

Núm. 106  
Octubre  
2004



TEMPS MODERNS

PAPERS DE CINEMA

# Cicle Les pel·lícules del 2003

"SA  
NOS  
TRA"

CAIXA DE BALEARS

Fundació  
"SA NOSTRA"



# Sumari

<b>Editorial</b>	<b>3</b>	<b>Amenábar a la cruïlla.</b>	<b>18</b>	<b>La subjectivitat del cinèfil</b>	<b>31 i 32</b>
<i>Cahiers du Cinema</i> , una evocació, una reminiscència per Toni Roca	<b>4 i 5</b>	per Intruso en el polvo		per Jordi Martí	
<b>El cinema bèl·lic</b>	<b>6 a 8</b>	<b>Donostia 2004.</b>		<b>Mystic River</b>	<b>33 i 34</b>
per Antoni Serra		<b>Un grapat de bones complicitats i moltes coses més...</b>	<b>19 a 25</b>	per Martí Martorell	
<b>Alan Menken: el palmarès</b>	<b>9</b>	per Iñaki Revesado		<b>Crònica de cine</b>	<b>35 a 37</b>
per Házael González		<b>El dia que vaig aturar el món</b>	<b>26</b>	per Martí Martorell	
<b>El color del paraíso</b>	<b>10</b>	per Joan Ferrer Miserol		<b>Amén (Costa-Gavras, 2002)</b>	<b>38</b>
per F. Javier Sánchez-Cuenca		<b>Monsieur Ibrahim et les fleurs du Coran: un film sospitós...</b>	<b>27 i 28</b>	per José Enrique Monterde	
<b>El doctor Freud, supòs</b>	<b>11</b>	per Joan Obrador		<b>El americano impasible</b>	<b>39</b>
per Francesc M. Rotger		<b>La pel·lícula perfecte</b>	<b>29</b>	per Ramon Freixas	
<b>La tristesa d'Anarene (II). Mallorca, devers 1976...</b>	<b>12 a 16</b>	per Joan Bover		<b>Dogville</b>	<b>40</b>
per Gabriel Genovart		<b>Apunts sobre Donostia 2004</b>	<b>30</b>	per J.C. Romaguera	
<b>Jerry Goldsmith i Elmer Bernstein, in memoriam</b>	<b>17</b>	per J.E. Monterde		<b>Com més pobres són, pitjors són els seus cans</b>	<b>41</b>
per Házael González				per Xavier Flores	
				<b>Cinema a "SA NOSTRA"</b>	<b>42 i 43</b>
				<b>Les pel·lícules del mes d'octubre</b>	

## TEMPS MODERNS

Papers de cinema  
Edició mensual  
Octubre 2004. Núm. 106

**Edita**  
Centre de Cultura  
"SA NOSTRA"  
Carrer Concepció, 12  
07012 Palma  
Telèfon 971 72 52 10  
Fax 971 71 37 57  
jvidala@fundacio.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, Portopi i Renoir, llibreria Espirafocs (Inca).



## TOTS SOM FILLS DE ROMA

*Pensar contra el corrent del temps  
és heroic; dir-ho, una bogeria*  
**Eugene Ionesco**

O tots els camins hi menen, a Roma. Som en temps de retorn, de posar-se les piles i iniciar un nou curs. La temporada comença a tots els nivells, esquena cap a l'estiu i vius i ungles. Octubre, no el d'Eisenstein si no aquell altre que encaixa el darrer trimestre de cada any, obre les portes a l'activitat. El cinema no n'és una excepció, ans al contrari. El festival de Sant Sebastià s'ha convertit en una fita. Allà ha estrenat Adolfo Aristarain la seva particular *Todo sobre mi madre* amb el títol precisament de *Roma*. L'americanitzada Penélope Cruz és *Italia*, un nivell geogràfic superior, en el seu retorn al cinema europeu de la mà de Castellini i les nou setmanes i mitja de Kim Bassinger, aquelles que suggerien imatges calentes a la penombra, han restat passades de moda i puritanes després de les nou cançons, *9 songs*, de Winterbottom que ens mostra escenes

de sexe explícit. Segons el seu director és el més natural, mostra sexe en viu si és una escena de sexe. Sort que no fa la mateixa interpretació quan una pel·lícula ha de mostrar un assassinat o un accident col·lectiu. Tal vegada hagi nascut un nou concepte interpretatiu. Parlant del festival basc, publicam un article d'Iñaki Revesado amb informació completa i detallada.

El Centre de Cultura cedeix el pas a la contemporaneïtat en un cicle ja tradicional d'oferir les millors pel·lícules de l'any anterior. El color, de forma inusual, ocuparà la pantalla a través de les projeccions de *La flor del mal*, el darrer Chabrol, *El color del paraíso* de l'iraniana Majid Majidi, *El americano impassible* de Philip Noyce, *Dogville* de Lars Von Trier, *Amén* el Costa Gavras 2002 i *Mystic River*, Clint Eastwood dirigint un cada dia més fet Sean Penn.

