estam parlant d'u-

na reflexió prou crua, és *La taronja mecànica*. El grup mallorquí Morgana Teatre, vinculat a la Universitat de les Illes Balears, ha realitzat la seva pròpia lectura de la novel·la d'Anthony Burgess, que ja adaptà al cinema fa uns trenta anys Stanley Kubrick. Aquesta nova *taronja*, amb direcció d'escena de Joan E. Ramon Balcells, té aspectes molt interessants.

Un dels grans títols de la comèdia musical, *Siete novias para siete hermanos*, també ha volgut apropiarse als escenaris mallorquins, dins una producció espectacular dirigida per Ricard Reguant. La pel·lícula, d'Stanley Donen (parlem de paraules majors dins aquest gènere), es remunta a fa mig segle i es troba, sense dubte, dins la nostra mitologia cinematogràfica. Una adaptació espanyola del llargmetratge musical *Dirty Dancing* també forma part de l'oferta recent, però aquesta només en versió de concert i balls.

A banda d'això, qualche intèrpret o tècnic que coneixem, en par-

ticular, pels seus treballs a la pantalla, ens ha visitat aquests dies amb feines teatrals. Així, Bibiana Fernández, "al·lota Almodóvar", ens ha demostrat el seu talent a la comèdia *No se nos puede dejar solos*. I el realitzador de cinema Javier Aguirre és el director d'escena de *Centrifúgame*, monòleg a càrrec de la versàtil actriu Esperanza Roy. Un afegit: a *Las invasiones bárbaras*, una de les grans pel·lícules dels darrers temps, un personatge destaca com un moment culminant de la intel·ligència humana una estrena teatral: la d'*Electra*, d'Eurípides, a la Grècia d'abans de Crist.

(Ni totes les pel·lícules, ni totes les obres de teatre, ni totes les obres mestres de la Història de la Humanitat, ni totes les creacions artístiques, ni tot quant hi ha de bo en aquest món, ens pot consolar d'allò que va passar aquest 11 de març, a Madrid. Només podem expressar la nostra solidaritat amb les víctimes i reiterar, una vegada més, el nostre rebuig a la violència.)



Las invasiones bárbaras.



Vigilau el cel!

Gabriel Genovart

Al meu poble, normalment, la gent només mirava el cel per saber si havia de ploure. Però en una ocasió, un assolellat dia de primavera de devers l'any 1953 o 1954, els habitants d'Artà, al punt del migdia, dirigiren amb certa alarma un esguard inquiet i persistent vers el blau diàfan d'un cel que aquell jorn es trobava immaculadament clar. A excepció d'una estranya únicament érem nosaltres, l'al·lotea, els qui anàvem excitats davant aquella aparició sobtada. També les persones majors la se miraven amb recel, aquella retxa blanca; i aquí i allà, sobre els terrats de les cases i a les cantonades dels carrers, es podien veure grups més o manco nombrosos de gent gran que, mirant cap amunt, feien tota classe de càbales línia blanca que, com a feta amb un regle, es destacava nítidament contra l'atzur celestial i, a una altura mai vista amb anterioritat en un objecte volador, s'anava allargant i allargant així com avançava un diminut punt lluent situat en el seu extrem. ¿Què diantres era allò tan rar?

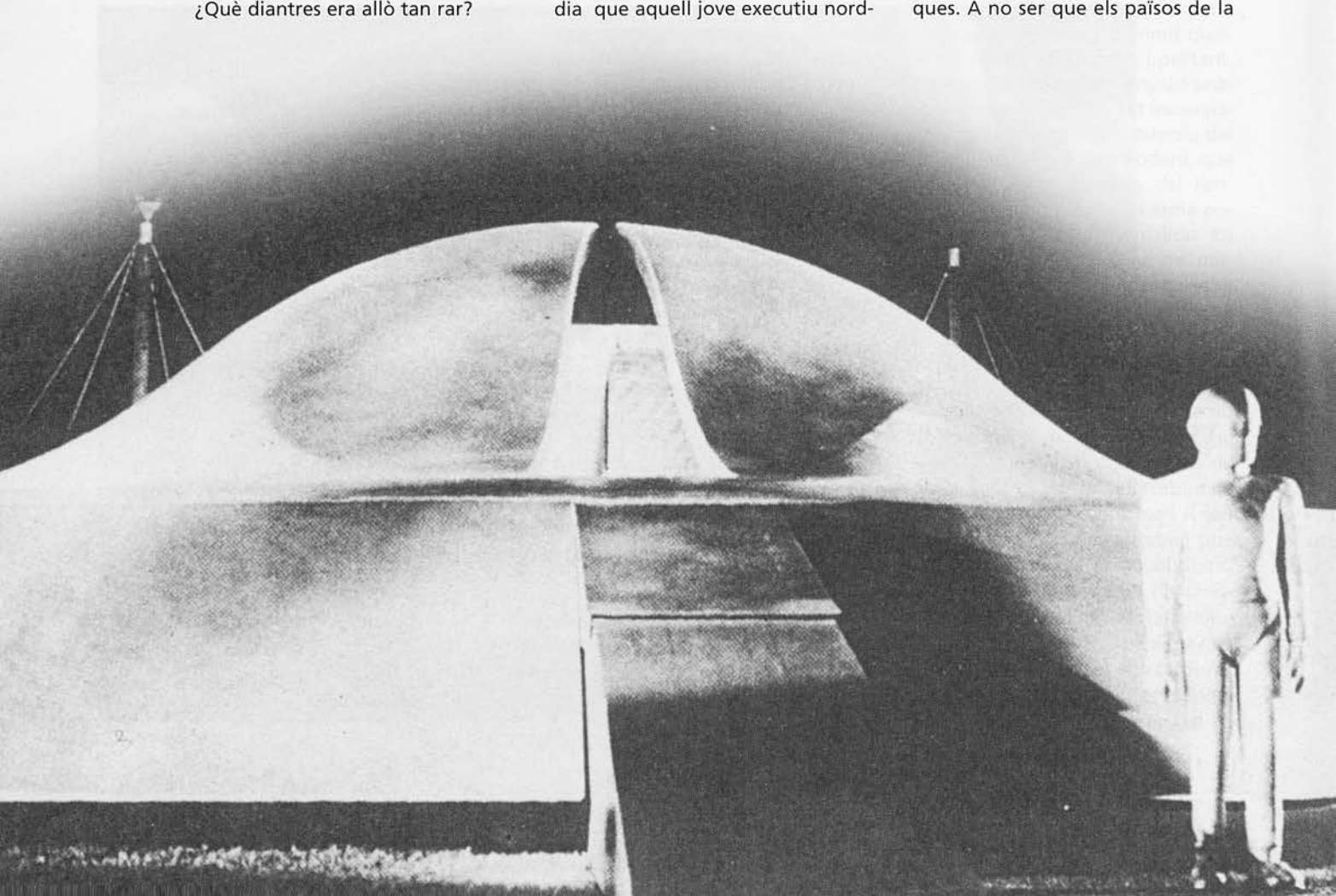
Com que, en aquest món, en totes les coses sempre hi ha una "primera vegada", també hi hagué un dia en què un avió a reacció —a "propulsió a xorro", deien també en aquell temps— va creuar per primer cop l'espai aeri del nostre poble per deixar-hi traçada la seva impol·luta estela blanca. Era l'hora en què els al·lots sortíem d'escola i aquell estrany fenomen ens va esvalotar. I no i especulacions sobre aquella cosa tan insòlita.

Els al·lots, des del primer moment, ens inclinàrem entusiasmat per la hipòtesi més engrescadora: allò *havia de ser* un "platillo volante". A la fi, amb un poc de sort, se'ns presentaria l'oportunitat de viure a la realitat una aventura semblant a les que vivíem amb algunes de les pel·lícules més apassionants d'aquella època.

Perquè també fins Mallorca havia arribat la "psicosi" mundial dels famosos plats voladors que aleshores feia córrer rius de tinta a periòdics de tot arreu: la Terra tenia *visítants*. El rebombori s'havia iniciat el dia que aquell jove executiu nord-

americà, un tal Kenneth Arnold ("una persona esportista, de ment equilibrada i digna de tota confiança", s'assegurava) va afirmar que havia vist a l'espai, mentre pilotava la seva avioneta particular, fins a nou objectes en forma de disc que volaven a una velocitat que es va calcular d'uns mil nou-cents quilòmetres per hora. L'era dels "objectes volants no identificats", els cèlebres OVNIS, acabava de començar. I, naturalment, ben aviat començaria a inspirar els guionistes de Hollywood.

Cal tenir presents les circumstàncies mundials d'aquella època. Ens trobàvem en un dels moments més àlgids de la "guerra freda" i un clima de larvada conflagració bèl·lica —que, de produir-se, seria una hecatombe atòmica— ho envaïa quasi tot. Semblava que, d'un moment a altre, les dues superpotències, els Estats Units i la Unió Soviètica, s'havien d'embarriolar en un nou conflicte d'escala mundial que, en aquesta ocasió, assoliria dimensions apocalíptiques. A no ser que els països de la





I arribaren, naturalment, fins els pobles tranquils d'aquella Mallorca plàcida i preturística que encara era l'"illa de la calma" i on tot semblava venir amb retard

Terra, es vessin obligats a deixar de banda les seves diferències per fer front a un enemic comú que, en aquest cas, seria *extraterrestre*. D'altra banda, encara era fresc el record espantós de l'explosió de les dues primeres bombes atòmiques sobre poblacions civils. La primera, el 6 d'agost de 1945 (el dia de Sant Salvador, la festa patronal del meu poble), sobre la ciutat d'Hiroshima; i, dos dies després, sobre la de Nagasaki. A partir d'aquell horror incommensurable, l'ombra paorosa del sinistre bolet atòmic es va projectar amenaçadorament sobre el món sencer; i, de qualque manera, va contribuir a enfosquir també la nostra infantesa de postguerra.

Complicava més les coses la hipòtesi alternativa a la de l'origen extraterrestre dels discs voladors. Podia tractar-se —n'hi havia que deien— d'una nova "arma secreta", altament sofisticada, de l'exèrcit rus. I aquesta histèria del "perill roig" va assolir tal dimensió que als Estats Units, epicentre del globus terraquídes del final de la segona guerra mundial, les coses arribaren a l'extrem que revela una anècdota tan certa com il·lustrativa: el Secretari d'Estat per a la Defensa, James Forrestal, es va obsessionar fins a tal punt amb el temor d'una invasió soviètica —temor que ell mateix havia contribuït a fomentar— que, un dia, convençut que "l'armada roja" atacava els USA amb aquells plats volants, es va llançar per la finestra del seu despatx.

Així les coses, el clima de guerra freda, l'amenaça extraterrestre (que sembla que venia, sobretot, del planeta Mart), el "perill comunista" (magnificat especialment a l'Espanya de Franco) i el terror a la bomba atòmica es propagaren, en un *totum revolutum*, com un regueró de pólvora per tot el món occidental. I arribaren, naturalment, fins els pobles tranquils d'aquella Mallorca plàcida i preturística que encara era l'"illa de la calma" i on tot semblava venir amb retard. Com que aquí vivíem sota una dictadura fèrriament anticomunista, els nostres educadors te-





El dia que arribaren a les aules escolars les primeres remeses d'aquella humiliant ajuda alimentària americana en forma de llet en pols, formatge en caixes i grans paquets de mantequilla —¿per què necessitàvem tots aquells lactis enllaunats si quasi cada mati berenàvem de cafè fet de l'hora, llet fresca de vaca i pa amb sobrassada?—...

nien perfectament clar amb quin bàndol estàvem alineats. Amb el dels nord-americans, com és bo de veure. El dia que arribaren a les aules escolars les primeres remeses d'aquella humiliant ajuda alimentària americana en forma de llet en pols, formatge en caixes i grans paquets de mantequilla —¿per què necessitàvem tots aquells lactis enllaunats si quasi cada mati berenàvem de cafè fet de l'hora, llet fresca de vaca i pa amb sobrassada?—, el mestre de l'escola parroquial ens digué, en castellà, que tot allò obeeïa a que els americans volien que el dia de demà fóssim "unos soldados fuertes y sanos" per fer front, com aliats seus, als enemics comuns. Que se suposava que eren els russos, tot i que nosaltres, pel nostre compte, hi afegíem també els marcians.

Aquell dia de la retxa blanca no va ser precisament dels russos de qui sospitàrem. Influïts sense cap dubte per pel·lícules de visió recent, en qui immediatament vàrem pen-

sar fou en invasors que venien de Mart o d'algun altre planeta remot. Jo crec que aleshores ens trobàvem encara sota l'impacte emocional d'*Ultimátum a la Tierra*, una pel·lícula de Robert Wise de 1951, projectada no feia molt al Teatre Principal, que havia constituït un gran èxit entre el públic de totes les edats i ens havia impressionat especialment als espectadors infantils. No podria assegurar si aleshores ja havíem vist també *El enigma de otro mundo* (un film de Christian Nyby i Howard Hawks, del mateix any 1951) o estava simplement anunciada a l'Oasis Cinema i ja començàvem a parlar-ne amb expectació. El que sí amb certesa és que, particularment aquestes dues pel·lícules, juntament amb *La guerra de los mundos* (Byron Haskin, 1953), constitueixen una trilogia fílmica que va marcar en especial la nostra educació sentimental de nins de postguerra. Sobretot *Ultimátum a la Tierra*. Perquè ¿qui és capaç d'oblidar el pacifista extra-

terrestre Klaatu, magníficament interpretat per Michael Rennie, l'aterridor imatge del robot Gort i l'esglaiador cara a cara entre la bella Patricia Neal i la bèstia robòtica davant la nau de l'espai? O les tres paraules-clau que, com un conjur, havien de servir per paralitzar el poder de devastació sense límits de l'androide més espaiador de la història del setè art: *Klaatu, Barada, Nikto* (¿us en recordau?).

El millor de tota aquella barreja de deliris col·lectius, obsessions, fantasies i perills reals que comportaven la guerra freda mundial i la postguerra espanyola foren les pel·lícules que tot això plegat va alimentar: fonamentalment, les pel·lícules



Ultimátum a la Tierra, com a primer gran clàssic de la ciència-ficció nord-americana de la guerra freda, havia inaugurat brillantment aquell lustre excepcional del cine fantàstic



de ciència-ficció (sens oblidar aquelles altres que en el meu poble qualificaven d'espionatge i s'identificaven com un gènere en si mateix). La nostra generació no havia tingut massa sort amb les pel·lícules de terror. Una de les millors èpoques d'aquest gènere —la que va de començaments dels anys trenta a principis dels quaranta (i que abasta tota la saga dels Kings Kongs, Dràcules, Frankenstein, doctors Jekylls, mògies egípcies, homes llop i altres espècimens)— se'ns va escapar perquè, òbviament, no havíem nascut a temps. Les úniques pel·lícules de terror de gran ressò popular que recordo de la meua infància són *Los crímenes del museo de cera* (André de Toth, 1953) i *El fantasma de la calle Morgue* (Roy del Ruth, 1954), tot i que s'ha de consignar també que en molts de casos, i ja dins l'adolescència, recuperàrem els grans monstres clàssics dels terrors cinematogràfics gràcies als magnífics *remakes* britànics de la Hammer Films a partir de la segona meitat dels anys cinquanta. Però, si no havíem tingut sort amb el gènere terrorífic, sí en tinguérem en canvi amb el gènere de la ciència-ficció, perquè es pot dir que enganxàrem possible-

dor comú de totes aquestes obres, més enllà les referències a enemics procedents de l'espai exterior o a la carrera armamentística de potències rivals, era el terror que sentia una espècie humana que havia cobrat consciència de les pulsions destructives que portava dintre. La humanitat sencera, efectivament, es trobava en perill. I aquest perill era el d'una probable extinció.

Ultimátum a la Tierra, com a primer gran clàssic de la ciència-ficció nord-americana de la guerra freda, havia inaugurat brillantment aquell lustre excepcional del cine fantàstic. Amb una estètica pròpia

ment el millor lustre de la història del cinema en aquest tipus de pel·lícules.

Aquelles produccions de ciència-ficció eren el reflex fidel d'un estat d'ànim general: els *fantasmes* col·lectius d'una època determinada perfectament reflectits en aquest "mirall de fantasmes" que sempre, segons la inspirada definició de Roman Gubern, ha estat la pantalla del cinematògraf. A més de la trilogia més amunt esmentada, cal destacar d'aquest període altres pel·lícules tan representatives del gènere i d'aquell precís moment històric com foren *Cohete K-1* (Kurt Neumann, 1951), *El monstruo de tiempos remotos* (Eugene Lourie, 1953), *Japón bajo el terror del monstruo* (Inoshiro Honda, 1954), *La humanidad en peligro* (Gordon Douglas, 1954) i tres realitzacions de l'any 1956: *La invasión de los drones de cuerpos* de Don Siegel, *Planeta prohibido* de Fred McLeod Wilcox i *El experimento del Dr. Quatermass* de Val Guest. El denomina-

del cinema negre més característic del *look* peculiar de la Twentieth Century Fox —clarsobscurs accentuats en la il·luminació dels rostres dels intèrprets, atmosferes urbanes i nocturnals amb llums de faroles lluintejant a la superfície de carrers banyats per l'aigua de la pluja i la densa sensació d'onirisme que a molts de moments es despenia d'unes imatges tractades amb un toc expressionista (magníficament recollit a Espanya en els genials cartells de Soligó)—, el director Robert Wise va portar a terme una realització excepcional que molts d'analistes, tant en el cas d'aquesta pel·lícula com en altres de ciència-ficció del mateix temps, han interpretat en clau de "lectura política": es tractaria, per part de la



indústria cinematogràfica nord-americana, d'una instrumentalització del temor a una remota amenaça extraterrestre per advertir, subliminalment, del perill molt més pròxim d'una invasió soviètica. Fos així com fos, el cert i segur és que aquestes claus interpretatives romanien molt enfora de la nostra mentalitat d'infants de nou o deu anys, aquell dia que afinàrem en el cel d'Artà la ratlla blanca i ens recordàrem immediatament d'*Ultimátum a la Tierra*. I el que també és cert és que aquelles pel·lícules, amb totes les virtualitats educatives que la pedagogia reconeix a la ciència-ficció (tant com a gènere literari com cinematogràfic), contribuïren a nodrir la nostra ment de conceptes i a estimular la nostra imaginació. I de quina manera!

Imaginació desbordada fou el que hi posàrem nosaltres a aquella situació, a base de mesclar la irrupció de l'*estrany* en un poble on "mai no passava res" amb una fantasia lúdica derivada de les ficcions cinematogràfiques. Jo formava part aleshores d'una quadrilla infantil de cinèfils precoços que crec que més d'una vegada confoníem la realitat ambel cinema (i viceversa). Dels meus millors amics, n'hi havia un que era fill del propietari del cine *Oasis* i un altre que ho era de l'operador de cabina del mateix local, circumstància que, com es pot presumir, contribuïa a incrementar la cinefilia del grup. Així que, aquell matí, mediatitzats per les nostres fantasies pel·liculeres,

començàrem a fer cavil·lacions sobre on aterriria aquella *nau sideral* en cas de decidir-se a fer-ho, com esperàvem, en el nostre poble. ¿A la Plaça Nova? ¿En el camp esportiu de Sa Clota? ¿Davant els pins del tren? ¿En el camp de futbol d'Es Cos...? Finalment decidírem —no record molt bé per quines raons— que el lloc més probable era el del camp d'Es Cos i pensàrem que era allà on ens havíem d'encaminar a la tarda per esperar el nostre particular "encontre en la tercera fase" amb els marcians. Però totes aquelles il·lusions a penes varen durar poc més d'una hora.

Quan tothom mirava cap al cel, va passar un escriptor de "La Caixa de Pensions", que estava subscript a *La Vanguardia Española*, i va dir que allò no era més que un avió nou, més modern que els altres, perquè funcionava "a reacció" i podia volar més amunt. A continuació, va explicar també, més o manco científicament, acomodant-se a la capacitat de l'auditori, el per què d'aquella retxa blanca i, tot seguit, va teoritzar sobre els avions d'hèlice i els de "propulsió a xorro" (la primera vegada que la sentírem, aquella expressió). Que per qualsevol cosa ell les havia llegit a *La Vanguardia*, totes aquestes coses; i n'havia vist fotos i tot, d'aquelles retxes. No record molt bé com foren les seves explicacions, però ens va deixar fets pols.

Aquella tarda va ser un capvespre d'escola tan avorrit com qualsevol altre. El puntet brillant s'havia perdut a la llunyania del blau in-

finít i, mentre es feia enfora, la rec-ta estela blanca va començar a dissipar-se en borrallons flonjos que, poc a poc, s'anaven desfent, així com l'escriptor de "La Caixa" impartia la seva dissertació docta enmig del carrer. La ratlla blanca s'esvai com es fon un somni quan et desperts. La pel·lícula s'havia acabat abans de començar. Decididament, si volíem emocions fortes havíem de tornar al cinema.

Aviat, aquells avions nous que traçaven línies blanques foren una presència tan habitual en els nostres cels que ja ningú no en feia ni cas. Però almenys aquell dia de primavera havíem fet vàlida l'admonició final d'*El enigma de otro mundo*, quan el periodista d'aquella expedició desplaçada al Pol Nord per afrontar el misteri de l'estrany aterratge d'un objecte desconegut, en donar compte al món de la primera victòria de la raça humana sobre una nau alienígena, llançava un missatge inquietant que molts interpretaren com una advertència encoberta del perill soviètic dirigida al públic dels cinematògrafs: "Tots aquells que m'escoltau en aquest moment —deia el periodista a través de la ràdio— digau a tothom, digau-li al món sencer onsevulla us trobeu: *Vigilau el cel. No us descuideu. Vigilau. Seguiu vigilat el cel!*".

Vigilau el cel... Sempre ha estat un bon lloc, el cel, per projectar-hi totes les fantasies —i temors— de l'ànima humana. ■

Házael González

Ja fa uns anys que ens dediquem a comentar aquests premis que, sens dubte, representen allò més desitjat per molts professionals del món del cinema, encara que això no signifiqui necessàriament que les pel·lícules oscaritzades siguin totes dignes de passar a formar part de la gran història del Setè Art, és clar... però aquest ha estat un cas èpic i històric, i mai millor dit, perquè sens dubte ens trobam davant un film que, si no es pot considerar el millor de tots els temps (això sempre són opinions), sí és el que més Oscars ha aconseguit mai. Ja ho han dit molts de crítics, en aquesta edició no només ha estat premiada *El Señor de los Anillos: El Retorno del Rey* (que per la seva part ja ha fet bastant història guanyant els onze premis als quals era nominada), perquè el premi en realitat ha estat per un únic film que, per qüestions materials, s'ha repartit en tres, però que sempre ha tengut voluntat de ser una sola i única obra. Així doncs, amb aquestes condicions, *El Señor de los Anillos* s'ha fet amb un total de divuit Oscars, i això sí que es històric. Analtzem de totes maneres i abans de res allò que més ens ocupa a nosaltres, que és, com sempre, l'apartat de bandes sonores. Enguany, tothom era veterà, i això que John

Williams (sorpresa!) no hi era... deiem aquí mateix l'any passat que segurament Thomas Newman continuaria la seva carrera de nominacions, i no ens equivocàvem: *Buscando a Nemo* (*Finding Nemo*, Andrew Stanton i Lee Unkrich) ha estat la seva sisena nominació, que també ens demostra que (afortunadament) les coses han canviat als Oscars respecte a la companyia Disney. Gabriel Yared ja va obtenir amb l'Oscar l'any 1996 amb *El Paciente Inglés* (*The English Patient*, Anthony Minghella), i enguany ha estat nominat de nou per un film del mateix director, *Cold Mountain*. Semblant era el cas de James Horner, guanyador del premi l'any 1997 per *Titanic* (James Cameron), i nominat enguany per *Casa de Arena* i *Niebla* (*House of Sand and Fog*, Vadim Perelman), l'únic nominat que no era als passats Globus d'Or. Curiós, com a mínim, és el cas de Danny Elfman: el compositor habitual de Tim Burton, encara que tengui una quantitat ben impressionant de treballs musico-cinematogràfics a la seva esquena (i que més d'una vegada hagin posat les seves composicions a distintes parts de les cerimònies de Hollywood, Oscars inclosos), és nominat per primera vegada per compondre música per a una pel·lícula burtoniana, *Big Fish*. Però això no és tot: Elf-

man té dues nominacions més, i les dues el mateix any 1997, concretament per *El Indomable Will Hunting* i *Men in Black*, quan existien les categories de Banda Sonora Dramàtica i Banda Sonora de Comèdia o Musical, ja ho hem dit, ben curiós. And the Oscar goes to... Howard Shore, el retorn del rei, el renovat reconeixement a un compositor amb feines ben estranyes i que ja el tenia de feia dos anys (l'any passat no el varen nominar) per, insistim, la mateixa pel·lícula, *El Señor de los Anillos* (*The Lord of the Rings*, Peter Jackson), encara que al 2001 va ser per *La Comunidad del Anillo* i aquest 2003 hagi estat per *El Retorno del Rey*, totes dues amb particulars feines i formes de veure una història plena de matisos i oportunitats per fer una feina històrica... i no oblidem que ha estat el mateix Shore, juntament amb Frances Walsh i Annie Lennox, qui ha guanyat també a l'apartat de millor cançó, amb "Into the West". No està gens malament per un compositor que només ha estat nominat aquestes dues ocasions. Bé, com deiem al principi, s'ha fet història: ara només ens queda esperar per a les versions amb més material de tota mena, i gaudir dels premis amb tota tranquil·litat, perquè la feina ja està feta, i la Història, amb majúscules, també. Llargua vida al regnat dels Homes! ■



*El Señor de los Anillos:
El Retorno del Rey.*



J.R. Mendiola

Quentin Tarantino (QT) sap, des de la seva primera pel·lícula, *Reservoir Dogs*, com vendre el producte. El producte és ell i ja no caldria explicar massa més coses. La resta: un recull de tots els seus records com a espectador. No juga a fer homenatges. Tothom pot reconèixer els orígens i les influències, que no són precisament les dels out-

siders que anomena constantment el guionista, actor i director a l'hora de fer declaracions. Encara que pot ser que després de Woody Allen, el director de la sobrealorada *Pulp Fiction* sigui el més desitjat pels actors del cinema nord-americà. ¿Qui no pagaria per passar a formar part de la factoria Tarantino? En qualsevol cas, hi ha molt de punts semblants entre Pedro Almodóvar i QT, bàsicament en la capacitat d'expectació que gene-

ren a cada nova estrena, sense necessitat d'una campanya publicitària en què el secret està en la "pasta", la que gasten en promoció. Cap d'ells dos no la necessiten. Es basten solets.

Endemés aquest petit article sorgeix de la pregunta que es fan alguns: ¿és QT un geni? El que pareix molt clar és que no estem davant un bluf. Proven de veure *Reservoir Dogs* i veuran com és veritat i, fins i tot, *Pulp Fiction*, que no decepen en absolut. Fins i tot alguns intel·lectuals s'han agenollat davant QT, qui es manifesta seguidor incondicional de Godard i Truffaut, entre d'altres, fet que serveix de coartada al seu allau de fans i hagiògrafs. Però està ben clar que els exemples més evidents que segueix fidelment, per exemple a *Kill Bill*, no van més enllà dels típics films de *Kung Fu*, amb una mena d'aura que no he aconseguit veure encara.

Penso que QT és el que es veu. Ni més ni menys. La resta onanisme dels qui hem d'omplir folis parlant d'un i de l'altre. Tarantino és eclèctic, bàsicament, hàbil, llest i sobretot controlador mediàtic brillant, una faceta que mai no ha preocupat els grans creadors, els investigadors del llenguatge cinematogràfic, en aquest cas concret. El mèrit de QT és només la seva habilitat per calcar una seqüència i una altra sense cap rubor. No és inspiració; és *ciclostyl* pur i dur, amb una certa gràcia. Fins i tot amb molta gràcia. En cap cas cap treballa d'un innovador. Tampoc no li negarem la seva erudició, sense tenir en compte si el seu *background* ens interessa o no. A mi particularment gairebé gens, vist el que he vist i no els que ens han contat. I, és clar, el que a alguns els pareix genial a mi em sembla enginyós. Per ventura, ell pretén ser el primer i no el darrer. És per erudició i habilitat que es poden lligar seqüències prou conegudes, fins i tot molt tòpiques i donar-los segell propi i, fins i tot, estil. Estil innegable. No tant en el cas de l'estructura dramàtica, suposadament literària, que necessitariem un parell de folis, perquè precisament aquest caire és el que l'ha pujat al pedestal de la immortalitat, que tampoc ningú li ho pot negar. Voldria acabar amb una pregunta sobre *Kill Bill*. ¿Què punyetes farà amb la segona part? He de reconèixer que si vull saber això m'ha guanyat la partida. Per ventura, QT només volia això. ■

Joan Bover

Tina.— Padre Constantino, soy yo.

Capellà.— ¿Tú? No puede ser.

Tina.— Sí, puede ser.

Capellà.— Has cambiado tanto.

Tina.— No crea, en lo esencial sigo siendo la misma.

(*La ley del deseo*, 1986)

Zahara.— Soy Ignacio.

Capellà.— No puede ser. Cuánto has cambiado.

(*La mala educación*, 2003)

Deset anys separen aquests dos diàlegs. Com veim, Almodóvar, “en l'essencial, continua essent el mateix”. La darrera creació d'aquest manxec amb infules d'enfant terribles ha venut com un al·legat en contra dels abusos sexuals infantils. En realitat, però, el tema principal de la seva nova creació acaba essent potser no el desig (Almodóvar ja en té 54!), sinó més aviat l'amor.

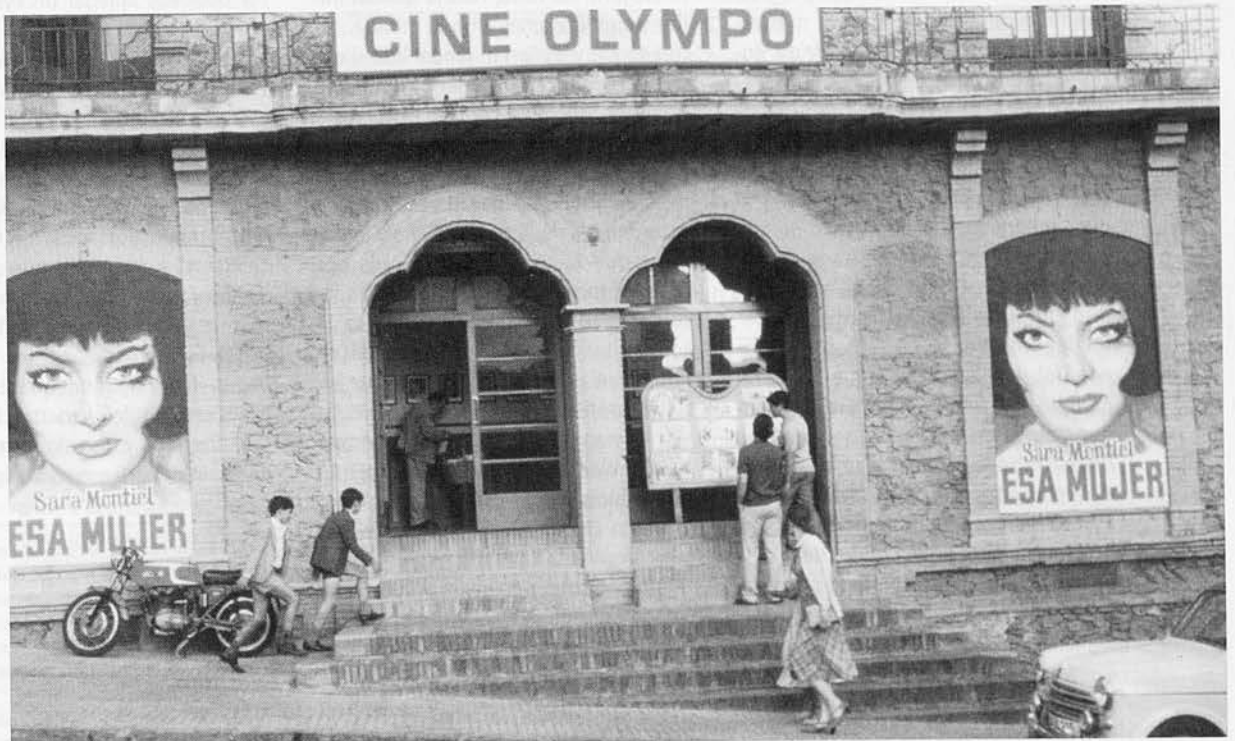
Anem a pams. Si una virtut innegable té l'autor és que és un excel·lent director d'actors. Per tant, les interpretacions estan plenes de matisos. I són els matisos que aconseguix Daniel Gimé-

nez Cacho que fan que el *padre* Manolo se'ns mostri més complex del que sembla a primera vista. No és el típic pederastra odiós que tant denuncien els mitjans de comunicació. La seva cara quan escolta el “*Torna a Sorrento*” del nin expressa molt més que no simplement una pulsio sexual desenfrenada. En aquella cara hi ha sofriment, hi ha culpabilitat, hi ha, per descomptat, desig, però també hi ha amor. Tots els altres personatges també fan equilibris damunt la corda que va del desig a l'amor: el director Enrique respecte d'en Juan, n'Ignacio respecte de n'Enrique-nin, el senyor Berenguer respecte d'en Juan...

Aquesta semblança amb *La ley del deseo* no és l'única. El triangle Tina (el transexual)-Pablo-Antonio d'aquella es transforma aquí en Zahara (també transexual)-Enrique-Berenguer. En els dos casos, qui està enmig del triangle és un director de cinema. En els dos casos, el col·legi i una educació hipòcrita i repressora hi tenen un paper important (però, com he dit abans, no tan fonamental com pareix). Fins i tot la caracterització de Fele Martínez té una retirada amb l'Eusebio Poncela del 86. Finalment, vull apuntar un detall interessant: a les dues pel·lícules, hi apareix una màquina d'escriure elevada ràpidament a l'estatus de metàfora.

La màquina d'escriure representa la ficció com a element que s'insereix en la realitat de manera fatal.¹ Exemples: a *La ley del deseo*, en Pablo induïa, sense voler, a la confusió policial en haver-se inventat el personatge de na Laura P. i d'altra banda, retreia records dolorosos de la seva germana en el muntatge de *La veu humana*. A *La mala educación* en Juan utilitza fraudulentament el relat *La visita* del seu germà Ignacio fent creure a n'Enrique que aquella història és el reflex de la realitat, mentre que n'Enrique retreu records dolorosos d'en Juan en el rodatge de *La visita*-pel·lícula.

Precisament, la irrupció de la ficció i el seu poder per modificar / tergiversar / manipular la realitat (però al capdavant sense poder canviar-la) és un dels temes més captivadors de la pel·lícula. L'altre, ja ho hem dit, és el de l'amor. Per tant, la conclusió no és difícil: la cinta és interessant quan Almodóvar se centra en els aspectes més autobiogràfics. Les millors seqüències — fins i tot des d'un punt de vista estrictament formal — es troben a la primera hora de la cinta. I durant la segona, el moment de màxima intensitat emocional se situa al final del rodatge de *La visita*, en un llarg i terrible pla general que mostra la desolació real d'en Juan enmig de tota la



En definitiva, Almodóvar continua obsessionat pel record d'una educació castradora, però quan en vol fer una denúncia, li surt una versió light de *La ley del deseo*: una mescla de pel·lícula d'amor amb una mena de thriller no gaire entretingut



parafernàlia de la ficció cinematogràfica. La resta, és a dir, la trama no és gaire motivadora. Encara que els personatges estan ben dissenyats, fugen dels tòpics i mantenen una suggestiva personalitat polièdrica, no són prou com per mantenir una història que progressivament es conta de manera més rutinària i acaba per fer-se avorrida, sobretot d'ençà que es destapa la vertadera història de n'Ignacio.

Una història tan envitricollada com aquesta està servida amb una sèrie de recursos (gairebé tots a la primera part) que em tem que funcionaran, o no, depenent molt de cada espectador. Entre els més curiosos, hi ha aquell primer pla de n'Enrique-nin amb el front creuat per un degotís de sang que serveix per xapar i obrir la pantalla i que funciona molt bé com a traducció visual del món que s'acaba de trencar per sempre dins l'interior de la criatura. També és graciós veure dos personatges avançant cap a un gegantesc full mecanografiat, en una nova afirmació del poder de la creació artística. D'altres vegades, no cal esser tan exagerat visualment: la frase de la cançó "...que se esconde en la oscuridad" cau just damunt la imatge d'un arbust, darrera del qual se suposa que el capellà intenta abusar del nin.

En canvi, hi ha recursos que palesen mancances. La veu en off del nin explicant que en un moment determinat va deixar de creure en Déu i, per tant, va tornar lliure és, a més d'inversemblant (un nin no s'expressaria mai així), no gaire elegant; tal volta, hauria quedat millor suggerit només amb la mirada. Altres seqüències farien empal·lidir d'enveja reis de la carrincloneria com David Hamilton, molt en concret els plans a càmera lenta dels nins jugant en el riu. Tampoc no hi falten les marques de la casa: els números de transvestisme que recorden els de *Tacones lejanos*, la padrina que fa cadufos inaugurada per Chus Lampreave i, damunt de tot, la loca de torn, que intenta guanyar-se la complicitat del públic pronunciant la paraula *maricón* cada mitja frase i que resulta patètic malgrat els esforços de Javier Cámara. No passa res. Almodóvar té carta blanca i els mateixos acudits que serien blasmatos en un guió signat per Mariano Ozores, ara resulta que són mostres d'"alta comèdia".²

Un capítol a part mereix la música, creada pel que ja és el seu compositor habitual, Alberto Iglesias. Aquí torna a donar mostra de la seva personalitat i de la seva potència expressiva. La partitura és emfàtica en els títols de crèdit

fins que gairebé recorda una pel·lícula de terror, recorre a la guitarra per aportar el to líric, deixa per a les cordes els apunts més dramàtics i fa ús dels cors en moments puntuals. En definitiva, tot un encert, encara que després el director decideixi aplegar un kyrie amb un partit de futbol...

En definitiva, Almodóvar continua obsessionat pel record d'una educació castradora, però quan en vol fer una denúncia, li surt una versió *light* de *La ley del deseo*: una mescla de pel·lícula d'amor amb una mena de *thriller* no gaire entretingut. Potser *La ley* no era tan "elegant" — suposant que aquesta ho sigui —, però hi havia més tensió eròtica, més desinhibició i molta més autenticitat. És clar: desset anys no passen debades. Hi ha hagut uns quants Òscars en el camí, tones de *glamour* i de *màrqueting*. Per molt que vulgui, ja no escandalitza ningú. Ni emociona igual. ■

(1) Fixem-nos que Almodóvar s'encarrega d'atorgar un format visual a la vida real i un de lleugerament diferent a les peripècies incloses en el relat *La visita*, mentre que José Luis Alcaine ha unificat la fotografia dels dos, com si volgués reforçar cromàticament la idea que la realitat i la ficció no són gaire distingibles.

(2) CARLOS REVIRIEGO, "La trastienda del guión", dins *El Cultural*, 11-17 de març del 2004.



Joan Ferrer Miserol

Em dic Dave Bannion, som sergent de policia durant els anys cinquanta a una ciutat dels EUA. Vaig fer-me famós perquè en Fritz Lang va filmar els moments més èpics de la meua labor policial; especialment el fet de desmantellar l'imperi de Lagana, l'amo de la meua ciutat. Malauradament, aquells anys també foren els més tràgics de la meua vida, perquè hi vaig perdre la meua dona, la meua estimada Katie. La pel·lícula es deia *The Big Heat*, que en el llenguatge policial vol dir passar comptes, venjar-se. Però no estic plenament d'acord amb aquest títol; l'espectador podria creure que ho vaig fer únicament com a venjança per l'assassinat de Katie, però crec que hauria actuat de la mateixa manera sense que passàs aquesta tragèdia.

Me despertaren, a mitja nit de comissaria, per anar a un cas urgent. No era un cas qualsevol, se tractava de la

mort d'un també sergent de la policia, en Tom Duncan. Tot semblava un suïcida; però el que més m'intrigà no fou la mort i les seves causes, sinó la mansió exageradament ostentosa de Tom i Bertha Duncan. Jo vivia en una casa infinitament més modesta i segons me deia Katie, podíem sopar qualche dia d'un steak gràcies al fet que la nostra filla encara no anava a l'escola. Era un enamorat de la classe mitja americana, i creia que aleshores el seu millor actiu era l'austeritat. No m'agradava gens el luxe, i molt manco si aquest era producte de la corrupció. Aquella casa de Duncan no era possible amb el seu sou i m'intrigava esbrinar el motiu del suïcida.

Amb la tortura i l'assassinat de Lucy Chapman, l'amant de Duncan, vaig veure que allò sols podia esser obra de Lagana, la personificació del luxe. M'agrada molt aquell pla en el qual ell està en una balconada i darrera seu els edificis més alts de la ciutat, plens de llumins que enlluernen a qualsevol que no

gaudeixi del do de l'austeritat. Fritz Lang, sols amb aquest pla, el va retratar tal com era. Com que tot me duia cap a ell, vaig decidir visitar-lo al seu palau privat. Quan vaig arribar-hi, vaig constatar que estava escortat, dia i nit, per policies. Les meves sospites creixien. El despatx de Lagana estava d'acord amb el seu entorn i la seva fama, però hi tenia el retrat de la seva mare. De la manera que me'n parlà, d'ella, vaig veure que era l'única persona que l'havia estimat. Ell, no n'entenia massa de ximpleries com l'amor; venguessin de la seva mare o de qualsevol altre. Sols comprava i venia; però venerant aquell retrat se notava que sentia una manca que mai més no havia tornat a trobar. El seu problema era que no sabia quin era aquesta manca, ni a on podia trobar-la.

Parlant, a comissaria, amb el tinent i el comissari Higgins, el cap suprem, vaig treure en net que l'únic que els interessava era que deixàs de molestar en La-



gana. En aquella comissaria hi havia, per una banda, els que protegien en Lagana perquè estaven corromputs pel luxe, i per altra banda els dèbils mentals, que no sabien fer altra cosa que seguir les ordres dels superiors. Uns me volien aturar els peus perquè no els espenyàs el negoci i els altres estaven empardalats. Jo, veient el panorama i volent aclarir el que passava, vaig deixar-hi la meva insígnia de policia i vaig agafar la porta cap a la independència. També me'n vaig dur la pistola, perquè a més d'haver-la pagada amb el meu sou, vaig veure ben clar que la necessitaria. Havien assassinat Katie per error, la bomba anava dirigida cap a mi. No calia esser massa lúcida per veure que el luxe no anava de berbes.

En aquesta aventura hi ha dos personatges que m'arriben al cor, que mai no he pogut oblidar. Selma Parker, la comptable baldada, que me donà la pista per arribar a Lagana. Sensa ella crec que no hagués pogut enxampar-lo mai.