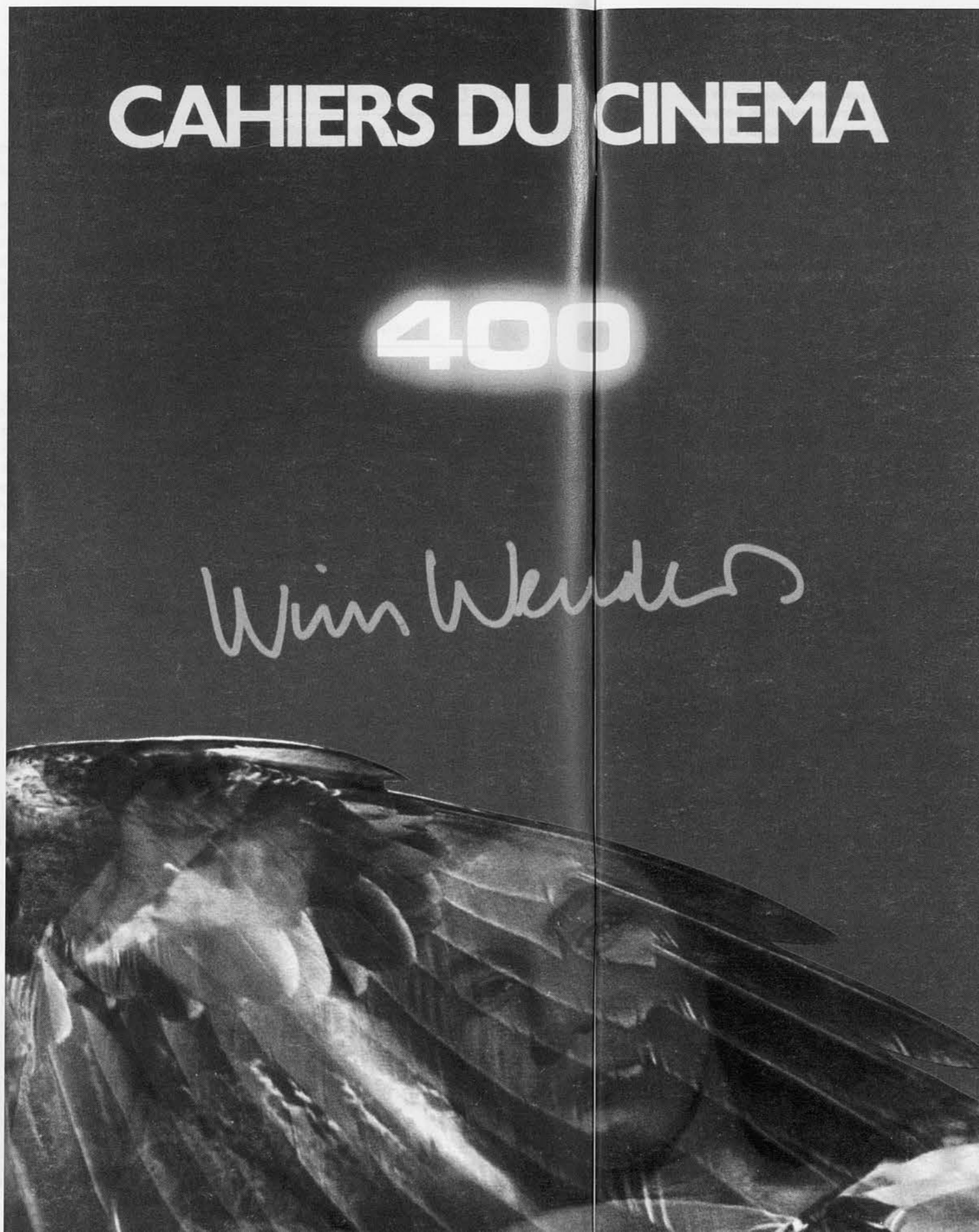




Toni Roca

**A**l llarg d'un estiu pletòric de cadàvers excel·lents —músics especialment, Jerry Goldsmith, Elmer Bernstein— hem pogut anotar la mort al nostre personal, intransferible diari i quotidià de Joseph-Marie Lo Duca, un dels fundadors i creadors de la mítica revista, encara de viva actualitat a França sota una altra diferència ideològica en relació a l'original, *Cahiers du Cinema*. Lo Duca ha mort a Paris, a la vora de Fontainebleau, a l'edat de 99 anys. Tota una figura, tota una institució i no només al país, França, on en la pràctica desenvolupà la seva tasca. Un home del cine i de cine, dotat d'una personalitat, un perfil psicològic, humà que trobà dins el sempre complex univers de les imatges una oportunitat única per poder expressar a la perfecció un talent cinematogràfic de primer ordre i condició. Purista i alternatiu, treballador, bon coneixedor del llenguatge filmic, sensible a qualsevol esdeveniment relacionat amb el cinema —trobà el negatiu en perfecte estat tècnic de l'original de *Jeanne d'Art*, de Carl Theodore Dreyer—, investigador, historiador i crític sempre fou, fins i tot en temps de jubilació, un punt d'inflexió, referència i consulta per part de gairebé tota la gent relacionada amb l'anomenat setè art. Una mort, sense dubte, important.

Però en aquells temps i en aquells dies, finals dels cinquanta, primeres llums esperançadores dels seixanta, dubtosament sabien articular, mal articular, la veritat, alguna frase en llengua anglesa encara que llavors al pas del temps la cosa va millorar sensiblement. Però del francès, un francès de batxillerat, encara se'n tenien menys nocions. De tota manera, això no fou cap obstacle ni entrebanc per tenir l'audàcia (i el diners, cal dir-ho) de fer una subscripció per rebre cada més un exemplar de *Cahiers du Cinema*. L'expectativa per a poder almenys 'tocar', la biblia de les biblies, era total i absoluta. Un exemplar, que, lògicament, anava de mans en mans fins a restar esgarrapat i desfet després de tantes i tantes mirades, ¿lectures? i revisions d'uns texts signats en primer lloc per el cap i casal d'aquell moviment clau a la història de cinema, la *nouvelle vague*, el sacerdot màxim i mite intocable



Temps de lectures una mica misterioses si hem de ser sincers però sempre trobaven algun alumne de batxillerat una mica espavilat i llestet que dominava, més o menys, la llengua de Jean Renor i ens feia a tots nosaltres una mena de traducció molt lliure del text escrit als Cahiers