L'escena en què ella me diu el que sabia, va esser el moment més gratificant, perquè, a més d'aconseguir la informació que calia, me demostrà que sols l'austeritat, fins i tot en un baldat, gaudeix de l'estat necessari per assolir la independència personal. He de reconèixer que Lang, a l'escena la va brodar, perquè mentre me donava la informació, estàvem separats per una reixa, transmetent a l'espectador l'exacta sensació d'aïllament i angoixa que ens donava l'opressió per part del luxe. Però també se podia, endevinar la possibilitat de fugir-ne, sempre que col·laboràssim entre nosaltres, els austers. L'altre personatge és Debby, mig austera i mig luxosa. Aquesta dicotomia queda cinematogràficament plasmada quan, Stone, el braç criminal de Lagana, li escalfa amb cafè calent una part de la cara. Deixa ben evident que té dues cares. La del luxe, que li ha quedat malmesa, i la de l'austeritat, que la té incòlume fins a la mort. Aques-

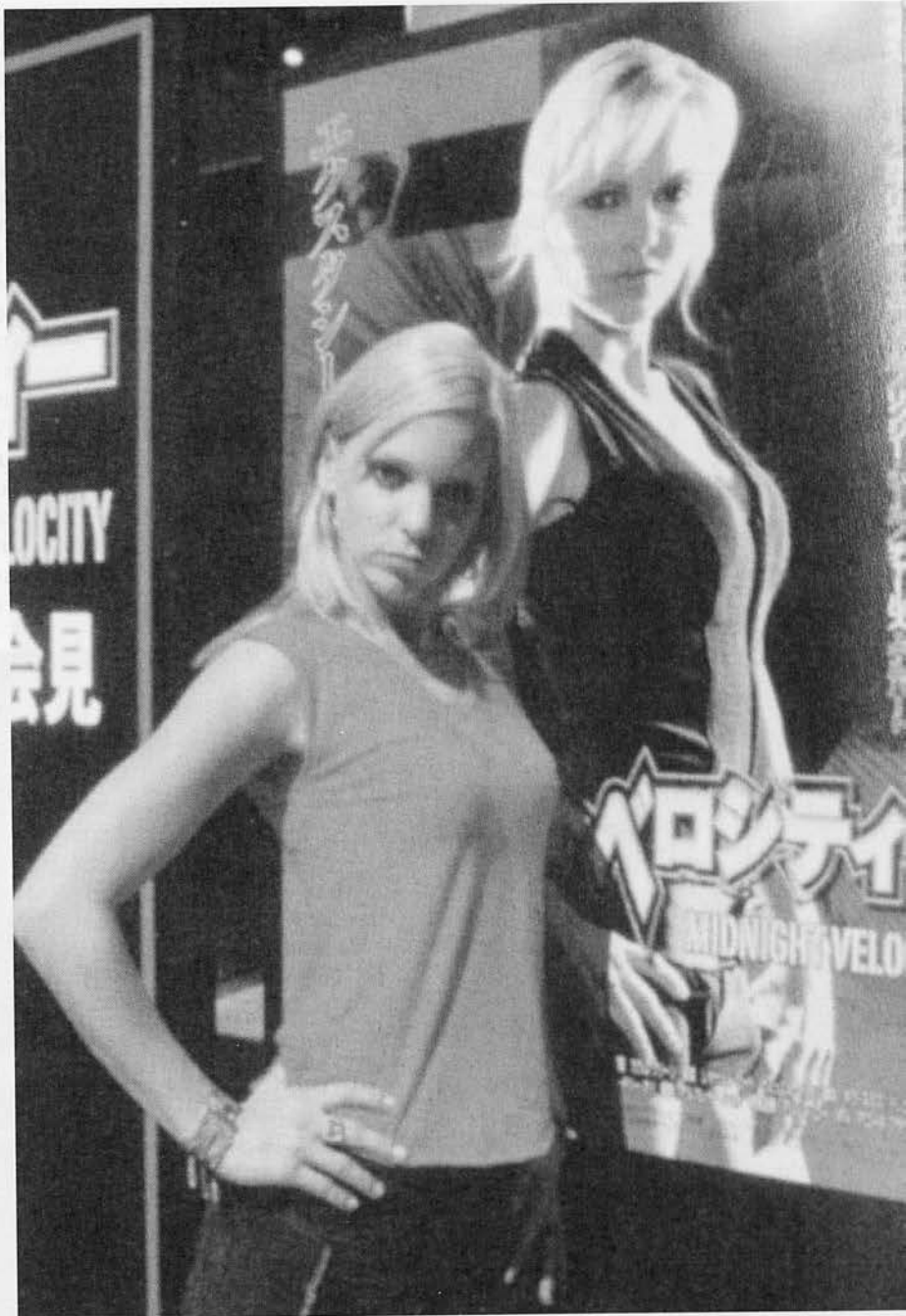
ta cara és la que me donà suport per poder arribar a desmantellar la corrupció del luxe. Si gràcies a Selma Parker vaig poder començar, amb Debby vaig poder acabar-hi. He lamentat molt la seva mort, però he de reconèixer que és molt difícil sobreviure tenint dues cares.

En qualsevol cas no puc negar que el personatge més important és Bertha Duncan, la vídua del sergent suïcidat. Perquè, si al trobar el seu marit mort, en lloc d'agafar la carta adreçada al fiscal, amb tots els noms dels luxosos, i aprofitar-la per fer xantatge a Lagana per poder continuar dins el luxe al que s'havia acostumat, s'hagués posat a plorar la mort del seu marit, jo no hauria tengut cap feina. Però no, Bertha pertanyia al club del luxe i no li feia gens ni mica de gràcia haver de deixar-lo pel suïcida d'un ximple com el seu marit. Aquesta és la conseqüència que vaig treure d'aquella singular aventura, que quan se pertany al club del luxe és molt difícil sortir-ne. ■

Joan Obrador

Lost in translation («Perdut en la traducció») la segona pel·lícula de Sofia Coppola és una obra personal i amb un to clarament íntim: amb un argument que forma part de la quotidianitat de la majoria de la gent i amb un ritme pausat, l'adequat per filmar l'esdevenir de la vida humana autèntica. Feia molt de temps que no veia una pel·lícula americana amb tant "temps mort": imatges en silenci de la protagonista amb posat reflexiu o demostrant una desgana depressiva; àmplies panoràmiques de la ciutat de Tòquio, remarquant l'extrema individualitat de cadascun dels seus protagonistes davant de la massificació urbana; recorreguts per les façanes d'uns edificis ultratecnològics. Fou aquest recorregut que fa la càmera de Sofia Coppola per l'entramat urbanístic de Tòquio el que em va posar sobre la pista del que ella vol: Sofia Coppola aspira a ser la versió femenina del talent cinematogràfic anomenat Allen..., Woody Allen. Suposo que el recorregut visual que fa per les façanes de Tòquio, que recorda tant al constant homenatge fotogràfic de l'autor de *Manhattan* a Nova York —i a tantes d'altres pel·lícules—, no significa que aquesta directora, novel·la trobat en aquesta ciutat el decorat ideal per a totes les seves inquietuds. És a dir, segur que Sofia Coppola no vol ser per a Tòquio el mateix que Allen significa per a la ciutat d'*Hannah i les seves germanes*. Perquè, s'ha dit que el director d'*Històries de Nova York* no només fa unes perfectes radiografies de les ànimes dels personatges que omplen la seva inabastable producció, sinó que la seva veritable aspiració és portar a la pantalla l'autèntic esperit de la ciutat que un dia fou la llar de les torres bessones (És curiós com una maleïda data ha agermanat en el dolor Madrid i Nova York!...Avui em costa molt d'escriure... Mai podrem oblidar els assassinats en la major infàmia que mai ha existit...).

De fet Sofia Coppola ens ofereix una visió superficial de Tòquio i dels seus habitants. I, sens dubte, pretén el contrari que el director de *Misterios assassinat a Manhattan*: mentre que Nova York és la ciutat que acull i dona forma a la majoria dels personatges que creà el Zelig novaiorquès, segur que Allen no s'ima-



gina fent de *Seducitor* a cap altra ciutat del món; Tòquio es presenta com una ciutat aliena, estranya als interessos i als desigs de Charlotte i Bob Harris. La forma de vida japonesa no deixa de ser una simple excusa per provocar petits moments d'humor d'arrel *allenià* i, per altra costat, recordar als seus compatriotes que a l'univers civilitzats no es parla únicament l'anglès... que, fins i tot, existeixen en aquest món persones perfectament educades que no el dominen

ni com a segona llengua. Reconec que aquest darrer aspecte és el que em va interessar d'aquest film.

Ella (Scarlett Johansson) és una jove llicenciada en filosofia sense feina que ha anat a parar l'hotel Park Hyatt darrera del seu marit que desenvolupa una frenètica labor com a fotògraf professional. Bob (Bill Murray) ni se'n recorda quan triomfava com actor al seu país, ara posa el seu rostre a un whisky, gràcies el fet que el generós poble japonès

encara recorda els seus grans papers a la gran pantalla. Aquesta parella, submergits en un univers lingüístic completament desconeguts per a ells, viuran una intensa història d'amor apta per als temps de la SIDA i el moralisme conservador que actualment recorre els EEUU. En sortir del cinema vaig recordar tot d'una dues antigues històries d'amor cinematogràfic que segur coneix la filla de Ford Coppola i, tal vegada, li varen inspirar per fer la seva pel·lícula: *Lolita* d'Stanley Kubrick y *El último tango en París* de Bernardo Bertolucci. L'obra de Kubrick se'm va venir al cap per la diferència d'edat que existeix entre Charlotte i Bob Harris, ella no és una adolescent com Lolita, però la distància d'edat entre ells dos deu ser la mateixa que la que hi ha entre la parella que ideà Nabòkov. La referència a l'obra de Ber-

tolucci és immediata; un home i una dona que es troben per casualitat i en la mateixa circumstància existencial: l'extrema solitud. Però, clar, la història de la directora nord-americana no conté ni rastre de la potència dramàtica i catàrtica d'aquests directors europeus: Charlotte i Bob Harris no cometem cap immoralitat i, molt manco, cap il·legalitat. Ella, en tot moment, té present que es deu en cos i ànima al seu home legal i, fins i tot, li recorda, a ell, de tant en tant, la diferència d'edat que els separa. Ell, per la seva banda, constantment té en ment una dona que ja no l'estima i els deures familiars que el lliguen als fills. El resultat de tot plegat és la plasmació de una pseudopassió amorosa, convertida en una pseudorelació paterno-filial.

Possiblement, en el temps que corren, la història de Coppola sigui més plausi-

ble que la que dugueren a la pantalla Kubrick i Bertolucci; però el primer que hauria de saber la filla d'un gran director és que si una pel·lícula no té la capacitat de provocar la catarsi dins l'espectador, mai serà una gran pel·lícula. Tal vegada aquí es trobi la gran distància entre la gran tradició nord-americana i l'europea a l'hora de construir un obra cinematogràfica: mentre ells varen optar per l'espectacle, la nostra tradició sempre s'ha estimat més la intensitat. Per això, el resultat dels Oscars sempre és el que és... I per la mateixa raó Woody Allen sempre serà una rara avis dins el mercat audiovisual nord-americà. Possiblement Sofia Coppola ja es troba enmig de la cruïlla: triomfar a la seva terra o fer pel·lícules minoritàries destinades al mercat europeu. Tal vegada ella es podrà permetre el luxe de triar el camí que més li agradi. ■



José Tirado

Nascut a Saarbrücken, l'any 1902, aquest director d'origen jueu és, probablement, un dels artistes més representatius de l'esperit "fi de segle", d'un sentiment que calca entre la nostàlgia i la decadència, entre el romanticisme i el simbolisme.

Max Ophüls és un gran dibuixant de la psicologia femenina; als seus films, la dona és presentada com a víctima de forces incontrolables que la condueixen irremeiablement cap a un destí tràgic i solitari. Però tot i que la seva obra sembli recórrer exclusivament al melodrama per aprofundir en els sentiments dels personatges, aquestes històries amaguen, amb gran lucidesa, i suggereixen, de manera totalment subtil, la decadència d'una gran societat en crisi, a punt de desaparèixer o, com a mínim, transformar-se. Però si narrativament incideix en el sentiment, l'amor no correspost, el desencant i l'escepticisme, a nivell visual Ophüls destaca per un barroquisme, un luxe i una despreocupació que actuen com a contrapunt a l'amargor de les històries que ens presenta i accentuen el seu caràcter eminentment tràgic. Vers el caràcter intimista, dolorós, subtil i sensible, Ophüls aporta també ironia i, fins i tot, a vegades, frivolitat. Aquesta combinació és reforçada per una posada en escena i una manera de filmar gairebé hipnòtica, encisadora, que deu moltíssim a la cadència que marquen els meticulosos moviments de càmera. Segurament, el cinema de Marx Ophüls podria definir-se com un cinema dinàmic, musical i eminentment rítmic. Construint aquest llenguatge tant personal, Ophüls, aconseguix que, als seus films, predomini el dinamisme sobre l'element literari, mèrit més que lloable quan gairebé cadascuna de les seves pel·lícules estan basades en novel·les o relats.

Max Ophüls mai va rebre el reconeixement del públic, ja que se'l considerava antiquat i arcaic, però, paradoxalment, tot i mirar constantment cap endarrera, amb nostàlgia, era un cineasta radicalment innovador, un director avançat al seu temps. Probablement, per aquest motiu els joves *cahieristes* van defensar-lo fins al punt que François



Max Ophüls dirigint *Atrapados*.

Truffaut l'arribés a qualificar com "el nostre cineasta de capçalera".

A diferència d'altres directors que, amb l'ascens del nazisme, emigraren des d'Europa cap als Estats Units —com ara Lang, Pabst, Siodmak, Dieterle o Sirk—, Max Ophüls mai no va adaptar-se al model de hollywood i enyorava Europa amb gran nostàlgia. Per això sempre se l'ha considerat el cineasta més europeu de tots els desplaçats. De fet, després de només cinc films als Estats Units —entre els quals es troben els magnífics *Carta de una desconocida*, *Atrapados* i *Almas desnudas*—, va tornar-se'n al vell continent, on rodaria *La ronda*, *El placer*, *Madame D...* i, finalment, *Lola Montes*.

CARTA DE UNA DESCONOCIDA (1948)

Carta de una desconocida és probablement la seva millor pel·lícula americana i on més clarament es combina la tragèdia amorosa amb el decadent retrat social. El film, ambientat en la una Viena noucentista íntegrament recreada en els estudis de la Universal, és un melodrama trist que mostra l'amor no correspost entre una jove de 16 anys i un cèlebre pianista que, anys més tard, rep una carta de la jove. Aquest model

de malenconia pel temps fugit i felicitat fallida s'inspira en la novel·la homònima d'Stephen Zweig.

Carta de una desconocida comença amb una frase totalment tràgica: "Cuando lees esta carta probablemente ya estaré muerta". A partir d'aleshores el film es desenvolupa en tres temps: el de la lectura de la carta, el de l'escriptura i el que s'hi narra. Dins aquest joc narratiu la música té un paper especialment important, ja que fa avançar la història augmentant el to dramàtic i atorgant el ritme de vals vienès que defineix el film, com sempre, acompanyats per uns tràmings i unes panoràmiques que discorren per la memòria de la protagonista.

Tot i així, aquesta és una de les seves obres estilísticament més austeres, de fet, a les seves memòries, Ophüls parla de *Carta de una desconocida* com un *tour de force* per demostrar que era capaç de repetir *Liebelei* —el seu segon film— en les condicions industrials que li proposava la potent cinematografia americana. A diferència de *Lola Montes*, i més propera doncs a *Liebelei* i *La Marquesa D...*, *Carta de una desconocida* és un film més aviat romàntic que barroc, una peça de càmera abans que una obra exuberant, una pel·lícula que, pel seu to, s'apropa a l'escriptura de Novalis.



ATRAPADOS (1949)

Aquest claustrofòbic i obscur film, està basat en la novel·la *Wild Calendar*, de Libbie Block, tot i que l'adaptació no va ser d'Ophüls, sinó pel dramaturg Arthur Laurents, el mateix que havia escrit *La soga* per a Alfred Hitchcock.

El film explica la història de Leonora, una jove de províncies ambiciosa que arriba a Nova York disposada a menjar-se el món. La jove contraurà matrimoni amb el magnat Smith Ohlrig, el qual la maltracta. Leonora en fugirà i trobarà treball amb el doctor Larry Quinada, de qui acabarà enamorant-se. Però, en as-

sabentar-se que està embarassada, torna amb el seu marit per viure un alliberador desenllaç, un suposat *happy end* que el productor va decidir inserir-hi.

Atrapados és un magnífic melodrama ple de personatges contemporanis, històries properes al cinema negre amb americans de carrer, un ophülsià retrat de la feminitat i una interessant reflexió sobre la riquesa i la felicitat.

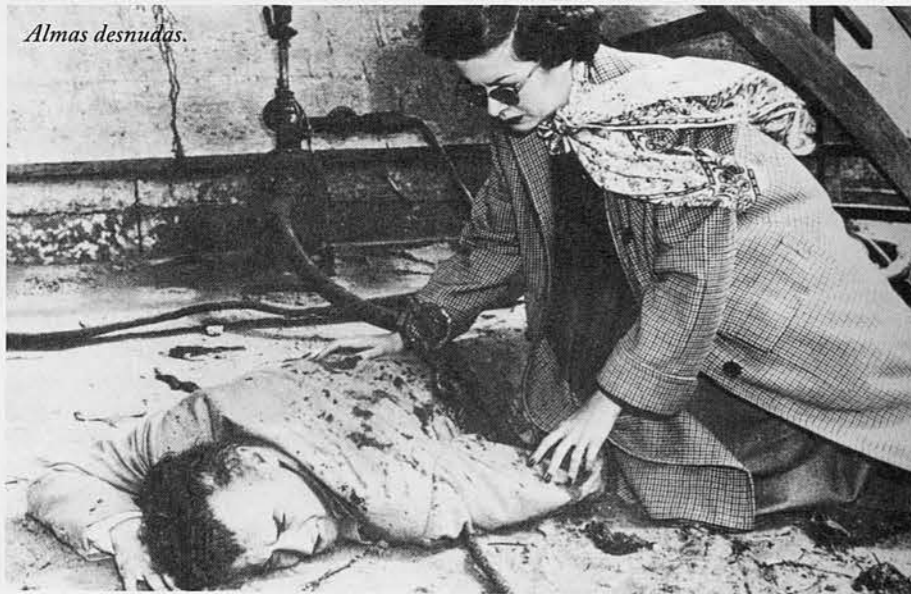
ALMAS DESNUDAS (1949)

Almas desnudas és una pel·lícula d'encàrrec, amb un guió aliè i, proba-

blement, el film de menor qualitat de Marx Ophüls. El tema del film és el xantatge al qual és sotmesa una dona de províncies que mata accidentalment l'home que pretenia seduir la seva filla adolescent. Aquesta trama, que a priori pot semblar més propera al cinema d'Alfred Hitchcock o Fritz Lang, en mans d'Ophüls, no pot evitar tendir cap el melodrama —cap una de les seves meravelloses històries d'amor apassionat—, i l'anàlisi de l'estructura familiar: en absència del marit, les peripècies de la esposa suggereixen una reflexió sobre el paper social dels pares.

LA RONDA (1950)

La Ronda s'inspira en l'obra teatral d'Arthur Schnitzler, de la qual Ophüls conserva l'empremta nihilista de l'escriptor al seu univers personal. El director introdueix en la història la figura d'un narrador que sorgeix de la boira i es dirigeix directament a l'espectador per guiar-lo a través del joc de l'amor i el plaer. Aquest *alter ego* d'Ophüls, interpretat per Anton Walbrook, apareix acompanyant per tota una tipologia de personatges i prototips com el soldat, la prostituta, la dona casada, la minyona o el poeta. Novament, Ophüls demostra una magnífica habilitat per dirigir els actors i per aconseguir que aquests dotin d'un verisme inèdit els desespe-



rats personatges del film, des de Simone Signoret a Simone Simon, passant per Daniel Gelin. I és que, com molt bé va apuntar Truffaut, Ophüls, com Renoir, sacrificava sempre la tècnica al joc de l'actor.

EL PLACER (1952)

El plaer consta de tres capítols que tenen com a punt de partida diverses narracions de Guy de Maupassant. En tots ells hi ha un exquisit luxe en la reconstrucció del període de finals de segle. El primer narra la resistència d'Amvrouise a envellir, un famós perruquer de l'òpera de París. Al segon episodi Madame Tallier, patrona d'un elegant bordell, assisteix a la primera comunió d'una neboda de províncies, acompanyada per totes les seves pupil·les, provocant una gran commoció entre els veïns del poble. Finalment, Ophüls mostra la història de Jean, un pintor enamorat de Josephine, la seva model, amb qui acabarà casant-se. El temps va acabant amb l'amor fins el punt que ella intenti suïcidarse.

Tot i que aquest film és inferior a l'anterior pel·lícula rodada per Ophüls, *La ronda*, és un interessant exercici d'estil tan apassionant com elegant, fins el punt que podria interpretar-se com un homenatge cinematogràfic als grans moments pictòrics de la tradició francesa.

MADAME DE... (1953)

En aquesta adaptació d'una novel·la curta de Louise de Vilmorin, la ironia i la crítica social que impregnen la primera part va tornant-se poc a poc en tragèdia. És una exquisida comèdia costumista de finals de segle que deriva cap el drama i la tragèdia. És la història ophülsiana per excel·lència, la d'una dona frívola al principi, romàntica més endavant i, finalment, enamorada entre dos homes: un inflexible i un altre encantador.

Madame De... era una dona destinada a tenir una vida feliç: viu amb el seu marit, un ric general, i junts porten una vida plena de festes de l'alta societat. *Madame De...* té deutes de joc i, sense que el seu marit se n'assabenti, ofereix les arracades que André li va regalar el dia del seu casament. Amb el temps, aquest anell retornarà, acompanyada d'un nou amor, demostrant-se així que l'atzar és un dels motors de l'acció dins la filmografia d'aquest cineasta.

LOLA MONTES (1955)

Lola Montes és el film—testament d'Ophüls. Inspirat en una novel·la de Cecil Saint Laurent narra el tràgic destí de la polèmica comtessa Maria Dolores Porritz y Montes, una dona relacionada amb la cort de Lluís I de Baviera i que va acabar els seus dies en una petita companyia de

circ. Al circ, Lola Montes representa un número que va repassant la seva pròpia vida. D'aquesta manera, el cineasta va introduir, amb original encert, la biografia d'aquest fabulós personatge en un ambient totalment màgic.

Per Marx Ophüls, la vida és circ, farsa i espectacle, tal com més endavant ens demostraria el Fellini d'*Amarcord* i, més recentment, el Burton de *Big Fish*. No obstant, a *Lola Montes* el circ no és només el triomf de les aparences, sinó també la metàfora d'un univers circular, obsessiu i desapiadat.

Lola Montes va ser un dels majors esforços de producció del cinema francès de tots els temps —648 milions de francs, 12.000 extres, tres versions i 85 km de pel·lícula rodada—, de manera que, quan el públic rebutjà el film, titllant-lo "d'avorrit, barroc i incoherent", la productora del film Gamma-Films va acabar enfonsant-se. I és que l'obra pòstuma d'aquest gran cineasta va ser incompresa a la seva època, segurament perquè el públic no estava acostumat a aquest tipus de films, tal i com van defensar directors com Cocteau, Rossellini, Becker, Astruc o Tati, en la carta publicada el 23 de desembre de 1955 al diari *Le Figaro*. Tal i com apuntaven, *Lola Montes* és una magnífica reflexió sobre l'art cinematogràfic, sobre el cinema com a narració, i com a espectacle fascinant pel virtuosisme de la càmera, la llum i el color. És un film brillant i hedonista, en definitiva, una magnífica obra mestra que resumia tota la filmografia de Marx Ophüls. ■



L'exuberant romanticisme de Max Ophüls



Madame De...

J.C. Romaguera

Madame De... és una pel·lícula realitzada l'any 1953 i, per tant, posterior a l'accidentat exili als Estats Units que va patir el seu director, Max Ophüls,

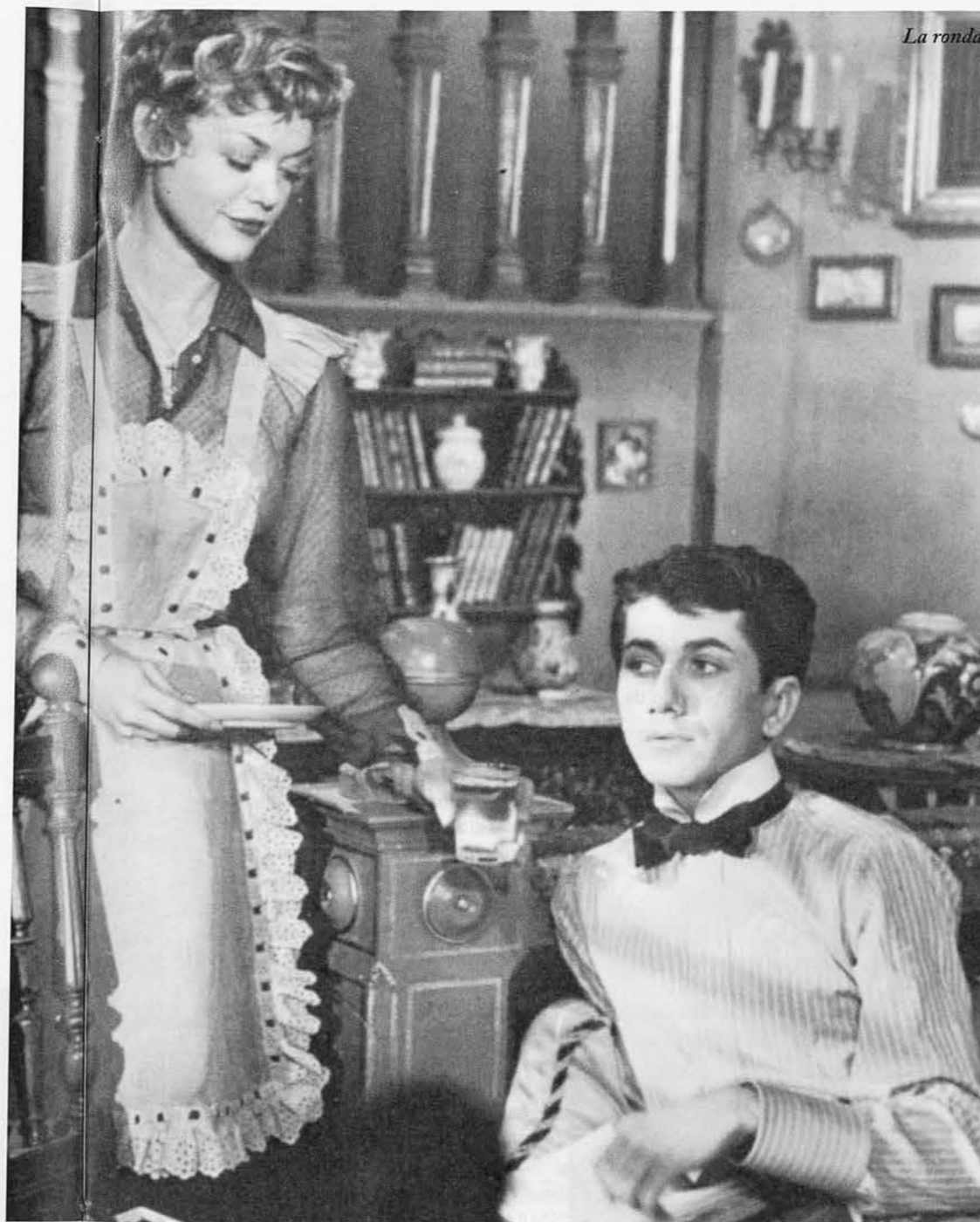
qui va veure en l'adaptació de la novel·la homònima de Louise de Vilmorin un vehicle mitjançant el qual podia desenvolupar el seu exuberant estil, aquell que li concedia l'honor de ser conegut com el més elegant d'entre tots els cineastes. I és que si algú ha sabut aprofitar el fet que el cinema sigui una forma d'expressió que amalgama, absorbeix, tota la resta de llenguatges artístics, des del teatre a la música, passant per la pintura, l'arquitectura i l'escultura, aquest és Max Ophüls i la seva magistral *Madame De...* n'és una prova molt més que evident, en la mesura que fa palesa una estètica rica, detallada, en els seus aspectes més barrocs.

Ella és la comtessa Luise de... (Danielle Darrieux) i ells són el seu marit, el general André de... (Charles Boyer) i el seu amant, el baró Fabrizio Donati (Vit-



Charles Boyer.

D'aquesta manera a Madame De... el dramatisme que roman latent en els esdeveniments va contaminant la història, s'estén com el corcò i la mentida va creixent, com única sortida per camuflar un engany anterior, amb la complicitat de les casualitats



La ronda.

torio De Sica), els quals configuren un triangle amorós que gira al voltant d'unes erràtiques arracades de diamants—espècie de *mcguffin* hitchcockià— que van canviant constantment de propietaris i destinataris i que provoquen una espiral de coincidències, casualitats de l'atzar més entremaliat, i del qual es deriva una història circular i típicament habitual en la filmografia d'Ophüls —La

ronda i *Lola Montes*, per exemple—. La pel·lícula s'inicia com una comèdia d'embolics, marcada per la lleugeresa del to i la frivolitat en què són contemplades les accions, i que en certs moments, la seva posada en escena pot remetre a Ernest Lubitsch—recordar la seqüència del teatre amb les contínues entrades i sortides del general André d.— Posteriorment, tot evoluciona cap el me-

lodrama per finalitzar en una tragèdia d'arravatadores dimensions romàntiques, mitjançant un joc d'equívocs, que arranca de manera lleugera i banal però que acaba en un exacerbat fatalisme.

Tot un seguit de canvis de registre que no comporta cap tipus d'entrebanc gràcies a l'esmentat estil fluit i dinàmic, que Ophüls imprimeix al relat i a través del qual les accions, i el canvi de tonalitat, se succeeixen de forma natural, marcades per un ritme gairebé musical, conseqüència directa de les aclaridores anotacions que feia el propi cineasta sobre els angles i els moviments de càmera. A més, la mobilitat de la càmera d'Ophüls és d'una precisió matemàtica de manera que ens permet descobrir els sentiments i la moral d'uns personatges que, a mida que avança la trama, es veuen immersos en una voràgine de mentides, aparences, que no ofereix cap possibilitat a la consumació dels desitjos amorosos. D'aquesta manera a *Madame De...* el dramatisme que roman latent en els esdeveniments va contaminant la història, s'estén com el corcò i la mentida va creixent, com única sortida per camuflar un engany anterior, amb la complicitat de les casualitats. I serà el principal personatge femení Louise d. qui provocarà l'arribada fins a una carreró sense sortida quan abans les seves activitats en una vida ociosa es fonamenten en fútils i intranscendents flirtejos amorosos. Serà el motor principal d'un relat que es trastoca progressivament en direcció a un desenllaç tràgic.

En aquest sentit el barroquisme de la posada en escena d'Ophüls, amb l'inestimable col·laboració de l'operador Christian Matras, juga un paper fonamental en un doble sentit. Per una banda, els personatges són vistos o bé a través de miralls, en un símptoma clar que ens movem en un món regit per aparences, o bé a través de vidres, la qual cosa confirma que darrera cada un dels personatges hi ha alguna cosa oculta. Per altra banda, el decorat presenta un espai carregat de nombrosos objectes d'atrezzo que transmet una atmosfera d'opressió que tanca els personatges, impeding-los expressar les seves interioritats, mentre un *travèling* sembla perseguir-los, buscant desesperadament una sortida, i que tan sols ofereix la via mística o la via de l'honor. ■

Procés K: Neo-tokyo presenta: Welles + Tsukamoto (cineastes de culte) Welles (+ Kafka) padrins de procés K. Tsukamoto: padri de neo-tokyo

Knika+iluvijah

La pel·lícula *El proceso* (1962) es l'adaptació que el geni Orson Welles va fer l'any 1962 de la famosa novel·la de Kafka (qui no la va veure publicada mai i que començà el 1914). Welles va quedar content amb *El proceso* encara que va tenir problemes de producció (es va quedar sense localitzacions naturals a Iugoslàvia i es va haver d'adaptar a l'estació d'Orsay a París), i va ser un encàrrec (li varen donar a escollir entre una llista de 15 noms).

Welles (havien passat ja set anys des que va estrenar *Ciudadano Kane*) repeteix els seus coneixements tècnics i artístics amb la càmera (els seus característics nous angles, perspectives i profunditat de camp, la il·luminació, els escenaris, etc).

El proceso és la història de Josef K detingut un dematí a la seva habitació per uns individus ¿funcionaris de l'Estat?. Així comença la pel·lícula d'un procés absurd, quasi surrealista, reflex del poder de l'Estat, el poder judicial, la bu-

rocratització i la despersonalització dels essers humans en aquest temps.

No sabem ni qui, ni per què s'ordena la acusació contra K. Trobam personatges com diferents dones (amb una gran influència sobre el tribunal i sobre K), advocats corruptes (com el personatge que Welles interpreta, l'advocat Hastler), funcionaris obscurs i més acusats, en un escenari incongruent que acaba per desmoralitzar K.

K al principi es resisteix a l'acusació, al seu procés. "No soy culpable". Però, poc a poc, s'enfonsa i descobreix les corrupcions del poder i les contradiccions del món que creia conèixer per considerar-se culpable de pertànyer a una societat culpable.

SHINYA TSUKAMOTO, ENTRETENIMENT "DE CULTE"

Nascut a Shibuya, Tòquio l'1 de gener del 1960. Des de petit, quedà fascinat per les sèries de televisió de culte,

com "ultra-Q", va rodar les seves primeres pel·lícules en super 8 quan només tenia 14 anys. Shinya va aprendre pintura a l'institut, on va cultivar el seu interès per actuar. A l'escola va crear la seva pròpia companyia de teatre, on dirigia i actuava.

Va treballar per un comercial studio film, després de graduar-se, però només va durar quatre anys, ho va deixar per començar amb la seva pròpia companyia Phantom Theater. El 1986, els talents de tota la companyia es reencarnaren en vampirs *cyber-psychodelics*, al film en 16m/m *Futsuu Saizu No Kaijin*.

Amb *Tetsuo* estrenada al 1989, esdevingué ràpidament un èxit internacional, guanyadora de multitud de premis.

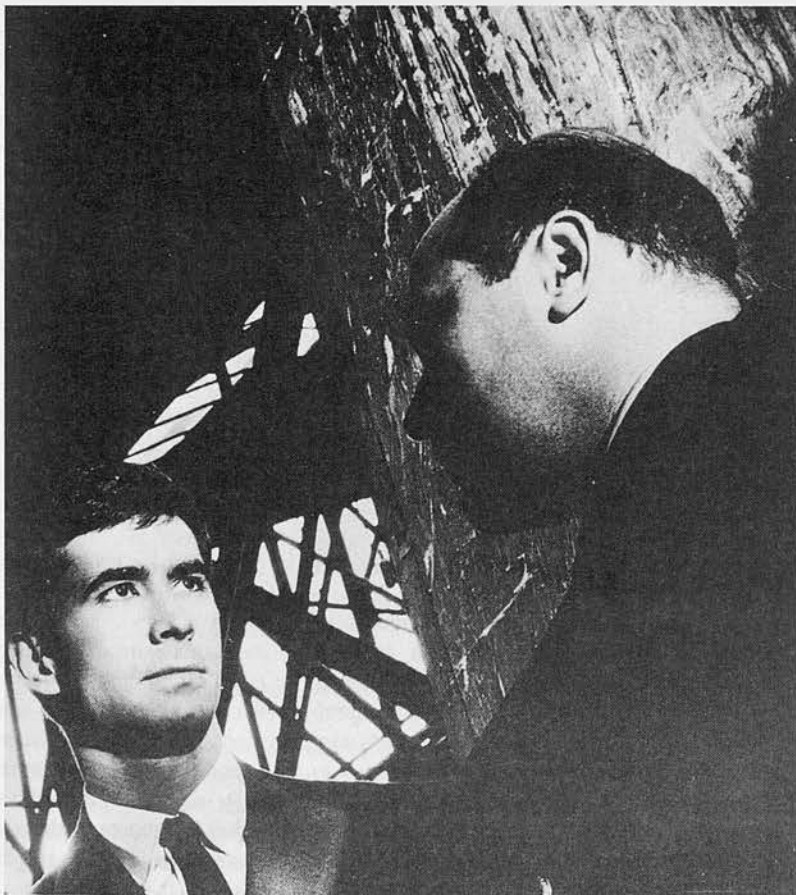
"*Hiruko, Yokai-Hunter*" (*Hiruko, the Goblin*), rodada el 1991, va ser produïda i distribuïda per Shochikiu, companyia major nipona, que l'any 1992 va veure com *Tetsuo II. The body hammer* guanyava per ells, vuit premis internacionals. Tant *Tetsuo* com *Tetsuo II*, varen esdevenir obres teatrals, presentades a diferents ciutats arreu del món, on les ventes dels seus vídeos, l'han convertit en cim de ventes a Anglaterra.

Després de *Tetsuo* roda *Bullet Ballet*, en què s'apropa a la violència d'adolescents al tòquio actual, *Tokyo Fist* poesia visual, en què les relacions amoroses i fraternals esdevenen combats de boxa, i *Gemini*, en què les seves al·legories apocalíptiques esdevenen colorits poemes, en clau d'història d'amor.

Ell no és simplement un director amb talent, fa d'operador de càmera, d'editor, i d'actor. Ell mateix qualifica la seva obra com a entreteniment "de culte".

El 1995, terminat de rodar *Tokyo Fist*, amb què ha rebut premis internacionals, com ara el Sundance. Després d'acabar diferents curtmetratges, recentment ha estrenat *A snake of June*, llargmetratge, blanc i negre, on la recerca des de diferents perspectives, des dels diferents angles dels personatges, esdevé el seu guió.

Com a actor ha interpretat papers per a diferents directors, sempre a propats a l'underground, d'on ell prové: "119" del Naoto Takenaka, *The Most Terrible Time in My Life* del Kaizo Hayashi's i a diferents films del polèmic director Takashi Miike, com ara *Dead or alive II o Ichi, the killer*. ■



Cyril Neyrat

Bon vespre, avui parlarem de pel·lícules que tenen com a tema la relació entre l'escultura i el film, entre els anys 1953-1963. Durant aquests deu anys són molts els films nord-americans i europeus que fan de l'estàtua un element estètic en el treball de la posada en escena.

La crítica cinematogràfica ha tractat molt sobre la relació entre pintura i cinema. El format de la pel·lícula, el fet de ser en dues dimensions, fa que siguin nombrosos els cineastes que s'inspiren en obres cèlebres: per exemple, el film de Rohmer, *La Marquise d'O*, se va inspirar en la pintura del suís Füssli, o *Passion*, de Godard, una reflexió sobre les relacions entre pintura i cinema. Molt més rars són els estudis sobre la relació entre l'escultura i el cinema.

El costat bidimensional, pla, del cinema, no és una dada tècnica ni estètica, perquè el cine fa que puguem parlar en tres dimensions i treballar en tres dimensions. Així l'escultura apareix sovint a les propostes dels cineastes: Tarkovsky parla —d'esculpir el temps— al referir-se a la seva posada en escena. I Jacques Rivette diu que el film és com una estàtua que s'ha d'alliberar de la terra, una fórmula que, com veurem, està inspirada en *Viaggio in Italia*.

El cinema està poblat d'estàtues: una gran part del temps estan relacionades amb el decorat. Però quan la seva presència forma part de la posada en escena, juguen un paper molt més fonamental. La seva presència sembla comandar l'estructura de la narració i la posada en escena. Per tant, el cinema es fa escultòric. Jo, avui vespre, vos parlaré de dos aspectes de la relació entre escultura i cinema: d'una part, la filmació de les estàtues, i d'altra banda, la influència de l'escultura com a pràctica artística, sobre la posada en escena, i veurem que aquestes dues pràctiques condicionen el treball del temps i de l'espai al cine.

¿Quines són les característiques d'una estàtua, què fa que una estàtua pugui interessar als cineastes? L'escultura sorgeix d'un bloc de pedra tridimensional. És muda. Això és molt important: és com un bloc inviolable, impenetrable, és una imatge del secret, del misteri.



La condesa descalza.

Un altre punt important és la mirada, com miram una estàtua, per observar-la hem de fer-hi voltes, recórrer-la. Per tant l'estàtua incita a una mirada circular. És un bloc d'espai que implica una forma de temps. Observar una estàtua ens ofereix una experiència temporal molt semblant al cinema.

El tercer aspecte que m'interessa és com les estàtues antigues arriben a nosaltres: són com vestigis que moltes vegades estan enterrats i s'han de desenterrar. Per tant, l'estàtua ens torna al passat, a mons, a civilitzacions desaparegudes. Son com símbols, com imat-

ges del temps. Normalment estan gastades, malmeses, i duen la marca del passat.

Per aquest cicle hem triat cinc pel·lícules en què l'estàtua i l'escultura juguen un paper especial. Una és d'Alain Resnais, *L'amour à mort*, 1984. No hi ha estàtua propiament dita, no se'n veu cap, però Resnais fa un ús molt refinat de la tridimensionalitat en el cinema, i el cos del personatge és tractat com una escultura. El film mostra que les relacions entre escultura i cinema no depenen necessàriament de la presència visible de l'estàtua al film.



La condesa descalza.

Al segle XVI, l'historiador de l'art i biògraf d'artistes Vasari va descriure la manera que tenia Michelangelo de crear les seves escultures: comparava la creació progressiva de l'escultura per la talla, a la imatge d'un cos que estaria al fons un recipient d'aigua, el qual apareix a la superfície



El Gatopardo.

Al segle XVI, l'historiador de l'art i biògraf d'artistes Vasari va descriure la manera que tenia Michelangelo de crear les seves escultures: comparava la creació progressiva de l'escultura per la talla, a la imatge d'un cos que estaria al fons un recipient d'aigua, el qual apareix a la superfície. Llavors, Vasari utilitzava aquest símil per explicar la tècnica de Michelangelo, fent sorgir l'estàtua d'un bloc de marbre. Veurem que Resnais aplica aquest procediment al cine, en la manera en què el personatge apareix i desapareix del camp visual. En aquest film el personatge no surt del camp visual, sinó que sorgeix del fons negre. A *L'Amour à mort* el fons negre encarna la mort, l'espai de la mort. Veureu com hi ha un joc de llums sobre els personatges, els quals són tractats com a estàtues, de vegades bidimensionals, de vegades tridimensionals. Quan estan sotmesos a la mort, esdevenen escultures, se petrifiquen, agafant aquesta tercera dimensió. Per tant aquí els cossos adopten una estabilitat material i plàstica permanent. El treball de modelat dels cossos, fa que el temps dels morts i el temps dels vius s'alternin en aquestes seqüències.

Destacaré dues obres de la cinematografia de Hollywood que me semblen emblemàtiques en aquesta relació: *Pandora and the Flying Dutchman* de Albert Lewin, 1951, i *The Barefoot Comtesse* de Josep Leo Mankiewicz 1954. Són molt properes: tenen el mateix cap operador, la llum i la imatge són comparables. I també són determinants pel mite d'Ava Gardner, ja que el seu personatge apareix associat a l'estàtua. A ambdues pel·lícules Ava Gardner encarna un secret impenetrable pels homes. *Pandora* passa a un poble espanyol de la Mediterrània, una colònia d'estiueig d'anglesos. La mar hi juga un rol essencial, serà la que operi la relació entre present i passat. I aquesta mar, en el seu vaivé, fa que torni el passat, les estàtues. Aquest passat s'encarna en estàtues que apareixen arran de mar. El film està contat en *flashback*, per un narrador que és un arqueòleg. La seva passió és recollir estàtues i ceràmiques i restaurar-les, conservar aquests vestigis del passat. I entre aquesta colònia anglesona hi ha una dona que desentona, que és Pandora. Quan tots els personatges estan arrelats al present, a la modernitat, ella sembla que està absent, en un

Le mépris.



temps mític del passat. Tot el repte del film serà descobrir el misteri d'aquesta dona, ja que el film s'obri amb la imatge dels cossos de Pandora i el seu amant morts a la platja. Per tant, aquestes estàtues juguen un paper essencial, duen les traces del passat al present. Assisteixen mudes, impassibles, a l'espectacle de la modernitat, del divertiment dels moderns anglosaxons. Erwin sembla donar veu a les estàtues, donar-los vida, una mirada. Hi ha un pla preciós en què es veu un cotxe de carreres que travessa ràpidament la platja. Està filmat rera l'estàtua, a la seva esquena, com si el véssim a través dels ulls d'ella: és com si l'estàtua contemplés aquesta imatge.

Per altra part, a la posada en escena sempre s'associa Pandora a l'escultura. En un moment determinat, Pandora va vestida de groc, i ella posa una xarpa groga a una estàtua. Els homes passen al voltant de les escultures sense mirar-les, però ella sí que les mira, hi estableix un diàleg mut. Aquesta relació en fa una dona misteriosa, que habita entre dos temps: entre el present del film, el de la platja i el temps invisible, que la posada en escena crea, establint-se una relació entre Pandora i l'estàtua.

Viaggio in Italia és un dels films centrals d'allò que s'ha denominat modernitat cinematogràfica, que ha influït força els joves cineastes i crítics que s'agruparen al voltant de Cahiers du Cinéma, Rivette, Rohmer i Godard

El año pasado en Marienbad.