André Bazin. Llavors els cognoms i llinatges de prestigi de Francois Truffaut, Jacques Doniol-Valcroze, Claude Chabrol, Eric Rohmer, Jacques Demy, Jean-Luc Godard i tantes i tantes figures d'una època decisiva del cinema francès que volia dir, per deducció lògica i comprensible, del cinema mundial. Amb aquesta gent, que de vegades utilitzaven un llenguatge entre críptic i una mica estrany, vàrem saber que el cine no només eren els clàssics de l'època muda, que altres noms, en un principi rebutjats per fer un cine fàcil, convencional i comercial, com Howard Hawks, Nicholas Ray, Samuel Fuller, John Ford, Vincent Minnelli, tenien la seva importància. Gèneres en teoria menors, el *western*, el musical, la comèdia clàssica anys 30/40, el negre i com a conseqüència el *thriller*, tenien unes essències, unes qualitats de categoria superior. El *Potemkim*, sí, però també *Hatari!*, *La quimera del oro* una obra mestra a condició de no oblidar Buster Keaton, una figura a qui rescataven de l'oblit i l'enfrontaren a Chaplin en duríssima lluita i batalla de greus conseqüències. I així cintes en un principi sense rellevància especial es transformaren en joies intocables. Foren el temps (i encara ara) de, a tall d'exemple il·lustratiu, *La fiera de mi niña*, *Historias de Filadelfia*, *Cantando bajo la lluvia*, *Yuma*, *Como un torrente*, *Centauros del desierto*, *Vertigo*, *Johnny Guitar*... Temps de lectures una mica misterioses si hem de ser sincers però sempre trobaven algun alumne de batxillerat una mica espavilat i llestet que dominava, més o menys, la llengua de Jean Renor i ens feia a tots nosaltres una mena de traducció molt lliure del text escrit als Cahiers. Era el nostre aprenentatge filmic, una educació sentimental

a la llum de noms venerables com Leo McCarey (molt ploràrem a *Tú y yo*), Preston Sturges i *Los viajes de Sullivan*, Anthony Man i aquell increïble quintet de *westerns* fora de dubte, *Winchester-73*, *Colorado Jim*, *El hombre de Laramie*, *Horizontes lejanos*, *Tierras lejanas*, amb l'inoblidable, entranyable, per moltes circumstàncies, James Stewart.

De tot això, d'aquesta trama filmica, literària i una mica política, Joseph-Marie Lo Duca era un expert. Nascut a Milà a principis del segle passat, (1905), Josep-Marie Lo Duca estudià Filosofia i Lletres, aviat es trasllada al país veí i entra en contacte amb un grup de crítics i especialistes del cine a punt de llançar al carrer el primer número de *Cahiers du Cinema*. Fou un 1 d'abril de 1951 quan la revista arribà a mans dels lectors. Jacques Doniol-Valcroze, que, com el mateix Lo Duca, era redactor en cap digué: "Lo Duca va fer pràcticament el número u de la revista, però la seva eficàcia, el plaer que en ella trobava, depenia molt de la possibilitat d'exercir l'autoritat en solitari". La seva actuació i presència a la redacció de *Cahiers du Cinema*, sempre es caracteritzà per la seva independència de criteris personals i cinematogràfics. Lluny de capelletes, els seus escrits, tot i dins l'esperit clarament *cahierista*, formaren grup a part sense arribar en cap moment a la dissidència clara i oberta. Historiador i investigador, *L'erotisme au cinema*, escrit en 1957, fou una de les seves aportacions literàries més notables. A les acaballes dels anys seixanta, concretament el 1969, deixà la redacció de *Cahiers du Cinema*. Continuà, no obstant, les seves tasques com a crític i investigador cinematogràfic a diverses publicacions. Una personalitat notable. ■



Antoni Serra

les nostres vides també varen estar influenciades pel cinema bèl·lic, per les pel·lícules de guerra i que nosaltres, amb la santa innocència que caracteritza la infància (una innocència perversa i, en ocasions, fins i tot sàdica: ¿conseqüència d'haver estat alumne de les monges i els frares?), simplificàvem com a cine de bons i dolents. Vulguis no vulguis, havíem de passar per la ració setmanal de bel·licisme a través de l'obligada projecció, abans de la pel·lícula d'estrena, del NO-DO amb les escenes

dels darrers esdeveniments de la Segona Guerra Mundial. He de confessar que jo, de nin o d'al·lotell, de jove o de més gran, fins i tot de vell xaruc i malsofrit, mai he estat partidari de les guerres ni de les actituds bel·licistes: no va amb la meva sensibilitat ni amb la meua creença intel·lectual. Ni tan sols vaig ser lector ocasional d'aquells còmics coneguts com *Azañas bélicas* o cosa semblant, perquè els veia com a productes monstruosos, deformadors i sobretot, ¿per què no dir-ho?, em feien por i em deixaven un gran neguit al ventrell.

¿Qui pot creure en les guerres si, aquestes, són una exaltació a la mort?