Segons la mitologia grega, Pandora és una estàtua d'argila que va ser modelada per Hefaiostos, animada per Atena, enviada per Zeus a la terra per castigar els homes, ja que Prometeu havia robat el foc sagrat. Pandora, a la mitologia grega simbolitza la venjança de Zeus contra l'arrogància dels homes que estan obsessionats pel progrés tècnic. La pel·lícula reprèn aquest mite.

En molt plans s'inspira en la pintura de De Chirico i de Paul Delvaux, dos pintors que varen fer la major part de la seva obra abans de la Segona Guerra Mundial, que pintaven gran espais buits poblats d'estàtues enigmàtiques. Tots dos treballaren la inquietud de la modernitat. En aquests espais geomètrics les estàtues d'aquests pintors esdevenen símbols de misteri, enigma i inquietud. Però Albert Lewin no es conforma en reproduir les pintures, sinó que modela la posada en escena sobre la idea mateixa de l'escultura, associant el cos de la dona al cos de l'estàtua.

Un altre element important que relaciona el film i l'escultura és la seva forma narrativa. Ja he dit que, per a mi, un dels elements significatius de l'escultura és la seva circularitat. El film descriu

un cercle perfecte. El punt de partida del film i el punt d'arribada està constituït per un immens *flashback*, com si es dibuixés un cercle. I el film acaba explicant-nos el misteri de Pandora, perquè ha mort la dona, que l'ha conduït finalment a la mort.

Tres anys després, *The Barefoot Comtesse* és com un aprofundiment del treball de Pandora amb l'estàtua. El film s'obri amb una estàtua del personatge interpretat per Ava Gardner, situada sobre la seva tomba. Un altre cop, l'argument del film és descobrir el misteri d'una dona morta, i com Pandora, el film comença i acaba amb la mort, aquesta vegada a un cementiri, no a la platja. La construcció de *The Barefoot Comtesse* és més complex que el de Pandora: no hi ha un sol *flashback*, sinó set *flashbacks* successius, contats per tres narradors diferents. Quan acaba cada *flashback* tornam al cementiri, vora l'estàtua. Així el film està constituït com a vaivens entre episodis passats de la dona i el present al cementiri. És com si el film donàs voltes sobre el cos de l'estàtua, i ens mostràs punts de vista diferents, intentant reconstruir com era aquest personatge.

Cada un dels tres narradors ofereix un punt de vista concret, diferent, d'aquesta dona, de manera que es va donant forma al film a partir d'una estructura circular que gira al voltant de l'estàtua, com si fóssim un visitant d'un museu que fa voltes a una escultura per intentar percebre la seva estètica. Però l'estàtua és misteriosa, resta inviolable, i al final de la pel·lícula no descobrim el misteri de la Comtesse, l'enigma de la seva vida, la seva personalitat. Al contrari que Pandora, el film no ens explica el secret, només ens el presenta.

Passam a veure una seqüència del film (...)

Tot i que cada *flashback* ens mostri un episodi de la seva vida, encara que multipliquem els punts de vista, no arribam a descobrir el seu secret. És com si el passat s'anés esculpint, reconstruint-lo a partir dels diferents *flashbacks*. Fins i tot hi ha un mateix episodi que se'ns mostra des de dos punts de vista diferents, a partir de dos testimonis de dos narradors. Això constitueix un element cinematogràfic molt modern a un film del Hollywood que avui consideram clàssic. Assistim a la creació del passat, el qual és com un bloc que s'ha de tre-

Sembla ser que Rossellini va passar un mes dins el museu experimentant diverses formes de filmar les escultures, i Georges Sanders, que feia el paper del marit, no sabia ben bé què pretenia el director, per què cercava aquest moviment ideal

BARDOT AT HER BOLD, BARE AND BRAZEN BEST!

Revelling in Rome... cavorting in Capri... jolting even the jaded international jet-set in her pursuit of love!

JOSEPH E. LEVINE presents
BRIGITTE BARDOT
JACK PALANCE

Contempt

MICHEL PICCOLI / GEORGIA MOLL / FRITZ LAN
 Produced by CARLO PONTI / JEAN-LUC GODARD / ALBERTO MORAVIA
 IN COLOUR AND FRANSCOPE / AN AVCO EMBASSY RELEASE

temporani que descriu d'una manera lleugera la societat contemporània dels anys cinquanta i seixanta. Però *Viaggio in Italia* mostra que la modernitat és més que això, és una relació entre passat i present, una manera complexa d'enfocar la temporalitat, i sobretot com el passat qüestiona la continuïtat del present. En aquesta pel·lícula el present és un temps íntim, és el del viatge turístic d'una parella de burgesos anglesos que estan a punt de la ruptura. El passat, al contrari, és un temps col·lectiu, el de la civilització romana, i de la Primera Guerra Mundial, és un temps col·lectiu i dolorós perquè apareix, d'una banda, Pompeia encarnant la civilització romana, i, de l'altra, les masacres dels partits italians, que evocuen la guerra a Itàlia. La pel·lícula organitza la confrontació entre el present de la dona i el passat d'Itàlia. La irrupció del passat en el present de la dona li provocarà una presa de consciència que la canviarà. El film conta una presa de consciència per diferents etapes, a través de la troballa d'aquestes estatuets. El present de la dona és egoista, ella és una burgesa cega, per la qual la terra italiana és només el teatre de les seves lluites domèstiques. Però durant el film s'allunyarà del seu marit per anar a trobar vestigis del passat, i, a cada encontre, modificarà un poc la seva relació amb el passat. La troballa de les escultures la neguiteja i toca la seva consciència. Tot i que aquí no hi hagi *flashback*, el retorn circular al present s'inscriu dins la continuïtat d'una narració. Rossellini dibuixa una successió de cercles cada vegada més amplis, que engloben un món cada vegada més vast a l'interior d'aquesta dona burgesa.

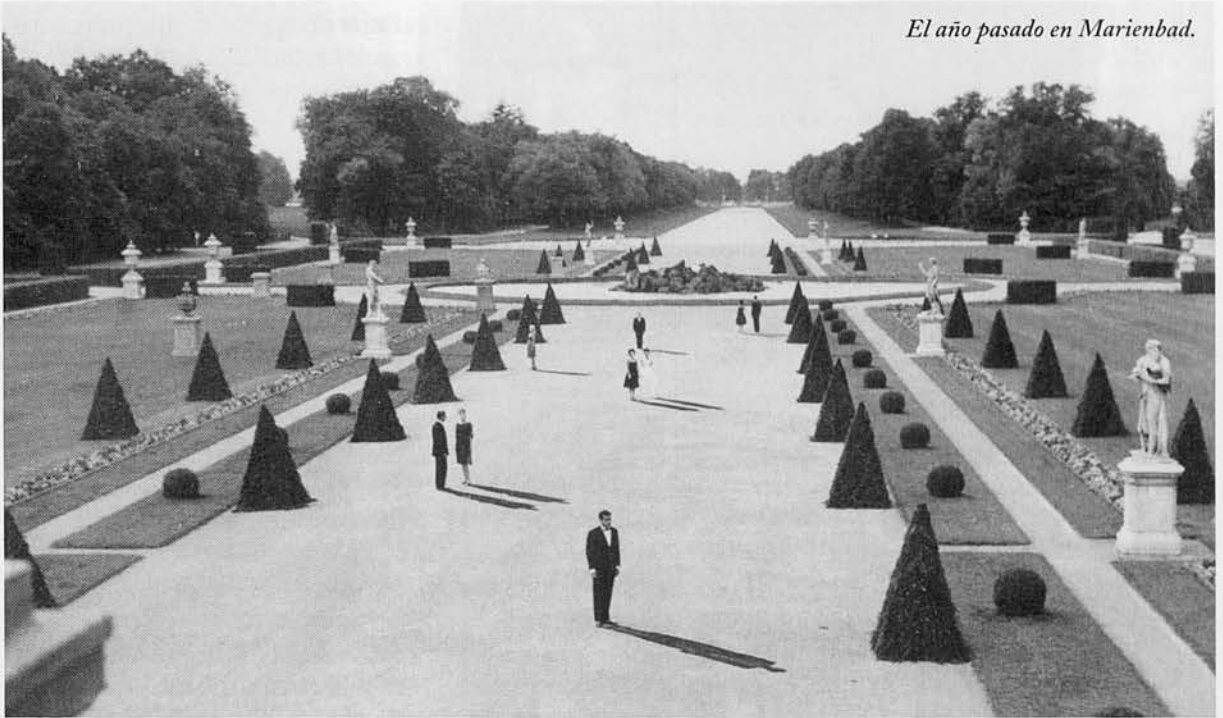
ballar. És important destacar que els narradors són espectadors i també escultors, perquè creen el passat davant els nostres ulls. El que fa Mankiewicz en aquest film és mostrar la contrucció de blocs de memòria, i el retorn ordenat pel sistema de *flashback*. Aquí feim voltes a l'estàtua a partir de dos moviments: l'estàtua és el nus del film, que ens dona la memòria. Però fer voltes a l'estàtua és també descobrir un misteri: com si haguéssim de llevar capes del passat, com si el film fos una ceba a la qual treiem les capes per arribar al seu cor.

Ara passarem a veure dues pel·lícules més, que formen part del que s'ha denominat la modernitat europea. Una de les finalitats d'aquesta conferència és mostrar el lligam entre el cinema de Hollywood, que sembla anunciar i preparar el naixement de la modernitat europea. Tot i que moltes vegades es mos-

tren oposats, film com el de Mank semblen anunciar les obres de directors com Rossellini o Godard. Parlarem de dos films, *Viaggio in Italia*, Roberto Rossellini, 1953 i *Le mépris*, Jean-Luc Godard, 1963.

Viaggio in Italia és un dels films centrals d'allò que s'ha denominat modernitat cinematogràfica, que ha influït força els joves cineastes i crítics que s'agruparen al voltant de *Cahiers du Cinéma*, Rivette, Rohmer i Godard. Godard va dir després de veure aquest film que per fer una pel·lícula hi havia prou en posar una parella en crisi dins un cotxe. Rivette va dir en un famós text crític sobre Rossellini que des de *Viaggio in Italia* tots els films havien envellit deu anys. Per tant, és un film que convida a desconfiar dels clíxés sobre la modernitat cinematogràfica. Normalment està associat al neorealisme, a la *nouvelle vague*, a un cine que s'ajusta al món con-

La sèrie de visites a aquests llocs turístics habitats per escultures és singular, oferint un conjunt d'efectes, d'emocions. L'acció s'esborra, desapareix en favor de la troballa visual de la dona, d'aquests elements del passat, les estatuets. Aquestes seqüències fan un efecte de bloqueig, de petrificació, i, de mica en mica, la càrrega emocional anirà augmentant, fins a transformar la dona. L'estàtua juga el paper de l'altre, de l'estrany, és el trauma del passat. La dona burgesa no tenia consciència d'això, d'aquesta psique obscura de la dona de la qual ella no en tenia consciència. Jo no vos mostraré l'es-



El año pasado en Marienbad.

cena cèlebre de les troballes de Pompeia, sinó que veurem una visita al museu de Nàpols, el primer encontre amb aquests trossos de memòria.

(...)

És curiós perquè, al principi, ella pensa visitar tot el museu, però al final diu al guia que només vol veure les estàtues i la pinacoteca. Però el film només mostra la visita a les escultures, posant de manifest el xoc que rep la dona al trobar-se amb el passat. Veurem de quina manera són filmades les estàtues, el moviment de rotació de la càmera, no al voltant de les obres, sinó al voltant d'una columna massissa de pedra situada a l'entrada del museu, lligada per una fosa encadenada al cos de Catherine. La càmera descriu un cercle que retrobarem més endavant. De tot d'una aquest moviment circular comença per l'estàtua però segueix per la dona, rellegant el cos de l'estàtua i el cos de la dona. Sembla ser que Rossellini va passar un mes dins el museu experimentant diverses formes de filmar les escultures, i Georges Sanders, que feia el paper del marit, no sabia ben bé què pretenia el director, per què cercava aquest moviment ideal. Rossellini, en aquestes escenes, es jugava el seu concepte de la posada en escena, la seva proposta de mostrar el temps de l'acció.

Quan apareixen les estàtues, la pel·lícula canvia el temps d'acció. La càmera sembla deslligar-se de la història, mostrant una altra temporalitat, la temporalitat de l'escultura. És com si mostrant les estàtues el film basculàs dins un altre temps, dins el temps de la mort, de la inquietud. per aquesta dona, és la descoberta de la sensualitat. La dona se'ns mostra sense cap tipus de sensualitat, sempre amb vestits molt seriosos, al contrari que als films de Hollywood. La descoberta del passat, serà per ella també un canvi pel que fa a la relació amb el seu cos. El moviment de la càmera, que gira al voltant de l'escultura simbolitza també el descobriment de la sensualitat per a aquesta dona. La crònica superficial dels problemes d'una parella burgesa es gira vers la història d'un país i la psique d'una dona en crisi.

D'altra banda, el film *Le mépris* de Godard està molt a prop de *Viaggio in Italia*. Godard reivindica aquesta herència als seus principis com a cineasta. Com a *Pandora* i com al film de Rossellini el lloc escollit és la Mediterrània, com a bressol de la civilització occidental, com lloc de les ruïnes, d'estàtues, el retorn del passat.

Le mépris posa en escena el xoc entre dos temps separats: entre present de la modernitat, un cop més: cotxes d'esport

—i el passat dels mites, de l'*Odissea*, d'estàtues dels déus. La intriga és comparable al film de Rossellini. No és un *re-make*, encara que també és la història d'una parella en crisi, del menyspreu que creix entre un home i una dona. Però és bastant més pessimista la pel·lícula de Godard. Rossellini contava una revelació—l'itinerari de la dona era com un itinerari progressiu de presa de consciència.

Godard és més pessimista perquè a *Le mépris* no hi ha cap ocasió de reconciliar-se amb el passat. Godard mostra una ruptura radical entre el present tècnic, mecanitzat, definitivament separat entre present i el passat, els mites que voldria retrobar. *Le mépris* significa dues coses, el menyspreu de la dona cap al seu marit, però també el menyspreu del present cap al passat i del passat cap el present. És a dir, el passat menysprea el present perquè només és símbol d'agitació dels homes, però el present menysprea el passat perquè no hi pot tornar, no pot fer-lo tornar. El film mescla els dos nivells: l'intim de la realció de parella i el més col·lectiu, la relació entre la modernitat i els mites, l'herència cultural del passat. Veureu com les estàtues són filmades separades de tota temporalitat. Sempre estan sobre un cel blau, amb música que les aïlla de qualsevol punt de referència temporal, cosa que

*Te querré siempre.*

no passava al film de Rossellini. L'única vegada que se representen dins un espai que podem reconèixer estan com a perdudes entre les males herbes dels estudis de Cinecittà, com si fossin objectes abandonats. A part d'aquesta única excepció sempre se'ns mostren en un espai-temps radicalment separat de la intriga. La primera vegada que apareixen és dins les preses que Fritz Lang roda als estudis de Roma, per l'adaptació de *L'Odissea* en la qual treballa. Son rèpliques, còpies de guix, no són originals com les del museu de Nàpols. Godard ha volgut fer incidència en aquest costat artificial, en la capacitat que té el cinema de relligar-se amb els mites.

Aquestes estàtues que ara veureu tornaran a aparèixer diverses vegades, de tant en tant, enmig del film, com si hi hagués un temps especial— com si fessin forats en la intriga de la pel·lícula, com a testimonis d'un altre mon. Apareixen sense poder intervenir al present. Retrobam el moviment circular de la càmera que dona vida a les estàtues.

Però aquesta separació no és absoluta. Vos explicaré com el personatge de Brigitte Bardot encarna un possible lligam entre el món dels deus i el món dels homes.

(...)

Godard utilitza un muntatge irònic, mostrant les falses escultures abandonades als estudis de Cinecittà, i després el pla del productor, com si ens digués que aquest no entén absolutament res. ¿Qui pot comprendre alguna cosa dels déus segons Godard? Potser el cine. Pels qui heu vist *Le mépris*, recordareu els títols de crèdit del film, en què se mostra un pla seqüència amb la càmera filmant que avança en *tràveling*, i acaba en un gran pla sobre un cel blau, igual que les estàtues filmades per Fritz Lang. Des del principi Godard filma una càmera com filma una estàtua, relaciona el cinema i l'escultura. Al principi de la seqüència, després del primer pla d'estàtues ve un pla de la cabina del projector. És com si hi hagués un diàleg entre el cine i l'estàtua que passa per darrera dels homes, els quals no entenen aquesta relació.

Però malgrat tot, la separació entre el món dels homes i el de les estàtues no és absoluta: hi ha un personatge que actua de lligam, i és la dona, Camille, interpretada per Brigitte Bardot. Igual que Lewin i Mankiewicz, Godard juga a identificar l'*star* amb l'estàtua, jugant amb els dos conceptes, *star* com a personatge intemporal, igual que l'estàtua. La posada en escena de Godard ens mostra la dona com a una estàtua en diverses oca-

sions: quan Brigitte Bardot apareix per primera vegada, està ajaguda nua sobre un llit, amb Michel Piccoli. La llum esculpeix el seu cos, amb uns filtres que van canviant els colors de la llum, de blau a groc, vermell— Els colors molt vius també seran aplicats a les còpies de les escultures, d'una manera totalment absurda en relació a la tradició occidental. Una altra escena famosa del film és la de la disputa de la parella a l'apartament. En aquesta seqüència, Godard assimila Camille a una estàtua, vestint-la amb una tela blanca, un llençol, fent d'aquesta tela un vestit a la grega, a la manera clàssica. *Viaggio in Italia* i *Le mépris* estan separades per deu anys: 1953 la primera i 1963 l'altra. Durant aquests deu anys nombrosos films han fet de l'estàtua un motiu essencial del tema i la posada en escena: *Shadows* de Cassavettes; *Il Gattopardo* de Visconti; *Sandra* de Visconti, dos anys després de *Le mépris*; *Une femme mariée* de Godard, que filmarà un any després de *Le mépris*, i *Jules et Jim* de Truffaut. Tots aquests films mostren la confrontació de temporalitats diferents, i com el xoc de dues temporalitats pot crear un temps complex al film, una posada en escena de la memòria.

Ara vos mostraré l'obertura de *Il Gattopardo*. El tema de la pel·lícula és la

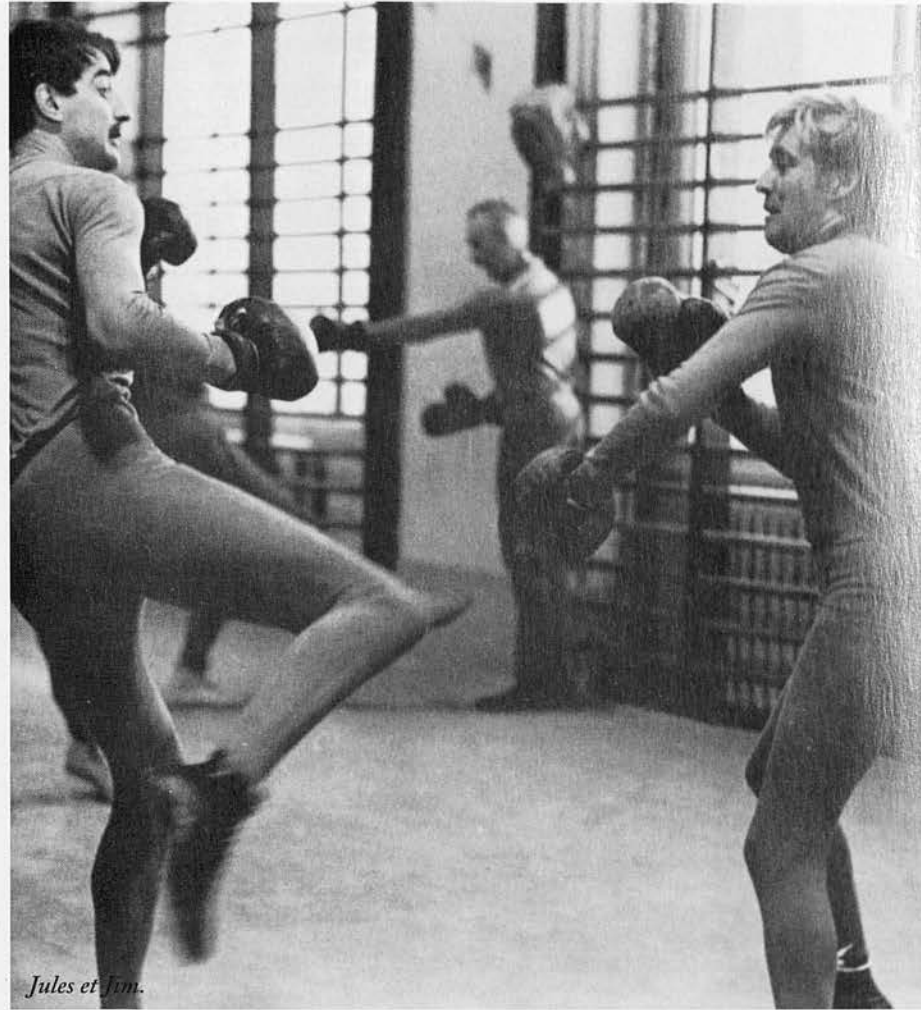
confrontació entre dos temps, el conflicte entre la vella Sicília aristocràtica i la jove Itàlia que està naixent. Aquest conflicte està encarnat pel personatge del príncep Salina, que dubta entre la fidelitat als seus valors aristocràtics, i una confiança en el present, en la modernitat. A tot el film Visconti filmarà la vella Sicília de dues maneres, bé mostrant un futur petrificat, d'estàtua, o bé un futur polsós. Els personatges de la família aristocràtica estan caracteritzats com a estàtues, immòbils, petrificats. Visconti utilitzarà sovint efectes de pols, de cendres, per mostrar la descomposició de la família. Aquesta família està bé descomposant-se en pols, o al contrari, es fixa com a una estàtua. En tots dos casos encarna una família que està sent reemplaçada per la modernitat en marxa.