En fi, malgrat tot, de nins i de joves vàrem veure moltes pel·lícules de guerra en el petit cinema de poble. He obligat la gran majoria de títols, perquè inconscientment vaig rebutjar la temàtica i la intencionalitat dels films, i només han perdurat en el meu record aquelles obres que ens parlaven —en imatges, és clar— de la guerra des d'una perspectiva crítica, de denúncia... Perdura en la meua memòria, per exemple, aquell film de Charlot sobre la primera gran guer-

*The Great Dictator.*





Un altre film de Rossellini que no puc deixar de citar, encara que produïda el 1959, és *Il generale della Rovere*: magistral tractament de la resistència al nazisme. Precisament la pel·lícula de Rossellini, la qual no sé si podríem situar com una de les primeres manifestacions del neorealisme...

ra, *Shoulder Arms*. ¿La recorden? És una sàtira ferotge, la de Charlot: hi ha escepticisme, crueltat ridiculitzant el Kàiser o a Hindenburg, i —compadit de les pobres i reals víctimes, els indefensos soldats— un cert punt de tendresa. Molts anys després, quasi bé quaranta o fins i tot més (si la memòria no em falla), una pel·lícula de Stanley Kubrick també em va causar un gran impacte: *Paths of Glory*. L'escena de l'afusellament és esplèndida èticament i estèticament: centra el rebuig contra la casta militar, la gratuïtat perversa de l'a-

bús de poder i, sobretot, la denúncia de la supèrbia personal dels dirigents.

Podria parlar de molts d'altres films que són un al·legat contra la guerra: *The Great Dictator* —una de les més decidides condemnes al nazisme fetes des del cinema— i de l'excel·lent obra de Lubitsch, *To Be or Not to Be*: comèdia que és una impecable reflexió sobre la brutalitat repressiva. També he de fer referència a aquelles dues magnífiques obres de la filmografia italiana, *Roma, città aperta* de Rossellini i *Un giorno nella vita*, de Blasetti. Un altre film de Ros-

sellini que no puc deixar de citar, encara que produïda el 1959, és *Il generale della Rovere*: magistral tractament de la resistència al nazisme. Precisament la pel·lícula de Rossellini, la qual no sé si podríem situar com una de les primeres manifestacions del neorealisme (qui no recorda *Miracolo a Milano*, realitzada deu anys més tard per De Sica!), està íntimament relacionada amb el meu comportament polític i intel·lectual durant l'època de la clandestinitat. Perquè sobre *Roma, città aperta* en vaig pronunciar una conferència a Eivissa i que m'



*To Be or not to Be.*



*Shoulder Arms.*

havia encarregat el Cine-Club de la ciutat pitiusa, l'any 1974, conferència que fou molt mal rebuda per part de les autoritats franquistes i en especial pel governador civil Carlos de Mer. Em multaren i poc va mancar perquè m'enviassin a la presó, incident que ja vaig relatar en un capítol —no sé si qualificar de tragicòmic o si de patètic— de les meves memòries polítiques, les quals vaig titular irònicament *Gràcies, no volem flors*. Bé, tot això és temps passat, com passada —i tristament vençuda— és ja la meua vida. I, contràriament del que pugui pensar *monsieur* Proust, no en faig comptes fer cap recerca, el dimoni boiet me n'alliberi!

Una pel·lícula de Lewis Seiler també em va causar una certa impressió favorable, *Guadalcanal Diary* (i que nosaltres vàrem veure senzillament com *Guadalcanal*), sens dubte perquè més que

un film bèl·lic em va semblar un documental sobre la guerra.

Però bé, és cert, per altra part, que cap de les pel·lícules que de nin i de jovenot vaig haver de veure i suportar resignadament —era una obligació ciutadana i un requisit social del temps del racionament— dedicades a la guerra que jo en dic *incivil* espanyola, la de 1936, em varen fer el més mínim efecte: només vaig sentir indiferència i un mal dissimulat avorriment. Ni *Sin novedad en el Alcázar* (de l'italià Genina), ni *Escuadrilla* (Antonio Román), ni *El santuario no se rinde* (Ruiz-Castillo) o, només per citar les que ara records improvisadament, *La fiel infanteria* (Lazaga), em deixaren cap inquietud cinematogràfica. Senzillament, no me les vaig creure. Eren pures i dures pel·lícules de propaganda pamfletària. I a mi els pamflets, literaris o cinematogràfics

o polítics, mai m'han interessats: són buits com buida és la demagògia i la falsedat. Tal vegada hauria de parlar d'algunes excepcions, com el film de Malraux *L'Espoir* (*Sierra de Teruel*), la qual vaig veure per primer cop en els anys seixanta a Venècia, i una pel·lícula mexicana —encara que confusa— d'Alejandro Galindo, la qual no sé si algú ha vist i recorda: *Refugiados en Madrid*. I poca cosa més...

És evident que el cinema de guerra no és —ni vull que sigui— el meu fort. Perquè, com diu la meua admirada narradora polonesa Manuela Gretkowska, «¿d'on prové el mal del món? I, ¿d'on ve Déu? Això no ho sap ningú i conèixer les respostes no és necessari per viure. Es pot viure sense aquests coneixements». Com es pot viure sense el cinema de guerra... i sense les maleïdes guerres! ■



Házael González

**Q**uins temps ens toca viure... és ben clar que això de la informàtica i els ordinadors és una cosa que mai deixarà d'existir, i en canvi, per la seva culpa, desapareixen altres coses que podrien coexistir però que no pot ser per allò dels diners, com sempre. Així doncs, ens ha arribat a les pantalles aquest estiu la darrera pel·lícula dels estudis Disney que s'ha fet amb animació tradicional, és a dir, artesanament, amb dibuixets fets a mà, perquè a partir d'ara, tota aquesta animació es farà digitalment, és a dir, amb ordinadors. En gairebé deu anys, la informàtica ha guanyat la partida, era evident... El cant de cigne doncs ha estat *Zafarrancho en el Rancho* (*Home on the Range*, Will Finn i John Sanford, 2004), una pel·lícula de dibuixos que deixa bastant a desitjar respecte d'altres d'aquesta darrera època, però que hi hem de fer... i la música la posa un compositor vinculat a Disney des de sempre, i que a més, potser sigui el músic de cinema que més premis hagi acumulat mai: Alan Menken.

La seva carrera ho és tot, menys típica: va començar allà pels anys 80 fent cançons ni més ni menys que per a la sèrie de televisió *Barrio Sésamo*, es va estrenar fent cançons per al cinema amb *La Pequeña Tienda de los Horrores* (*Lit-*

*tle Shop of Horrors*, Frank Oz, 1986, que portava música de Miles Goodman), i ja es va endur una nominació als Oscar aquell mateix any... Entrà a Disney l'any 1989, fent la música i les cançons de *La Sirenita* (*The Little Mermaid*, John Musker i Ron Clements), per la qual va estar nominat a tres estatuetses d'aurades i en va guanyar dues (Millor BSO i Millor Cançó), el mateix que va passar quan va fer *La Bella y la Bestia* (*Beauty and the Beast*, Gary Trousdale i Kirk Wise, 1991), i el mateix que va passar quan va fer *Aladdin* (*Aladdin*, John Musker i Ron Clements, 1992). Fins i tot podríem dir que seu és l'honor que a Hollywood fessin un nou premi: després que Hans Zimmer guanyà l'Oscar pel film Disney *El Rey León* (*The Lion King*, Roger Allers i Rob Minkoff), es va decidir fer dues categories de premis als Oscar per a la música de cinema... però això no va impedir que Menken guanyés dos més per *Pocahontas* (id., Mike Gabriel i Eric Goldberg, 1995, aquesta vegada estrenant la categoria de Millor Banda Sonora de Comèdia o Animació), que el nominessin altres dues per *El Jorobado de Notre Dame* (*The Hunchback of Notre Dame*, Gary Trousdale i Kirk Wise, 1996), i que encara que l'any 1997 el nominessin una vegada més a la Millor Cançó per *Hércules* (id., John Musker i Ron Clements). Després d'això, ha continuat fent feines només amb adap-

tacions musicals *disneyanes*, i coses per l'estil... i prou. I recordeu que estam parlant d'un home que té quinze nominacions als Oscar i ha guanyat vuit, catorze nominacions als Globus d'Or i ha guanyat set, sis premis Grammys... i fins i tot, un Razzie (els antiOscar) per una cançó del film (també una producció Disney, encara que no d'animació) *La Pandilla* (*Newsies*, Kenny Ortega, 1992). És veritablement impressionant...

És clar que, si tenim en compte que això dels premis és una façana plena d'interessos, que els seus discos tenen vendes multimilionàries (a tots els nins els encanta), que darrera hi ha una productora totpoderosa com Disney... bé, que no ens estranya. De totes maneres, això no ens impedeix reconèixer que hem gaudit molt de les seves composicions, que és ben cert que la seva manera musical d'entendre els films d'animació ha suposat un abans i un després (encara que també hagi aconseguit crear un tòpic que ens ha destrossat les orelles amb cançonetes insuportables i completament fora de lloc... com qualche seva, sense anar més lluny), i que encara que no hagi posat massa cura per aquesta ocasió històrica, li podem perdonar, perquè Alan Menken sempre serà Alan Menken, i tots nosaltres sempre gaudirem molt i molt de sirenetes i belles i bèsties i aladins diversos... 🎬

*Zafarrancho en el Rancho.*





E. Javier Sánchez-Cuenca

**A**mb un incompreensible retard de quatre anys, a pesar dels premis a Montreal i a Xixon, arriba a les nostres pantalles, gairebé d'amagat i en una estació equivocada. Una mostra més de la indignència del nostre hàbitat cultural. És el quart llargmetratge del cineasta iranià Majid Majidi, que abans havia cridat poderosament l'atenció dels cinèfils sensibles amb *El padre* (1996), i, sobretot, amb *Los chicos del cielo* (1997). *El color del paraíso* va entrar amb bon peu en les minoritàries pantalles de les grans ciutats nord-americanes (¿o només a Nova York i a Washington?), entre altres motius, a causa de la nominació a l'Oscar a la millor pel·lícula estrangera, aconseguida per la pel·lícula anterior de Majidi. No convé enganyar-se, tanmateix, davant aquests saluts elogiosos, a vegades entusiastes, procedents d'un segment de mercat absolutament menyspreable per a la infraestructura i per a la superestructura de l'organització de l'oci als Estats Units. A la resta de l'Imperi, ja sabem el que passa. Escasses microsals ofereixen aquestes excel·lències a una immensa minoria, mentre el gruix del públic, el segment bàsic del mercat, vessa, damunt la moqueta greixosa de cola de les macrosals del cap de setmana, els excedents de crispetes, rebent els impactes audiovisuals agressius de videojocs en pantalla gegant. Ben

al contrari, contemplant *El color del paraíso*, o qualsevol altre dels títols iranians contemporanis, la masticació automàtica de restes transgèniques, mentre el cervell passiu es converteix en una diana estupefaent, es transforma en silenciosa degustació d'emocions.

Ja en el començament mateix de la història, ens situa davant d'un tema de comprensió universal: el de ceguesa d'un nin en el pròleg de les vacances escolars. Amb l'arribada dels familiars, el local especialitzat es va buidant com una banyera i el nin, assegut a un banc, espera pacient que son pare vengui a cercar-lo. A continuació, el relat ens presenta l'ingredient argumental que crearà el drama; el pare, acabat d'envuidar, no està disposat a fer-se càrrec d'aquesta nosa. Posat davant l'espectador l'esquema dramàtic, Majidi se centra en l'actitud del nin mentre espera inútilment son pare. És cec, però li queden —hiperpotenciats per la carència— l'oida, el tacte, i l'olfacte. A través d'aquests sentits, començarà a descobrir la vida animal en el jardí del col·legi, buit i sense el trull habitual. És el segon nivell de la història. L'univers sensitiu que servirà d'alternativa existencial al nin, un cop el pare decideix, amb retard, endur-se'l en un viatge cap a les seves arrels comunes. Les argücies del pare per sobreviure tractant alhora de reconduir la seva vida —amb un intent fallit d'una nova vida conjugal que afegeix complicacions extres, a part