Vos mostraré així el començament de *Il Gattopardo*. És molt intel·ligent, un dels més bells. Hi ha pocs principis que formin part del film com aquest, en què tots els temes de la pel·lícula apareixen al començament. El principi de *Il Gattopardo* és un retorn del present al passat. Aquest retorn està flanquejat per estàtues. Veureu com passam de la vil·la abandonada, la vil·la actual, a la vil·la viva, animada pel renou de la missa i dels nins. Entre aquests dos moments, les estàtues malmeses se succeeixen, portant el traç del passat. Veureu que Visconti insereix un detall molt subtil— no sé si el veureu. El pas entre el present de la vil·la abandonada i el passat se'ns mostra en dos plans diferents—. Ho veureu per un detall de la imatge que és diferent als dos plans (...)

Les cortines de la finestra— A tots els plans les cortines estan baixades, i tot d'una, quan començam a sentir el renou de la vil·la, les cortines estan aixecades—. Passam d'una temporalitat a una altra.

Parlaré ara d'un altre film que, com *Il Gattopardo*, no està inclòs a la programació. És un film d'Alain Resnais, *L'anné dernière à Marienbad*, 1961.

El que heu de pensar és que *Il Gattopardo* és contemporani a *Le mépris*. Les relacions són evidents entre els dos films, inconscients. Mostren un moment en què, cineastes que no treballaven junts, que no tenien cap relació, s'interessen per les mateixes qüestions, d'una manera que no es pot explicar per la



Jules et Jim.

història: no perquè treballassin junts, no perquè formassin part d'un mateix grup o moviment. Cineastes americans, italians, espanyols, danesos (Dreyer), i altres s'interessen per les mateixes qüestions, al voltant de principis dels anys cinquanta i la fi dels seixanta. Hi ha com una cristallització de la història del cine, un moment precís al voltant de la qüestió de l'escultura, i de la relació del film i l'estàtua.

El film d'Alain Resnais va més enllà del que hem parlat fins ara pel que fa referència als canvis de temporalitat. En aquest film no podem parlar de passat, de present o de futur. El film és una successió d'estrats temporals que és impossible ordenar a partir d'una cronologia. És com si habitassin diferents temps pels quals passa la mateixa història, però cada vegada de manera un poc diferent. El film bota entre diferents versions de la mateixa història. Juga molt amb la re-

petició: el mateix gest, la mateixa frase, seran repetits, cada vegada amb uns lleugers canvis. És el film de l'ambigüitat, del misteri. El film no és pot contar, és indesxifrable. I al nucli Resnais situa una estàtua, que serà la figura de l'ambigüitat a la pel·lícula. Ara veurem una seqüència en la qual els personatges intenten interpretar l'escultura, el que ella representa. Faran diverses hipòtesis, però no seran capaços de triar-ne una. L'estàtua és l'emblema del film, és impossible així donar un significat a les imatges i a l'esdevenir del temps. L'estàtua reapareixerà durant tot el film.

Aquesta és una de les pel·lícules més minerals de la història del cinema. És en blanc i negre, però més aviat en gris, mostra tota una gama de grisos. És un film extremadament marmori, extremadament petri. Els personatges estan fixos, tot és fix en aquest món de pedra, mineral. És com si per encarnar



aquesta idea d'una història impenetrable Resnais escollís un univers de l'escultura, petrificat. Al tros que he triat veureu que els personatges parlen sobre el misteri de l'escultura. La càmera gira al voltant sense destacar la presència dels personatges. Un altra cop l'estàtua es decanta de la intriga, dels personatges. Els moviments de la càmera estan totalment desconnectats del punt de vista dels personatges, els perdem totalment de vista, no els veim, només els sentim. Veurem que durant la seqüència l'estàtua viatja en diferents estrats temporals: en un moment la veim sobre una terrassa, i de sobte la veim sobre un llac, que apareix sota l'estàtua. En aquests moments els personatges

evoquen una interpretació possible de l'estàtua. L'estàtua viatja, esdevé el nus del film. Pot viatjar, contràriament als personatges, que no saben que viatgen. Ara veurem el fragment (...).

Podem comparar la manera de desxifrar el misteri, igual que a *The barefoot Contessa* a les benes d'una mòmia. El gran crític i teòric André Bazin compara el cinema a l'embenament, i associa el cinema a la imatge de la mòmia. Bazin parla del cinema com d'una mòmia del canvi: el cine conserva, fixa el cos del temps, de la duració, del canvi. La fotografia també fixa la imatge, però fixa només un instant. El cinema fixa el canvi, la duració. Per a Bazin, el cine té la mateixa funció de la mòmia. En aquest

mateix text, un text molt conegut, *Ontologia de la imatge cinematogràfica*, parla de la tradició grecoromana de l'escultura, que permet travessar la mort, i segons l'autor, el cinema té aquesta mateixa funció.

Un altre aspecte de la relació entre el cinema i l'escultura segons Bazin és la idea de la presa de les empremtes, d'un motllo: el cine és com un motllo en el sentit que podem obtenir formes en tres dimensions com amb un motllo. Com la dona de *Viaggio in Italia*, que descobreix els cossos d'una parella morta a Pompeia fent colar guix dins una cavitat buida que fa aparèixer els cossos. Així, per Bazin la dona de *Viaggio in Italia* és una metàfora del cinema, pensant el cinema com una presa d'empremtes.

El que vos he volgut mostrar avui vespre és que la presència d'estàtues en alguns films guia la posada en escena dels cineastes, permet esculpir el temps i l'espai. Permet als cineastes inventar noves maneres d'esculpir el temps i l'espai, introduint una temporalitat diferent dins el temps continu del cinema. Evidentment el gran límit del cinema és el lligam amb el present, l'enregistrament del que passa davant el càmera.

Els cineastes intentaran inventar una temporalitat més complexa, inserir una temporalitat més complexa, deconstruir aquesta temporalitat contínua. I la presència de l'estàtua en aquest moment va ser un mitjà pels cineastes clàssics innovadors com Mankiewicz i Levin, o dels cineastes moderns, de treballar la temporalitat a la ficció. Així l'escultura es va utilitzar per progressar en la posada en escena de la memòria, de la complexitat del temps. Tots aquests films són reflexions sobre el cinema. Si recordam la intuïció d'André Bazin segons la qual l'essència del cinema està prop de l'essència de l'escultura, aquests films esdevenen també reflexions sobre el cinema, sobre la seva força. Tots han volgut dur al cinema un poc més enllà que el cinema, diríem, clàssic.

Pensar la relació entre cinema i escultura és una manera de trencar el clíxe segons el qual el cinema és un art del present, un art de l'enregistrament del temps continu. És, al meu parer, veure el cinema com a la invenció d'una temporalitat complexa, heterogènia. Moltes gràcies. ■

Marti Martorell

KILL BILL: VOL. 1

Kill Quentin: Vol. 1.

Imaginou-vos que algú un dia es presenta a ca vostra amb un bon paquet que fa molt d'embalum. Està embolicat amb un paper de tots colors, estridents, però que combinen bé. A més, té un acompanyament musical que és una combinació de cançons recuperades dels anys seixanta i setanta, cridaneres també, però que no hi desdiuen gaire. L'obriu, ben contents, a poc a poc i amb tota la il·lusió del món pensant que hi haurà dedins. Però, a mesura que el paper minva, començau a notar la caixa perd pes massa aviat, fins al punt que descobriu que no hi ha res, simplement buidor... un Δ («conjunto vacío», com em varen ensenyar a l'escola de primària encara hereva del franquisme). Resultat: enuig pel temps perdut per un no-res.

Kill Quentin: Vol. 1.5.

Cinèfag declarat, Tarantino exposa la idea que es poden agafar els records cinematogràfics, bàsicament de pel·lícules asiàtiques de baix pressupost dels anys seixanta i setanta i sèries televisives que ha anat amuntegant durant tota la vida, principalment durant l'etapa que feia feina a un videoclub, on tenia prou temps per consumir tot tipus de cinema, per finalment crear-ne una pel·lícula que els homeneja i, alhora, en fa una nova lectura en clau emfatitzada. Per tant, ja des del començament hi ha

referències a *Star Trek* (la citació que encapçala la pel·lícula és un refrany suposadament *klingon*); a la productora asiàtica Shaw Brothers, casa mare de moltes pel·lícules d'arts marcial i que va crear com a marca de la companyia el director Chang Cheh, també homenatjat; etc. Per tant, no passen gaire minuts sense que no hi hagi cap referència a altres pel·lícules; sèries de televisió o món del *manga* més tronat (la lluitadora Go Go amb la seva imatge de col·legiala adolescent, per exemple). També hi és molt present l'empremta de Sergio Leone, concretament la «trilogia del dòlar» i, fins i tot, *C'era una volta il West* (*Hasta que llegó su hora*), eminentment en la utilització de l'element musical.

De fet, la música també és un element que hi té molt de pes i també és una mostra totalment eclèctica de la multitud de fonts de què veu Tarantino, com ara el flamenc o la música penetrant de les telesèries setantines com ara *Charlie's Angels*.

En definitiva, una primera part que no pot ser jutjada definitivament sense tenir-ne en compte la conclusió, que encara es troba en fase de postproducció, però que a hores d'ara desperta o bé adhesions o, per contra, rebutjos gairebé totals. Particularment he de reconèixer que estic en un punt intermedi: no m'ha acabat de fer aquesta barreja d'estils i músiques per contar una història de revenja ben simple, però també admet que mereix esperar a la segona part per fer-ne una valoració més precisa.

BIG FISH

Després de la pel·lícula fallida que va ser la nova versió de *Planet of the Apes*, Tim Burton presenta una faula que recupera l'esperit d'*Edward Scissorhands* i que reivindica especialment l'encant dels relats orals, la capacitat que tenen d'abstraure del món real i, alhora, de modificar-ne la percepció.

Edward Bloom (una gran interpretació d'Albert Finney) té càncer i és a punt a morir. Sa dona es posa en contacte amb el fill, Will, perquè hi parli, després fa tres anys d'incomunicació perquè va arribar a estar cansat que son pare sempre fabulàs històries que repetia una vegada rere l'altra i no arribàs a saber realment com era. De fet, el carrega molt que la resta de gent vegi Edward com una persona afable i que sempre es desviu pels altres, quan, ell veu com un simple xafarder i, per tant, comença a investigar què hi ha de veritat en totes les històries que conta i que l'espectador veu transformades en imatges, interpretades per Ewan McGregor en el paper d'Edward Bloom de jove i adult.

És en aquest fragments que la imatgeria i repartiment de personatges extraordinaris de Tim Burton que tant vàrem poder gaudir a *Edward Scissorhands*; *The Nightmare Before Christmas* o *Ed Wood* tornen a fer acte de presència. Hi apareixen gegants; nans; germanes siameses; bruixes... o no, tot segons si un es vol creure les paraules fascinadores



Kill Bill: Vol. 1.



Big Fish.

d'un contacontes que simplement intenta donar color a una realitat grisa i avorrida. I, una vegada més, la nova col·laboració (dotze vegades ja) que duen a terme Tim Burton i Danny Elfman aconsegueix una integració ideal entre les imatges que roda el director i la banda sonora concebuda pel compositor.

MONSTER

No-res, és el concepte que defineix millor aquest típic telefilm de dissabte capvespre que d'aquí quatre o cinc ningu no recordarà, ni tan sols per l'Oscar a millor actriu principal per a Charlize Theron. La veritat és que sempre m'han fet por les pel·lícules que comencen amb el rètol «Basada en fets reals» i, en el cas de *Monster*, per si no s'ha entès bé, apareix dues vegades. Dic por perquè moltes de vegades hem vist que, darre-re aquestes paraules, hi ha unes produccions que no acaben de ser documentals ni pel·lícules de ficció, amb una indefinició de gènere que crea productes híbrids sense gaire interès i molt fàcilment oblidables, com bé ho demostra el primer llargmetratge de la directora Patty Jenkins.

El problema principal que arrossega *Monster* és la manca de subtilesa, «acuitat» si voleu: massa evident durant tot el metratge, els personatges són plans del primer fotograma al darrer i no evolucionen gens. A més, la forma de presentar situacions, massa vistes i tòpiques, d'infanteses tristes i desgraciades



La mala educación.

per explicar comportaments violents adults «ajuden» a fer la pel·lícula encara més soporífera. Per acabar-ho de rematar tot, l'ús d'una veu en *off* que no aporta res crea una sensació que Patty Jenkins, també guionista, no confiava gaire en les imatges totes soles per dur endavant una història que no sap controlar.

Finalment, també he de comentar que l'actuació que hi fa Charlize Theron és totalment histriònica i arriba a posar realment nerviós. Un no li pot negar la voluntat d'engreixar quinze quilos per interpretar un paper, però aquest fet tot sol no justifica que rebí un dels premis cinematogràfics amb més incidència actuals, perquè la manca de mesura en la interpretació que hi demostra és molesta i gens justificada. En poques paraules: una pel·lícula que passa sense pena ni, sobretot, glòria.

LA MALA EDUCACIÓN

Feia vuit anys que no anava a veure cap pel·lícula de Pedro Almodóvar i, després de l'experiència de *La mala educación*, segurament en passaran setze més abans que torni a veure'n cap més, perquè el visionat de la darrera producció d'aquest director m'ha decebut molt i ha confirmat la idea que ja tenia: el cinema d'Almodóvar no són més que pegats que es repeteixen cada cert temps, tan sols maquillats una mica perquè es puguin diferenciar entre si.

Sembla que el punt de partida sembla són algunes notes autobiogràfiques d'Almodóvar mateix: un director gairebé novell (Fele Martínez) a començaments dels anys vuitanta crea una productora (El Azar) per autofinçar-se les pel·lícules. Es mou en l'ambient de la *movida* madrilenya i no amaga la condició d'homosexual. Ja en un pla allunyat dels apunts personals, l'aparició del seu primer amor (Gael García Bernal) desencadena una trama amb bifurcacions tramposes i mal bastides que provoquen la sensació que Almodóvar no se'n surt gens.

A *La mala educación* hi ha una acumulació excessiva de tòpics sobre *locas* (patètic en aquest sentit el paperet que interpreta Javier Cámara); homosexuals; drogoaddictes i altra gent de «mal viure». Si a aquest conglomerat hi afegim un cas de pederàstia que després influeix de manera decisiva en uns esdeveniments futurs que són presentats d'una manera barroera, el resultat és una «altra» pel·lícula de Pedro Almodóvar, en el sentit pitjor del terme. ■



Monster.

Romà Gubern

En cànon del cine negre tradicional diu que va del 1941 al 1958, però evidentment no s'acaba, continua. Hi ha una pel·lícula, o, més que una pel·lícula, un cicle que és *El Padrino*, que suposa una gran inflexió al gènere, fins arribar al cinema negre postmodern, als anys noranta. Té alguna cosa a veure, però poc amb el que hem vist fins ara. Aquest cinema negre clàssic, de l'edat de la innocència, als anys setanta s'ha perdut.

Hi ha una mirada més manierista, de tornada, més *retro*; hi ha elements nous que ho diferencien, entre ells el color. Jo sóc dels que pensa que el cinema en blanc i negre té una qualitat poètica que no té el color —com que m'he format i educat amb el negre—, pot semblar una mica herètic. El blanc i negre permet una projecció perceptiva de l'espectador, perquè no ens ho dona tot, ens dona una part de la realitat, podem reelaborar mentalment el que no veiem. Quan parlem d'ombra, els contrallums i claroscurs estem parlant de blanc i negre. És clar, quan arriba el color tot això canvia, i no vull atacar el cine en color, que té obres mestres absolutes, extraordinàries, començant pel cinema japonès. Però, efectivament, és un punt i a part.

Fem una el·lipse i ens situam als anys setanta, que és el que de vegades s'ha designat com el *neoHollywood*, per distingir-lo del de l'era clàssica. *Sistema post-clàssic* també, quan desapareix el sistema de l'*Studio system* definitivament. que empalmarà amb la postmodernitat —de la qual també en comentaré alguna cosa.

Aquest període nou, que començarem estudiant *El Padrino I, II, III*.

Però primer voldria fer una sèrie de reflexions generals sobre el nou context. Les característiques d'aquesta nova època a la història del cinema americà; com abans he dit s'acaba l'*Studio system*, que implicava un criteri d'estàndards, pel·lícules basades en conceptes industrials. Un és el gènere.

Pensau que, en l'època clàssica, quan arribava el final d'any, la Paramount, la Metro, la Warner Bros, la cúpula de l'estudi es reunia, mirava les recaptacions fetes durant l'any i deien... —*A veure, com ha anat el western? Doncs molt bé.*



Quants n'hem fet? Deu, doncs aquest any en farem catorze. I el musical? Ha baixat, doncs si n'hem fet dotze, en farem vuit...". Era un sistema industrial que creava estàndards.

Cosa que tenia una sèrie d'avantages: una era les formes estereotipades, amb uns arquetipus, una reutilització de decorats, vestuaris; en un carrer o un *saloon* de *western*, n'hi pots rodar vint més; o un castell de Dràcula, li canviés dos pannels i ja tens el de Frankenstein. Per tant, un reaprofitament de recursos, d'infraestructures i també un *star system* estable, és a dir, pel cine de gàngsters

James Cagney, pel musical Fred Astaire i Ginger Rogers. Això s'acaba.

Dóna pas a les productores independents que, molt sovint, són els directors mateixos o les estrelles. Els actors de prestigi i els productors es converteixen en els iniciadors del procés industrial de producció.

La segona característica derivada d'aquest *neoHollywood* és la revisió o relectura dels gèneres clàssics, que han entrat en crisi, que, encara avui en dia, dura, quan veiem alguna pel·lícula no sabem ben bé a quin gènere pertany: *Blade runner*, és una barreja de cièn-



Atraco perfecto.

cia-ficció i de *thriller*, o *La guerra de las galaxias* de Lucas, hi ha ciència-ficció, però també molt de *pèplum* (cinema de romans), de l'Edat mitjana, de *western*...

Hi ha una pel·lícula modèlica, parlant de la crisi del concepte de gènere, que és *Abierto hasta el amanecer*, que comença essent d'intriga criminal i, a mitja pel·lícula, fa un *twist* i es converteix en una de vampirs fantàstica, en tot un joc deliberat per parodiar el concepte.

Aquesta relectura s'instaura a partir d'una a partir de la cultura del *post*. És cert que Duchamp va dir aquella frase famosa, que a mi m'agrada repetir: "*Merda per al neo i per al post!*", però sempre hi són: hi ha un postsurrealisme, un *neounderground*.

Però les cultures *post* o *neo*, impliquen sempre una pèrdua d'innocència original; el que és genuí és innocent, en canvi a la relectura posterior, hi ha una mirada més sofisticada, més manierista —en parlarem de seguida.

En el cas del cinema de gàngsters, l'estètica del blanc i negre desapareix a mans sobretot del *technicolor*, que als anys cinquanta justament per competir amb la televisió.

Una conseqüència és el *manierisme* —a la manera de—, que implica una alta consciència estilística: vull fer un quadre a la manera de Picasso, hi ha una

autoconsciència, hi ha un referent estètic que s'agafa.

Hi ha una sèrie de pel·lícules extremadament manieristes. Vull esmentar, per exemple, *Hammett*, *el hombre de Chinatown*, de Wim Wenders, un director alemany, que arriba a Hollywood i fa una pel·lícula protagonitzada per Dashiell Hammett —produïda per Francis Ford Coppola. És evident que tota la pel·lícula és un acte de manierisme militant: jo, director alemany, faig una pel·lícula que és un homenatge a l'estil del cinema policíac.

Passa el mateix amb els *westerns* de Sergio Leone a Europa —després en parlaré perquè fa una pel·lícula de gàngsters important—, que són una relectura amb elements nous, una ironia nova, distanciadora... *D'espaghetti westerns*, n'hi ha que són de cinquena categoria, però als de qualitat sempre hi ha aquesta ironia que no és a l'original. Però, evidentment, el referent estètic és l'estil del *western*: la iconografia, els enquadraments, l'ús del paisatge, la llum.

Un tercer element és la *moda retro*, la nostàlgia, que, de fet, té una expressió més científica que és la intertextualitat: fer nous textos a partir de textos del passat, o prenent-ne elements.

Jo penso que totes les obres d'art, literàries o plàstiques, d'alguna manera, són intertextuals. Fins i tot quan Buñuel fa *Un chien andalou*, 1929, que és una

pel·lícula molt novedosa i original, està recuperant elements de la cultura del gag del cine i del còmic americà.

Hi ha un debat al món de la cultura que enfronta dues postures antagòniques. Una, és la postura de la crítica que ve del marxisme—o postmarxista—, que opina que tota obra és fonamentalment *contextual*, o sigui que, a través de l'obra, es reflecteix l'època, els problemes de la societat o de l'autor. L'obra és un mirall i un reflex de l'estructura econòmica. A més, hi ha la postura dels semiòtics que diuen que l'obra d'art és *intertextual*, és un diàleg entre textos, préstecs, influències. Qui té raó? Resposta: els dos tenen raó, o els dos no en tenen. L'obra d'art és alhora contextual —reflex allà on s'ha produït, o la biografia de l'escriptor mateix— i, a la vegada, és intertextual.

Si agafam *Dràcula*, la novel·la de Bram Stoker, és evident que és intertextual. Va estar durant cinc anys estudiant arxius del British Museum sobre la història dels vampirs, cròniques d'època i de la Inquisició. Però sabem que *Dràcula* és un producte de la cultura victoriana, en què hi havia un fenomen de repressió sexual que era el puritanisme. La mossegada del vampir és evidentment la unió sexual, la desfloració que fa emanar la sang de la noia, que queda lànguida en el postcoït. Quan sabem que Bram Stoker va morir de sífilis, con-

Jo penso que totes les obres d'art, literàries o plàstiques, d'alguna manera, són intertextuals. Fins i tot quan Buñuel fa *Un chien andalou*, 1929, que és una pel·lícula molt novedosa i original, està recuperant elements de la cultura del gag del cine i del còmic americà

tagiat, entenem que Dràcula també està parlant d'ell i de l'època victoriana.

Aquestes dues teories són, doncs, complementàries.

Una pel·lícula *retro* modèlica, en aquest sentit, és *Chinatown*, de Polanski, 1974, que roda a Los Àngeles als anys trenta.

Un altre director que ve d'Europa, de Polònia. Amb una mirada distant, per tant una mirada crítica i irònica, fa una reconstrucció des de la cinefília europea del gènere policíac amb Jack Nicholson i Faye Dunaway.