de les econòmiques, a un ésser dèbil i frustrat— ens ofereixen tot un catàleg debilitats humanes i un perfecte manual de fracassat inexorable. Tot el contrari, el nin recupera en aquella terra interior, amb l'estima de la padrina, les ganes de viure. Per cert, una terra bellíssima, que amaga uns costums tan ancestrals com poc exemplars (per exemple, el dot copiosos com a aberrant mitjà mercantil d'accés al matrimoni). La mort de la padrina i altres circumstàncies negatives provocaran un desenllaç tràgic. El personatge d'un pare sense treball i sense expectatives, la presència al seu costat d'un fill menor i les temptatives paternes de sobreviure amb mètodes impropis, han fet que alguns crítics hi vegin semblances amb *Ladrón de bicicletas*. Ens queda, tanmateix, una visió de la vida en què hi ha lloc per a grandeses i misèries, i Majidi fuig del maniqueisme, ficant-nos en aquest fascinant món en què els sentits i els sentiments, el paisatge verjo i les circumstàncies adverses s'entrecreuen formant un mosaic que indueix a la reflexió sobre l'ésser humà i la dificultat paradòxica que experimenta en tractar d'aconseguir un paradís tenint-lo, a vegades, tan proper. Per descomptat, es tracta d'una visió plena de saviesa cinematogràfica, aconseguida, igual a la que Mohammad, el nin cec, aconsegueix amb els sentits vius, a partir de la carència. Tota una gratificant lliçó d'ètica existencial i cinematogràfica. ■





L'escenari  
de llauna

# El doctor Freud, supòs



Un perro andalúz.

Francesc M. Rotger

**H**istèria és una peça teatral de Terry Johnson, que John Malkovich (un d'aquests actors que constitueixen, ells tots sols, un bon motiu per anar a veure una pel·lícula) ha dirigit a Barcelona. Explica la trobada, a Londres, entre Sigmund Freud i Salvador Dalí, que sembla que va tenir lloc en la realitat, quan el segon ja passava dels vuitanta anys. Com que aquest 2004 s'ha complert un segle del naixement de Dalí, s'han multiplicat les exposicions i les activitats relacionades amb la seva vida i amb la seva obra. A Figueres, la seva ciutat d'origen (on hi ha el seu Teatre Museu; un vell teatre, precisament), es diu que Salvador Dalí i el seu amic Luis Buñuel es trobaven a un cafè de la Rambla, quan redactaven el guió d'*Un perro andalúz*. El centenari de Dalí ens ha apropiat l'estrena, a les sales comercials, del curtmetratge *Destino*, que ell va concebre amb Walt Disney. També és ben coneguda la seva col·laboració amb Hitch-

cock. L'aparició del mateix personatge de Dalí al cinema sembla que no ha estat molt memorable: el *Dalí* d'Antoni Ribas encarnat per Lorenzo Quinn, o aquell *Buñuel y la mesa del rey Salomón* de Carlos Saura (amb un jove Dalí a càrrec d'un intèrpret excel·lent, Ernesto Alterio). Els Joglars realitzaren una biografia escènica molt més potent, *Daaalí*, amb un esplèndid Ramon Fontserè. El ballari i coreògraf català Ramon Oller ha creat una *Dalidance* amb la nostra Rossy de Palma en el paper de Gala.

La Fundació Bartomeu March ens ha presentat, a Palma, una exposició, *Dalí. Alquímia i eternitat*, que també els uneix tot dos, el pintor de Figueres i el psiquiatra de Viena, mostrant els gravats amb els quals Salvador Dalí il·lustrà l'estudi de Sigmund Freud *Moisés i el monoteisme*. Moisés és, justament, el nom d'un jueu adolescent, un personatge, amic i fill adoptiu del vell botiguer a qui dona vida Omar Sharif a *El señor Ibrahim y las flores del Corán*, de François Dupeyron; tota una lliçó de convivència, d'harmo-

nia, de vida. ¿Teatre, cinema? Al Pacino protagonitza una adaptació de Michael Radford d'*El mercader de Venècia*, de William Shakespeare. Les reflexions de Shylock ("si ens punxeu, no sagnem?") també semblen tendir un pont cap a la tolerància. I és que Shakespeare era un geni. Tot i la brutalitat de la seva època.

Joaquín Oristrell ha convertit Freud (cap a 1913) en un personatge de la seva pel·lícula *Inconscientes*; un personatge secundari, tot i que les seves idees impregnen des del principi fins el desenllaç aquesta estranya comèdia. Herbert Ross va posar en contacte l'autor de *La interpretació dels somnis* amb Sherlock Holmes al seu llargmetratge *Elemental Dr. Freud*. Oristrell tampoc no es resisteix a utilitzar una frase emblemàtica i quan el protagonista es troba el pare de la psicoanàlisi, el saluda amb l'expressió "El doctor Freud, supongo". Com si fossin Stanley i Livingstone a les profunditats de la selva africana i no a la Barcelona prodigiosa del mil nou-cents. ■



Artà (Mallorca). Taller de cosidores, 1949.