També això explica l'aparició de molts *remakes* —noves versions— de temes que havien estat clàssics del gènere; per exemple, les biografies de gàngsters. De *Dillinger*, pel·lícula de seire B en blanc i negre, n'hi ha una versió clàssica del 1945 d'un director que es deia Max Nosseck, d'origen polonès que va treballar al cinema espanyol durant la Segona República —a Barcelona concretament— i avui oblidat.

El *remake* el va dirigir John Milius l'any 1973, en què l'actor Warren Oates fa una nova versió, en color evidentment, que té dos elements diferents i que marquen la distància de la primera versió. Un és l'autenticació de la història a través d'elements d'època, noticiaris, blanc i negre, les dates; hi ha un argument d'ancoratge històric que no tenia la primera versió, perquè la mort de Dillinger era molt propera quan Nosseck va fer la pel·lícula.

I sobretot, la nova permissivitat de la no censura —desaparegut el Codi Hays—, que la fa una pel·lícula hiperviolenta, com ho són moltes dels anys setanta entre elles *La naraja mecànica* de Kubrick o *Perros de paja* de Sam Peckinpah.

El Codi Hays desapareix a mitjans dels seixanta, perquè és obsolet i perquè tenen la competència del cine europeu, perquè la moral de l'època ha canviat, els costums, s'ha de competir amb la televisió. I això dona com a fruit dos fronts de permissibilitat: un és la sexualitat i l'altre és la violència, els dos tabús. Es dona l'aparició del cinema pornogràfic, que es va obrir camí dificultosament en algunes ciutats més permissives, sales X. I la violència s'instal·la en les dues pel·lícules frontereres a les quals ens hem referit.



Una altra biografia de gàngsters també molt notable és *Scarface*, basada en la d'Al[fonso] Capone. Apareix al 1973 *El precio del poder*, de Brian de

Palma —italoamericana—, amb Al Pacino —italoamericana—, amb un guió d'Oliver Stone, que resitua la història de Tony Montana —li canvia el nom, a l'*Sacrfa-*

ce de Hawks era Tony Camonte—, situat a Miami, ell [Capone] va morir justament a Florida, i va tenir control de casinos i altres empreses de joc i drogues.

El tema ja no és el tràfic de begudes alcohòliques com era als trenta, ja no té sentit parlar-ne, sinó de cocaïna. També en aquesta versió hi ha un ús de la hiperviolència. Fins i tot hi ha una cita cinèfila —i una ironia també—, del *Potemkin*, quan, per unes escales, hi baixa un carret de nen. Per tant, és una pèrdua de la innocència, una visió manierista, sofisticada. Aquesta pel·lícula recupera —com en general les noves de gàngsters—, el model que l'altre dia vaig comentar de *rise and fall*, ascens i caiguda, en aquest cas d'un gàngster psicòtic.

I, finalment, l'últim element per definir aquest nou marc, el nou context, és la Guerra del Vietnam i el *post 68* —la del 1968 va ser una revolució que no es va culminar en el pla polític, però sí en el pla moral i dels costums— i també implica que els continguts seran més ideològics. Veurem de seguida, quan parlem del cas d'*El Padrino*, quin és el delictes del Padrino: és la rapacitat capitalista, el benefici econòmic, la lògica dels negocis.

Als anys setanta, quan Coppola —italoamericana— decideix fer *El Padrino*, el cine de gàngsters havia viscut un cert eclipsi, una decadència, una devallada. No estava de moda perquè hi havia altres temes. Però Coppola, director de prestigi, que també va fer una pel·lícula de la *Guerra del Vietnam* quan no estava de moda, *Apocalypse Now* apareix insòlitàment a un moment quan Hollywood no en parlava.

La pel·lícula adapta un text també d'un altre italoamericà, Mario Puzo —novel·lista, guionista, escriptor— que s'inspira vagament o que pren com a model a dos gàngsters italoamericans autèntics: Vito Genovese i Joseph Rafacci.

Tant és així que, abans de rodar-se, la *Italianamerican Civil Rights Association* de defensa dels interessos dels italoamericans, va quedar molt preocupada i va demanar i va aconseguir que en tota la pel·lícula no sortís mai la paraula màfia. No es parla ni de Cosanostra ni de *Màfia* perquè va haver-hi un pacte de cavallers amb Coppola, per no connotar negativament la població italoamericana.

Aquí ens trobam amb un cas interessant de trobada de cinema de gènere i cinema d'autor. Naturalment no és

la primera vegada que passava: si agafem les pel·lícules de Kubrick, *2001 una odisea del espació* l'hem de posar a la casella de cine de ciència-ficció o al de cinema d'autor. Evidentment és autoral, ja que utilitza instrumentalment els codis de gènere establert per fer una obra personal. De manera que el gènere no és més que un pretext, un vehicle, un instrument que fa servir.

Ja que parlem de cinema negre, té Kubrick una esplèndida pel·lícula: *Atraco perfectó* (*The killing*), magnífica per la construcció cronològica molt curiosa i interessant.

Per tant, *El Padrino* entra dins aquest punt de trobada del cinema de gènere consolidat, arquetípic i l'autoral.

El que passa és que *El Padrino* esdevé un film fundacional, un prototipus del qual se'n derivaran seqüeles. Una saga familiar amb un *tempo* —si sumam les tres parts deu durar vuit o nou hores— diferent a les de gàngsters tradicionals, que, amb hora i mitja, despatxen la història del gàngster que triomfa i que fracassa. Hi ha tota una estratègia temporal diferent.

El Padrino també és una pel·lícula relativament pionera en el tema de les se-



El Padrino.

El nou gàngster dels setanta, i això es correspon bastant amb la realitat, va a la recerca d'una respectabilitat social, vol ser equiparat a l'home de negocis. Vol arribar al nivell dels governadors, dels senadors, de l'Església, a la tercera part d'El Padrino

qüeles, que és una importació que fa el cine de la televisió.

La televisió està basada, a causa de la voracitat programadora —no para mai— en la programació seriada o la continuïtat discontinua: les *sitcoms* (les telenovel·les) en són una forma —*continua demà, continua demà...*—. Aquesta fórmula té una garantia per l'empresa: se li dona a l'audiència allò que ja coneix, que és familiar, que li agrada, però que, cada vegada, és una mica diferent. Per tant, la filosofia de les sèries és el mateix però una mica diferent cada vegada.

Als anys setanta la idea desembarca al món del cinema amb la nissaga de *Superman*, *La guerra de les galaxias*, amb *Indiana Jones*.

Hi ha un verb horrorós que es fa servir al món mediàtic que es diu *fidelitzar*. És una estratègia per *fidelitzar* l'audiència perquè al dia següent torni.

Les fonts culturals d'*El Padrino* són, per una banda, el nou cinema de gàngsters, el melodrama familiar, amb unes connexions familiars extremadament fortes del teatre isabelí (Shakespeare) i del teatre grec. És a dir: intriga, ambició, venjança, gelosia. El tema de la frac-

tura intrafamiliar (Èdip) tema clàssic de la tragèdia grega i isabelina, *Hamlet* ens en parla, *Macbeth*.

Per tant, tot i esser una obra contemporània del segle XX, té els referents estructurals de guió esmentats.

El Padrino primera part del 1972 comença l'any 1946, per tant pertany a la moda *retro*, mira cap endarrere. Però hi ha unes novetats interessants; el gàngster ja no és l'home d'acció física de pistola, de metrallera. A la primer seqüència Marlon Brando (Vito Corleone) es presenta com el gàngster executiu i diu: "*No somos asesinos, somos hombres de negocios*", és la definició absoluta sobre la qual gravitarà la sèrie.

El gangsterisme d'avui en dia està al món dels negocis: a les *magarrufes* immobiliàries (va començar amb l'alcohol, la prostitució, després les drogues, però també, bastant aviat, als quaranta, es van interessar pels negocis immobiliaris). Perdonau-me, però el que acabam de veure a la Comunitat de Madrid demostra que la màfia està viva i amb bona salut, i sospito que, en aquesta illa en què viviu, passen coses semblants, pel que m'han explicat. Ja no els diem gàngsters, però en són descendents di-

rectes de la seva cultura. No ens hem d'averkonyir de dir-ho.

Per tant, Brando no es taca mai les mans de sang, fa intermediacions, encàrrecs, té un despatx, fa tractes comercials de droga.

Veurem com una pel·lícula tan original com *Mulholland drive*, en què també hi ha la màfia al darrere, és una qüestió de càsting.

El nou gàngster dels setanta, i això es correspon bastant amb la realitat, va a la recerca d'una respectabilitat social, vol ser equiparat a l'home de negocis. Vol arribar al nivell dels governadors, dels senadors, de l'Església, a la tercera part d'*El Padrino*.

Hi ha una segona aportació molt interessant. La màfia en tant que monarquia hereditària. Veurem que hi ha uns rituals de fidelitat; besen la mà a Brando com si fos el Papa, un rei o un emperador. Assistirem, al llarg de les tres pel·lícules, a un recanvi generacional.

Declina Vito Corleone, assistim a la seva mort, però el seu fill Michael (Al Pacino) que, al principi és vist com una persona innocent, acaba heretant l'imperi mafiós i ocupant la butaca del pare i el seu poder.

El Padrino II.





Mullholland drive.

Ja tornam a trobar el model *rise and fall*; però assistim primer al *fall* del vell gàngster Vito Corleone i el *rise* (l'ascens) de Michael (Pacino), que passa de ser un soldat a principi de la pel·lícula, amb uniforme i idees patriòtiques i altruistes.

Hi ha uns subtemes molt importants que són a tota la sèrie: la soledat del poder, tema tradicional també de la tragèdia. Hi ha una visió nova de la desaparició del cap: tradicionalment el gàngster moria al carrer o cosit a bales (Edward G. Robinson al final d'*El hampshire dorada*); aquí Vito Corleone desapareix a un jardí jugant amb el nèt, en una escena preciosa per la llum de primavera, les flors, un home gran, té un infart i mor. Ho fa per tant, d'una forma antièpica; és la mort d'un empresari, d'un home de negocis respectable, podia ser Rockefeller o Henry Ford.

El tercer tema o subtema és el de la lleialtat a la família, que és la italiana, una família extensa que a la pel·lícula es demostra molt bé. Assitirem a la guerra de les famílies (nom que es donen a si mateixos). Tota banda mafiosa està nucleada al voltant d'una estructura familiar: el patriarca, els cosins, els segons cosins...

I finalment, l'última observació que a mi em sembla interessant. El cinema italià havia desenvolupat un cicle dedicat a la màfia, que no tenia res a veure amb el nord-americà.

Hi ha un cinema de màfia italià de gran qualitat; Francesco Rosi amb *Salvatore Giuliano*, 1961, *Lucky Luciano*,

1974, i quan veiem el tractament que ha donat el cinema italià de la màfia, veurem que és un món fonamentalment rural, molt lligada a Sicília. I, en canvi, el cinema americà és urbà, de modernitat.

Per primera vegada, Coppola vincula i empalma aquest dos mons. Al seu argument, Mike —que es veu en perill— es refugia a Sicília buscant les arrels històriques originàries, i, per tant, aquest envà separador entre els dos cinemes, desapareix i tenim una integració de les visions, la siciliana i la novaiorquesa. Això és molt interessant. Fins i tot, els actors parlen italià també en la versió original —parlen en anglès i també en italià—, Brando, que no és italià, fa l'esforç i en diu alguna paraula.

L'èxit enorme que va tenir aquesta pel·lícula va provocar la segona part el 1974, amb una estructura molt diferent. L'interessant de Coppola és la seva plasticitat, flexibilitat.

El Padrino II abraça des de 1901, per tant abans del que hem vist a la primera, començant a Sicília, a les arrels generacionals, socials i històriques del gàngster, i acaba el 1959. Hi ha dues històries explicades en un muntatge alternant; per una banda, el *flashback* que ens porta a Sicília a l'origen de Vito Corleone, que interpreta Robert DeNiro (per raons de versemblança, Marlon Brando no podia ser-ho per raons d'edat física). Aquest emigra a Nova York, i veiem com, de mica en mica, es va obrint un espai, un territori amb el seu

atreuiment i la seva audàcia. La nova família d'acollida és la màfia.

Sobre aquest tema volia dir que alguns estudiosos de la literatura i la mitologia com Northrop Frye (gran estudiós de la Bíblia), que té un llibre fonamental que es diu *Anatomia de la crítica*. Ell sosté que tota la narrativa humana deriva bàsicament de tres llibres de la Bíblia: el *Gènesi* (mites de l'origen), l'*Èxode* (l'itinerari i el camí) i l'*Apocalipsi* (la destrucció). I efectivament, és bastant encertada aquesta proposta, com als contes infantils russos que fan servir l'èxode, l'itinerari: el petit heroi que vol matar el drac per alliberar la princesa, es troba amb la bruixa. Els contes infantils, en general, ho són.

Veiem que Coppola integra els mites de l'origen, el camí de Sicília cap a Nova York i, al final de la saga, també hi ha l'apocalipsi.

L'altra història de la segona part és el present en què veiem Michael Corleone, el fill de Marlon Brando (també Pacino). I el territori d'activitat de Mike és Nova York, després Miami i Las Vegas. Una expansió cap a l'oest que és històrica. El gangsterisme va néixer a l'Amèrica de l'est (Chicago i Nova York) i es va expandint, fins i tot fins a Cuba; hi ha una escena de l'entrada de Castro; o sigui que integra una mica la història verídica per autenticificar la seva peripècia.

De nou el mateix procés: el cap es consolida, però no pot impedir la crisi interna. Deteriorament de la família, soledat del poder, hi ha un fratricidi, gue-



Rodatge
d'*El Padrino III*.

rres entre les bandes. I el més interessant és que, per primera vegada, Coppola incorpora com a fresc i teló a la corrupció política institucional nord-americana: els congressistes comprats, els fiscals corruptes, la compra de senadors.

El que demostra *El Padrino II*, si és que es pot resumir, és que la constitució de famílies a través de la consolidació negociada, fa que aquests acabin amb les famílies, en un efecte *boomerang*.

Finalment, la tercera entrega de l'any 1990. Va passar una bona temporada, Coppola no n'estava segur. Els actors havien envellit.

És interessant perquè és la que té més implicacions polítiques i històriques. Comença a Nova York, l'any 1979, amb el somni de Vito Corleone al principi d'*El Padrino I*: la legitimació social; tenir a la família senadors, governadors, ser socialment respectable. Comença, doncs, quan Mike Corleone rep l'Orde de Sant Sebastià per part de l'Església catòlica. La seva façana ara és la filantropia, fa donacions a l'almoïna. Hi ha una reflexió de Mike a Connie que diu: "cuanto más alto subo, más podrido está todo...").

Això permet introduir el tema de la màfia i l'Església. Amb unes històries reals: l'assassinat del Papa Joan Pau I (el Papa Lucciani) que no va durar un mes.

Per cert, la màfia vaticana és un tema poc tocat òbviament pel cine, però hi ha una pel·lícula que es recomana de Marco Ferreri que es titula *La audiencia*—una comèdia basada en *El castillo de Kafka*—: un home que vol entrevistar-se

amb el Papa perquè té una cosa molt important a dir-li. Però acaba morint al laberint del Vaticà sense poder-lo veure.

Jo us puc dir, perquè he tingut la bona fortuna de viure a Roma—dirigint l'Institut Cervantes—i ser convidat pel Vaticà per formar part de la *Comissió Pontificia del centenari del cinema*. Estava al 1995 vivint a Roma i el director de la *Filmoteca Vaticana* era un capellà català que coneixia i em va convidar, cosa que em va perpetre freqüentar el món dels cardenals per dintre. I recordo que una vegada vaig preguntar que m'expliquessin el que havia passat amb el Papa Lucciani. I ells, que són gent ben informada, em van donar la següent versió: quan va morir el Papa anterior, Pau VI, com sempre es formaren *lobbies* entre els cardenals i es fan consultes i especulen i fan apostes i avaluen els candidats, i es va crear un *lobby* molt fort en favor del Lucciani; i aquesta persona de la cúria em deia: "els que estàvem a la cúria sabem que això era un error perquè ell que era un home bondadosíssim i un gran catòlic, un gran cristià, un home caritatiu i modèlic... però era un home indecis, tímid i no tenia les condicions..." Però, en fi, aquest *lobby* va funcionar, va ser molt actiu i va sortir el Papa Lucciani.

I ja sabeu que, quan el Papa va començar a ficar el nas en el tema de les finances de l'Església, va quedar estorçat; no s'esperava trobar aquell emboïllat descomunal. La frase que em va dir aquest monsenyor que em va informar

va ser: "...l'Esperit Sant va corregir el seu error..." Es va acabar l'explicació. Ja no podia preguntar més.

Justament el Papa polonès va sortir de rebot, atípicament. Era el tercer en discòrdia, perquè no es preveia que es morís tan aviat, va sortir de carambola insospitadament.

Per tant, Coppola té la valentia de mostrar a la seva pel·lícula l'assassinat (una monja li porta un té i al matí és mort.)

Hi ha també referències a la Lògia maçònica B2, a Roberto Calvi que era el banquer del Vaticà que va aparèixer penjat a sota d'un pont.

A més d'aquests inseriments d'història contemporània són dins una escena magnífica; és l'estrena de *Cavalleria Rusticana* a Sicília, en què el fill de Mike s'estrena com a tenor. Hi va ficant plans del té que porten al Papa, del banquer assassinat, Don Altobello (que interpreta Eli Wallach) amb els bombons i l'arquebisbe de Nova York assassinat. I, quan surten de l'òpera, hi ha una batalla campal, disparen a Mike i maten a la seva filla Mary.

Per tant, de nou ens trobam amb el tema del recanvi generacional: *rise and fall*. *Rise*: la formació del gàngster, del nebot Vincent (Andy García) que substituirà Mike. I *fall*, la senilitat i el deteriorament de Mike, que és ja el final de la seva carrera. És una mica la roda del món que no s'atura mai.

Com he dit, aquesta saga va tenir un caràcter fundacional. ■

Tren de sombras.



Xavier Flores

A mesura que avançam, esgotam el nostre fons de goig i esperança. Ja no estam embolcallats en "llana de me" bressolats a l'Eliseu. Quan degustam els plaers de la vida, el seu esperit s'evapora, el sentit empal·lideix! I res no queda si no els fantasmes, les ombres sense vida del que ha estat!" William Harlitz. Quelcom semblant podríem imaginar que pensava Monsieur Fleury si tenim en consideració la dedicació amb què —aquest heterònim de J. L. Guérin segons escribia V. Erice el març de 2002— captava i enregistrava les seves escenes i records familiars.

El paral·lelisme entre l'obra de Guérin i Erice té un ajornat i necessari comentari. "Passar del manierisme de *Tren de sombras* al realisme, de naturalesa documental, d'*En construcción*, suposa un gir que no està a l'abast de qualsevol; significa, a la vegada, una mostra del risc que el seu director és capaç d'assumir" —reflectia Erice—. Dirigir-se des d'*El Sur* cap a *El sol del membrillo* no està a l'abast de tot el món, com és evident.

La falta de retòrica, l'absència de concessions i de referències de caràcter cultista a les dues últimes pel·lícules dels dos els situen en un pla diferent dintre del panorama cinematogràfic del país.

Les lògiques dificultats que filmografies d'aquestes característiques tro-

ben per a desenvolupar-se a la nostra geografia cultural no fan sinó engrandir el plaer de contemplar-les.

Des de Lumière, Griffith, Flaherty, Chaplin, Ford, Ozu, Dreyer, Ray, Pialat, Eustache, Rivette, Rohmer, Kiarostami fins a Erice i Guérin hi ha quelcom semblant a un territori on queden conservades —com en el cas de Monsieur Fleury— situacions, paisatges, personatges i emocions que no s'esviran mai més, quedaran enregistrades per voluntat dels seus captadors.

"Així he perdut la meua vida, llegint llibres, mirant quadres, anant al teatre, escoltant, pensant, escrivint sobre el que més m'agrada. Solament una cosa m'ha faltat per ser feliç, però, a falta d'aquesta, m'ha mancat tot". ■

Ramon Freixas

Max Ophüls no és un probe adaptador, un aplicat il·lustrador de novel·les. El seu matisat gust literari es nodreix de textos de J.W. Goethe, Mérimée, Schnitzler, Maupassant, Zweig... Obres i autors que alimenten l'associació de bellesa i elegància, segell indeleble de la seva empremta. Per gust i formació és un cineasta culte i sofisticat, subtil i cosmopolita. El seu estil es balanceja entre allò misteriós i la indefinició —Truffaut *dixit*— imprimeix la petjada d'un poderós refinament visual al seu cinema. El precicisme de la seva posada en escena exclou allò buit i rebutja allò subratllat. La cuidada composició del pla s'ajusta amb precisió a allò narrat, proposant una sublimació de l'enquadrament en les seves més òptimes manifestacions. La bellesa de les seves imatges és única i cridanera. Es mou amb mesura en els espais interiors, en decorats majestuosos, recorreguts per tràmings sumptuosos, com a la prodigiosa seqüència del ball de *Madame D.* "La forma no adorna el contingut, el crea" digueren Rohmer i Chabrol sobre Hitchcock, però també es podria aplicar a Ophüls.

Se l'ha titllat d'"esteta" però l'esteticisme "per se" no és la seva divisa. Humanista de dalt a baix va tractar molt i bé "l'amor" com a *Madame D* o *Lola Montes*, film aquest darrer en color, esplendor de la seva obra, essència del seu univers, un món dominat per les històries sentimentals habitualment tràgiques, per la fragilitat de les relacions amoroses, la sort, la dissort.

El nazisme el va convertir en exiliat; va arribar a rodar a Itàlia, Alemanya, Japó als Estats Units, adaptant-se sempre a les condicions de la producció local.

Assaborí la fama el 1932 amb *Liebele*, *Caught* fou una de les més estimables contribucions al cinema negre, però fou el seu ancorament en el moll del melodrama més noble amb *Carta a una desconocida* el motiu de la seva ambarina revisió.

*Le plaisir.*

No seria, emperò, fins al seu retorn a Europa amb *La ronde*, *Le plaisir*, *Madame D* i *Lola Montes* quan arribaria el zenit de la seva carrera amb la seva apassionant assumpció dels ressorts del melodrama i del classicisme narratiu i la re-dimensió de la seva posada en escena.