Gabriel Genovart

Aproximadament quatre o cinc lustres més tard de l'any 1951 (en què se situa l'acció de *The last picture show*), i tot coincidint poc més o manco amb el temps en què, cap allà el 1976 o 1977, s'estrenà aquest film al nostre país, els cines de Mallorca, especialment els dels pobles més petits de la part forana i els de les velles barriades de Ciutat, començaren a entrar en un procés d'agonia semblant al descrit per Bogdanovich a la seva pel·lícula. Amb la generalització dels nous fetitxes socials de la televisió i de l'automòbil com a nous mitjans d'esplai i diversió (que s'havia produït a Espanya amb vint o vint-i-cinc anys de retràs respecte als Estats Units), en els pobles de Mallorca "la gent —com hauria pogut dir perfectament l'encantadora Miss Mosey, la taquillera de la Sala *Royal* d'Anarene— tampoc ja no volia anar al cinema". Al menys com sempre, fins llavors, hi havia anat. Era l'inici d'una crisi que, amb el anys, arribaria a afectar la pràctica totalitat de locals d'exhibició cinematogràfica (inclosos alguns dels més sumptuosos de les grans ciutats) i a determinar la desaparició massiva de sales de projecció, fins al punt d'arribar a posar seriosa-

ment en perill la pervivència mateixa del cinema com espectacle. Per sort, el cine continua viu; però, des del punt de vista social, artístic i cultural, quelcom en el setè art ha canviat substancialment en el decurs del darrer terç del segle XX. El cine segueix viu, però porta plom a les ales. És, com ha dit Joan Carles Romaguera a les pàgines de *Temps Moderns*,<sup>1</sup> "una art ferit que es resisteix a morir". ¿Serà capaç de remuntar el vol?

El periodista Alfonso Basallo, en el seu imprescindible i lúcid diagnòstic sobre aquesta crisi,<sup>2</sup> afirma que el cinema ha estat com un tren fantàstic que ha creuat el segle XX per deixar una estela de poesia, de màgia, de fascinació i de misteri; però, mancat d'inspiració, el setè art ha entrat des de fa temps en una perillosa via morta on roman en perill d'extinció. El cine, que ha vingut a ser la Shezade del passat segle, una imponent font de mitologemes, el somni col·lectiu de tota una època, un "Tusitala" visual capaç de narrar històries noves o de recrear històries velles, de satisfer el desig d'escoltar relats que ha sentit l'home des de l'època de les caveres i d'omplir les vides humanes d'allò que Ortega en deia "*bocanadas de ensueño*" i

"*vahos de leyenda*", el cine, aquest art per excel·lència del segle XX, el principal (i quasi únic) nutrient de fantasia d'amples sectors de la humanitat (comparable tan sols en dimensió popular al que, en altres temps, suposaren els relats orals, els cantars dels joglars, els romanços de cec o els capitells de les catedrals), ha perdut, des de fa dècades, bona part del seu encís. Alguns dels més pessimistes ja emeteren, fa anys, veredictes tan contundents com, per exemple, el de Paul Schrader, el guionista de *Taxi driver* i *Toro Salvaje*: "El cine s'acaba —assegurà Schrader—; aviat tan sols serà història. Ha arribat al final de la seva edat d'or". Altres pensen que el cinema, com li passà a la tradició oral, ja ha esgotat el seu cicle històric; o que, com ocorregué amb l'òpera, ja li ha passat la seva època i l'únic que li resta són reposicions més o manco ritualitzades. Menys radical, però també pessimista, Alfonso Basallo aplica a l'ocàs del cinema aquell lament de Gustav Flaubert: "El temps de la bellesa ha passat...", i es demana si el final de la "fàbrica dels somnis" seguirà indefectiblement la caiguda de fulla del calendari del nou-cents o si, pel contrari, el setè art serà capaç de recuperar aquella estela de

Perquè hi hagué, en veritat, una edat d'or de plenitud cinematogràfica, que la majoria d'analistes situen entre mitjans dels anys deu (el principi de l'esplendor de l'època muda) i el final dels anys seixanta (que marquen el començament de l'ocàs)

màgia, d'humanisme, d'art i de poesia que tingué al llarg de tota la seva època daurada.

Perquè hi hagué, en veritat, una edat d'or de plenitud cinematogràfica, que la majoria d'analistes situen entre mitjans dels anys deu (el principi de l'esplendor de l'època muda) i el final dels anys seixanta (que marquen el començament de l'ocàs). Durant tot aquest temps el cinema va ser un ingredient fonamental en la vida quotidiana de moltes persones

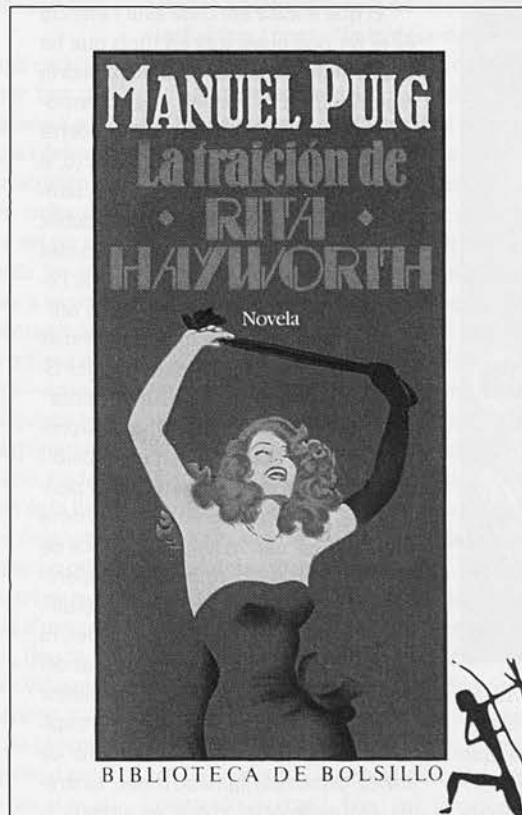
perquè responia a una necessitat tan inherent a la condició dels éssers humans com és la necessitat de somniar. Era així per a tots els públics, però tal vegada ho era especialment per a les classes socials menys afavorides i, per tant, més freturoses d'aquest contrapunt de somieig i d'il·lusió que periòdicament aportava el cinematògraf a la grisor de l'existència. El fet d'anar al cinema ja era, en si mateix, una festa; i a les cases, als tallers, a les fàbriques, a les oficines, als cafès, a les tertúlies, als talls de picapedrers, a les escoles, a les rotllades de veïns, pràcticament a tots els àmbits de la vida consuetudinària, la gent, sovint, xerrava de cine: de pel·lícules acabades de projectar, d'altres que s'esperava veure pròximament, de records que havien deixat aquelles que s'havien vist feia anys i que, amb freqüència, solien evocar-se amb nostàlgia...