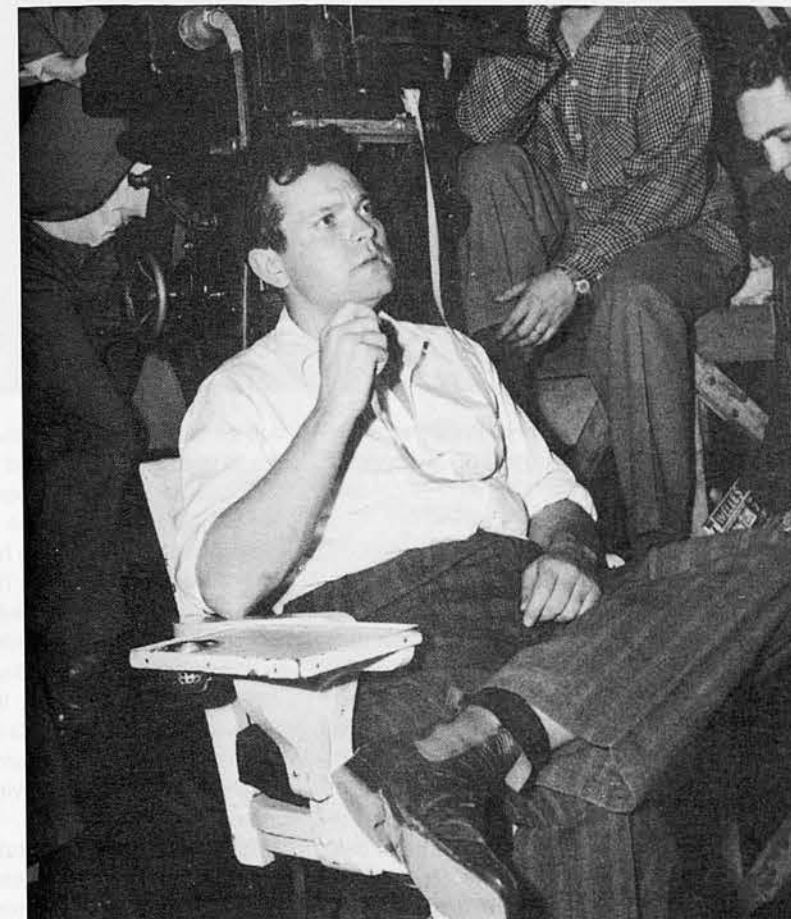
I és aquest extàtic període de maduresa artística el que desperta l'interès de recartar-lo de la pols metafòrica de l'oblit i derrota el càncer de l'ostracisme sobre un cineasta que precisa encara avui una reivindicació lliure d'acullalls ideològics, una revisió merescuda per la seva modernitat inoxidable. ■

A mitjans dels anys seixanta, Orson Welles és, juntament amb Eisenstein, Godard, Visconti, Buñuel, Chaplin, Forman, Saura, Ford, Bergman i d'altres un dels directors de cinema que més ens interessa. A través de les revistes *Triunfo* o *Nuestro Cine* ja sabem que ha estat un dels intel·lectuals represaliats pel senador MacCarthy. És quan comencen a "sonar" els noms d'alguns dels directors perseguits en la ferotge "caça de bruixes" anticomunista. Aleshores qualsevol cosa serveix a la Casa Blanca per acusar la gent de "col·laboracionisme amb la Unió Soviètica" i el "marxisme bolxevic".

L'URSS esdevé el "dimoni" que cal exterminar. La victòria soviètica en la Segona Guerra Mundial, la ruptura del monopoli de les armes atòmiques per part de la Unió Soviètica l'any 1949 juntament amb la victòria del socialisme a la Xina fan tornar històrics els cercles militaristes estatunidencs i la delació esdevé la norma dins la indústria cinematogràfica yanqui. Qui no recorda el paper de denunciador desenvolupat per Elia Kazan, per posar un exemple paradigmàtic? D'aquesta manera, amb denúncies, acusats de tota mena de "crims" ideològics, són obligats a fugir dels EUA (com a alternativa a l'atur etern) Joseph Losey, Preston Sturges, Orson Welles, Charles Chaplin...

En l'article d'Àngel Fernández-Santos "Plenitud y caída de Hollywood" publicat en el llibre per fascicles *Un siglo revolucionario* (pàgs. 192-193) podem llegir: "El miedo y sus consecuencias envilecedoras penetraron en los huesos de las grandes mansiones. La venta de somníferos creció vertiginosamente en las farmacias del oscuro valle de Cahuenga. Y comenzó el goteo del exilio. Nunca Hollywood volvió a ser lo que alcanzó a ser en aquellos dramáticos años. Ni siquiera el descrédito que amordazó en 1954 a MacCarthy y sus cazadores de brujas le devolvió la voz perdida. El tiempo de la confianza en la libertad había muerto y con ella murió el cine que nació y creció a su sombra".

Ciudadà Kane, projectada a la Sala Rialto de mans del Cineclub Universitari (posteriorment la vaig poder veure al cine Avenida), ens fa descobrir un dels millors directors del món. Els paral·le-



lismes evidents entre Kane i el financer i gran propietari de mitjans de comunicació estatunidenc W.R. Hearst converteix el film de Welles en una brillant denúncia de la manipulació de la informació pels monopolis capitalistes.

Denúncia que provocà la ràbia de Hearst fins al punt, no solament d'ordir múltiples campanyes rebentistes contra Orson Welles, sinó fins i tot de provar (per sort infructuosament!) de destruir el film per tots els mitjans al seu abast.

Formalment i tècnicament la pel·lícula de Welles marcà una fita en la història mundial del cinema, ja que, si els especialistes del fet cinematogràfic situen Griffith i Eisenstein en els fonaments del cinema modern, *Ciudadà Kane* incorpora totes aquestes troballes narratives; i la síntesi marcarà definitivament, sense cap mena de dubte, el naixement de la cinematografia contemporània.

Rodada l'any 1941, dirigida per Orson Welles (que també hi interpretaria el paper de Charles Foster Kane), va comptar amb les magistrals interpreta-

cions de Joseph Cotten (que feia de Jedediah Leland), de Dorothy Comingore (Susan Alexander), Agnes Moorehead (Mrs. Mary Kane), Ruth Warrick (Emily Norton Kane), Ray Collins (Gettys), Erskine Sanford (Herbert Carter). El productor va ser el mateix Orson Welles, el guió de H. J. Mankiewicz i Orson Welles, la música de Bernard Herrmann i la fotografia de Gregg Toland.

La pel·lícula xocà de seguida amb l'exèrcit de mercenaris que treballaven per a l'imperi Hearst. De seguida que s'insinuà que la pel·lícula de Welles seria estrenada i que, per a més inri, l'Acadèmia de Hollywood li volia lliurar algun dels seus òscars, tot varen ser problemes.

El film va ser estrenat en una sala modesta, el RKO Palace de Broadway, i de seguida el multimilionari Hearst i els seus sicaris iniciaren la campanya rebentista i de desprestigi.

La pel·lícula havia estat nominada per a nou Òscars, però finalment només n'aconseguí un, i més que res va ser una concessió a Mankiewicz, el coguionista

que havia compartit la feina amb Welles. Aquella nit va ser terrible per a l'autor de *Ciudadà Kane*. Cada vegada que els presentadors pronunciaven el seu nom era rebut amb una gran xiulada. Una de les deu millors pel·lícules de la història del cinema rebia, poc després del seu naixement, xiulos, insults, crítiques rebentistes, el silenci més absolut en els mitjans de comunicació.

Recordem que, per a quedar bé amb el multimilionari, Louis B. Mayer i altres directors dels grans estudis hol·livudencs, havien ofert a George Schaefer 842.000 dòlars si procedia a la destrucció de *Ciudadà Kane* (el film n'havia costat 636.000). La indústria de Hollywood volia "quedar bé" amb Hearst fos com fos. En no acceptar-se aquesta oferta, els agents del multimilionari passaren a l'ofensiva: poques sales volgueren exhibir el film i, evidentment, el buit informatiu va ser espectacular. *Ciudadà Kane*, la gran pel·lícula de Welles, esdevingué així un gran fracàs comercial.

Fracàs comercial que, com esperaven els enemics de Welles, dificultà per sempre més la creació d'una obra pròpia amb certa "normalitat". La fama de "antiamericà", d'"autor problemàtic" i "complicat", marcà per sempre la seva vida i si no hagués estat per la seva relació amb el cinema europeu, amb l'ajut que en el seu moment li prestà bona part de la intel·lectualitat progressista, Welles no hauria pogut veure realitzada cap de les seves idees.

El "redescobriments" del film de Welles va venir a conseqüència de l'interès demostrat per les revistes franceses *Cahiers du Cinéma* i *Positif* i a la propaganda feta per directors com Bazin i Truffaut que, a començaments dels anys cinquanta, començaren a promocionar-la pels cineclubs de París.

Romà Gubern en la seva *Historia del cine* (II), editada per Lumen l'any 1971, diu de *Ciudadà Kane* (pàg. 13): "Especialmente notable fue su utilización sistemática de la profundidad de campo, conseguida por su excepcional operador Gregg Toland, que se sirvió de objetivos de 24 milímetros, empleando la sensible película Kodak Super XX y la iluminación de arco voltaico en los interiores. Merced a estos objetivos que permitían una puesta en escena de exagerada profundidad, con personajes en



primerísimo término y otros en el fondo de la escena, se obtenía también una cierta distorsión de las imágenes, que se acentuaba con otro recurso expresionista: la continua utilización de ángulos de cámara insólitos y enfáticos, en la tradición inaugurada por Jean Epstein con sus films vanguardistas desde 1922. El empleo de estos objetivos y de los ángulos bajos obligó a Welles a introducir techos en los decorados contra la práctica habitual".

Ciudadà Kane passà, a partir del redescobriment francès que hem comentat, a la història de la cultura mundial. Però el fracàs comercial als EUA, la persecució que el mateix director patí per part del Comitè d'Activitats Antiamericanes, la mala crítica i el silenci fan que no pugui fer mai el cinema que voldria haver fet (amb contades excepcions: *El procés*, per exemple). *La magnificència dels Anderson* (1942) és manipulada sense que el seu creador hi pugui fer res. No pot acabar *Istanbul* (1942), que al final cau en mans de Normam Foster; i en *L'estranger* (1946) no pot fer el que ell voldria. Cal dir, emperò, que, a diferència de les anteriors, *La dama de Shanghai* (1948), *Macbeth* (1945), *Otel·lo* (1951) *Sed de mal* (1958), *El procés* (1962) i *Campanades a mitjanit* (1965) són obres dignes d'estudi i admiració i, concretament, *El procés*, és considerada pel mateix autor com a la seva millor pel·lícula.

Record que *El Procés*, basada en la famosa obra de Kafka, va ser estrenada a mitjans dels anys seixanta al Teatre Balear de Ciutat. He de reconèixer que l'obra de Welles augmentà encara més el meu interès per l'obra de Franz Kafka alhora que representà un profund sotrac interior. Qui no recorda la superba in-

terpretació d'Anthony Perkins en el paper de l'anònim ciutadà que és perseguit i arrossegat a la follia per la burocràcia d'aquell boirós indret innominat?

En aquell temps ja havíem patit algunes detencions per part de la Brigada Político-Social del franquisme i, coneixedors d'aquelles tètriques trucades a primeres hores del matí, ens sentíem completament identificats amb les peripècies d'Anthony Perkins en mans de la burocràcia al servei d'una "justícia" tèrbola, obscura, implacable.

Orson Welles, com més endavant el George Orwell de 1984, sabé bastir una obra autèntica que denunciava la irracionalitat de qualsevol sistema totalitari o pseudodemocràtic. Malgrat que aleshores identificàvem el món kafià descrit per Wells en *El procés* amb el món tenebrós del feixisme o de l'estalinisme, el cert és que moltes de les connotacions que ens mostra són expressió de la més perfecta "normalitat democràtica". I aquesta possibilitat de lectura múltiple, però sempre subversiva, és el que, indubtablement, fa de *Ciudadà Kane* i de *El procés* obres mestres de la cinematografia mundial.

Per a Welles, *El procés*, ja ho hem dit, és la seva obra més reeixida. Ho declarava a *Cahiers du Cinéma* el mes d'abril de 1965: "Digan lo que quieran, però *El proceso* es el mejor filme que he hecho. Nos repetimos sólo cuando estamos fatigados. Bueno, pues yo no estaba fatigado. Nunca he estado tan contento como cuando hice este filme".

Welles és un dels personatges més interessants i complexos de la cinematografia mundial. Igual que *Ciudadà Kane*, *Campanades a mitjanit*, *El procés* o *La dama de Shanghai* ja són obres que per sempre romandran com a films cab-

dals en la història del cinema, ell mateix és una "autèntica obra d'art". Bastaria repassar la seva vida per a copsar que és un personatge digne de la millor pel·lícula que es podria haver realitzat. Fundador del Mercury Theater de Nova York, l'any 1938 esdevingué famós amb el seu esfereïdor muntatge de *La guerra dels mons*, una adaptació de la famosa novel·la de H. G. Wells que commocionà l'opinió pública dels EUA. Tant els emocionà que s'arribaren a creure que els marciàns havien envaït la Terra!

Alhora que, amb dificultats rodava les pel·lícules que hem comentat, també va ser uns dels millors actors del seu temps i interpretà importants papers en *Ànima rebel* (1943), de Robert Stevenson; *Cagliostro* (1947), de Gregory Ratoff; *El tercer home* (1948), de Carol Reed; *Si Versailles parlàs* (1953), de Sacha Guitry; *Mobi Dick* (1956); *Escala prohibida* (1958), de Lewis Gilbert; *Compulsió* (1959), de Richard Fleischer; *Lafayette* (1961), de Jean Dréville; *Hotel Internacional* (1963)...

Enamorat platònicament als disset anys de l'actriu mexicana Dolores del Río (per a la qual va escriure el guió d'una pel·lícula que mai no es va rodar: *Santa*), es casà amb la mítica Rita Hayworth.

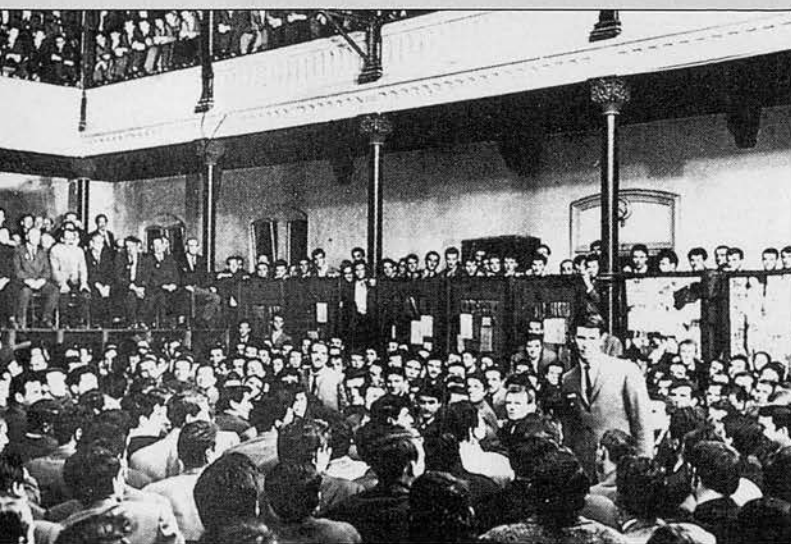
Welles mantingué una estreta correspondència amb Eisenstein a ran de l'estrena d'*Ivan el Terrible*; conegué Bertold Brecht, amb el qual va treballar; es barallà (i es tornà a fer amic) amb Hemingway; va ser un enamorat permanent de Shakespeare (recordem que ja als setze anys, a Dublín, dirigia obres de Txékhov, Marlowe i Bernard Shaw!). Qui dóna més en una vida dedicada a la lluita per la dignitat i en defensa de l'Art, així, en lletres majúscules? ■



Les pel·lícules del mes d'abril

A les 18.00 hores

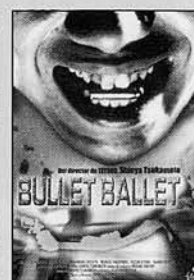
Cicle Welles - Tsukamoto



7 D'ABRIL

EL PROCESO (1962-VOSE) d'Orson Welles

Nacionalitat i any de producció: França, Itàlia i Alemanya
 Títol original: *The Trial*
 Producció: Paris Europe/ Ficit/ Hisa (Alexander Salkind)
 Direcció: Orson Welles
 Guió: Orson Welles
 Fotografia: Edmond Richard
 Música: Jean Ledrut
 Muntatge: Ivonne Martin, Frederick Muller, Orson Welles
 Intèrprets: Anthony Perkins, Arnoldo Foà, Jeanne Moreau, Rommy Schneider, Akim Tamiroff



14 D'ABRIL

TETSUO I (1988) de Shinya Tsukamoto

Nacionalitat i any de producció: Tòquio, 1988
 Títol original: *Tetsuo*
 Producció: Shinya Tsukamoto
 Direcció: Shinya Tsukamoto
 Guió: Shinya Tsukamoto
 Fotografia: Kei Fujiwara i Shinya Tsukamoto
 Música: Chu Ishikawa
 Muntatge: Shinya Tsukamoto
 Intèrprets: Tomorrow Taguchi, Kei Fujiwara, Nobu Kanaoka, Renji Ishibashi

Certamen de vídeo

28 D'ABRIL

Cicle Ocupació i Emprenedors

(amb la col·laboració de l'Institut Municipal de formació d'ocupació i feina)

21 D'ABRIL

LA BICICLETA DE PEKÍN (2001-VOSE) de Wang Xiaoshuai

Nacionalitat i any de producció: Taiwan, 2001
 Títol original: *Shiqi sui de dan che*
 Direcció: Xiaoshuai Wang
 Guió: Peggy Chiao, Hsiao-ming Hsu, Danian Tang i Xiaoshuai Wang
 Fotografia: Jie Liu
 Música: Feng Wang
 Muntatge: Ju-Kuan Hsiao i Hongyu Yang
 Intèrprets: Lin Cui, Bin Li, Xun Zhou, Yuanyuan Gao, Shuang Li



Les pel·lícules del mes d'abril

A les 20.00 hores

Cicle Max Ophüls

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

Cicle Ocupació i Emprenedors

(amb la col·laboració de l'Institut Municipal de formació d'ocupació i feina)

7 D'ABRIL



MADAME DE... (1953-VOSE)

Nacionalitat i any de producció: França/Itàlia, 1953
Títol original: *Madame De...*

Producció: Franco-London/Indus/Rizzoli
Direcció: Max Ophüls
Guió: Marcel Achard, Max Ophüls, Annette Wademant

Fotografia: Christian Matras

Música: Oscar Straus, Georges Van Parys

Muntatge: Borys Lewin
Intèrprets: Charles Boyer, Danielle Darrieux, Vittorio de Sica, Jean Debucourt

14 D'ABRIL

LE PLAISIR (1951-VOSE)

Nacionalitat i any de producció: França, 1952

Títol original: *Le plaisir*

Producció: Stera/CCFC

Direcció: Max Ophüls

Guió: Jacques Natanson i Max Ophüls

Fotografia: Philippe Agostini i Christian Matras

Música: Joe Hajos i Maurice Yvain

Muntatge: Léonide Azar

Intèrprets: Claude Dauphin, Danielle Darrieux, Pierre Brasseur, Jean Gabin, Simone Simon

21 D'ABRIL

DE MAYERLING À SARAJEVO (1940-VOSE)

Nacionalitat i any de producció: França, 1940

Títol original: *De Mayerling à Sarajevo*

Direcció: Max Ophüls

Guió: Carl Zuckmayer

Fotografia: Curt Courant i Otto Heller

Música: Oscar Straus

Muntatge: Myriam Jean Oser

Intèrprets: Edwige Feuillère, John Loge, Aimé Clariond, Jean Worms

15 D'ABRIL

RECURSOS HUMANOS (1999-VOSE)

de Laurent Canet

Nacionalitat i any de producció: França, 1999

Títol original: *Ressources humaines*

Producció: La sept Arte

Direcció: Laurent Cantet

Guió: Laurent Cantet i Gilles Marchand

Fotografia: Matthieu Poirot Delpech i Claire Caroff

Música: Franz Schubert, S. Joly i X. Escabasse

Muntatge: Robin Campillo i Stéphanie Léger

Intèrprets: Jalil Lespert, Jean-Claude Vallod, Chantal Barré, Véronique de Pandelaère

19 D'ABRIL

SMOKING ROOM (2002)

de Roger Gual i Julio D. Wallovits

Nacionalitat i any de producció: Espanya, 2002

Títol original: *Smoking room*

Producció: Ovideo TV, i Planeta 2010

Direcció: Roger Gual i Julio D. Wallovits

Guió: Roger Gual i Julio D. Wallovits

Fotografia: Cobi Migliora

Música: Jordi Bonet

Muntatge: David Gallart

Intèrprets: Antonio Dechent, Juan Diego, Ulises Dumont, Eduard Fernández

20 D'ABRIL

CHOCOLAT (2000-VOSE) de Lasse Hallström

Nacionalitat i any de producció: EUA i G.B.-2000

Títol original: *Chocolat*

Producció: David Brown Prod. Per Miramax Int.

Direcció: Lasse Hallström

Guió: Robert Nelson Jacobs

Fotografia: Roger Pratt

Música: Rachel Portman

Muntatge: Andrew Mondshein

Intèrprets: Juliette Binoche, Johnny Depp, Alfred Molina, Carrie-Anne Moss

Certamen de vídeo

28 D'ABRIL



18 ESTACIONS MULTIMÈDIA MEGAEQUIPADES,

PREPARA'T PER ATRAPAR-NE UNA!

- > Internet de banda ampla al teu abast
- > Aplicacions ofimàtiques i multimèdia
- > Correu electrònic
- > Accés lliure per als titulars de la targeta Balears Jove o qualsevol targeta de "SA NOSTRA" vinculada a un compte de l'entitat.

CIBERESPAI
jove

CiberEspai. Centre OCIMAX. S1

Horari: d'11:00 a 21:00 h. Excepte diumenges i festius

BLEARS
jove

Fundació
"SA NOSTRA"