Parlar de cinema i de les figures de la pantalla era un complement inevitable i delitós al que fou durant dècades l'espectacle preferit del segle XX per amples capes de població: veure pel·lícules. I el mateix fenomen es donava, posem per cas, tant a una ciutat de províncies o a un poblet de l'Argentina —els que descriu, per exemple, l'escriptor Manuel Puig a la seva

novel·la *La traición de Rita Hayworth*—, com a qualsevol poble de Mallorca, per no dir qualsevol altre dels mils llocs possibles arreu del món.

La novel·la de Manuel Puig, malgrat discórrer l'acció a l'altre cap del planeta, em recorda

co-



ses de la meua infància artanenca. Estic convençut que la meua afició al setè art, a més del fet d'anar al cinema des que tinc ús de raó, em ve en bona part de les converses que sentia a la meua pròpia llar. Per començar, el cinema figurava entre les plàtiques més habituals dels meus pares, les quals se solien remuntar amb freqüència a pel·lícules i estrelles de la seva joventut (que és tant com dir el període més rutilant de l'època muda i els inicis del sonor: Valentín, Pola Negri, Mary Pickford, Douglas Fairbanks, Greta Garbo, Clara Bow...). A més d'aquesta circumstància, es donava el cas que a casa meua hi treballava un estol d'al·lotes joves en un taller de modistes regentat per la meua mare, que n'era la mestressa. Tot remetent-me a records de gairebé la meua primera infància, podria fer una llarga llista de títols cinematogràfics evocats en aquell taller i que jo (que vaig ser un cinèfil quasi prematur), entrant i sortint de casa, sovint agafava al vol i retenia a la memòria. Una llista a la qual no hi mancarien pel·lícules com aquestes: *Nobleza baturra*, *Niebla en el pasado*, *Gilda*, *La loba*, *La carta*, *Maria Candelaria*,



Rebeca, Recuerda, Laura, Cadenas rotas, Jezabel, Las campanas de Santa María, Locura de amor, Si no amaneciera (que era la preferida de la meua mare), Sangre y arena, Encadenados, La costilla de

Adán, El puente de Waterloo... i un llarg etcètera. Com que totes aquestes pel·lícules eren anteriors a la meua època d'espectador, he de dir que només me n'arribaren els seus títols i també, en ocasions, qualche vell programa de mà que alguna d'aquelles al·lotes, coneixent la meua dèria col·leccionista, em regalava. D'altra banda, alhora que es rememoraven les pel·lícules del passat, aquell taller era també una espècie de caixa de ressonància de totes les estrenes que setmanalment, excepció feta dels mesos de l'estiu, arribaven a les pantalles locals. Per aquesta raó, puc recordar també l'impacte que produïren en aquella colla femenina del petit taller domèstic l'estrena a Artà de títols com, per exemple, *San Francisco*, *La heredera*, *Un lugar en el sol*, *El tercer hombre*, *Siguiendo mi camino*, *Lo que el viento se llevó* (que, com és prou sabut, es va estrenar tardíssim a Espanya), *El padre de la novia*, *Pequeñeces*, *Ana*, *Arroz amargo*, *El hombre tranquilo*, *Los hijos de nadie*, *Cantando bajo la lluvia*, *Bellísima*, *Magnolia*, *Niagara*, *Brigada 21*, *Yo confieso*, *Juegos prohibidos*, *Duelo al sol...*, en una altra i heterogènia llista que podria ser aquí igualment inacabable.

El que encara em crida avui l'atenció és el fet que quasi tots els títols que he citat (i molts altres que igualment podria mencionar), a la vegada que corresponien, en molts de casos, a vertaderes obres mestres de la cinematografia (o, si més no, a pel·lícules bastant dignes), també eren alhora èxits notables de públic i, molt especialment, entre les classes més populars. La qual cosa ve a demostrar l'exactitud del judici de Basallo quan afirma que una de les característiques més destacables de l'època daurada del cinema fou la "simbiosi quasi miraculosa" entre els plantejaments artístics de la producció i l'èxit comercial, en un equilibri perfecte en el qual, sobretot en el període més gloriós dels grans estudis i de la plenitud del *star system*, la "fàbrica de somnis" va saber harmonitzar insuperablement l'art, la indústria i la rendibilitat econòmica. És cert que, a vegades, hi hagué grans pel·lícules que, en el cas del meu poble (per no sortir d'un mateix marc de referència), fracassaren estrepitosament —posem per cas *La reina de África*, *Un tranvia llamado Deseo*, *La strada*, *Moulin Rouge...*) i que, en altres oca-

sions, productes infumables assoliren èxits clamorosos; però la tònica general i dominant fou el d'aquella sintonia admirable entre la qualitat del producte artístic i l'acceptació dels espectadors.

El que he contat del meu poble i de les meves pròpies vivències podria valer com exemple d'un fenomen que es produïa pràcticament a l'uníson a tots els innumerables racons de l'ample món on arribava el cinema. Fer cine, a l'època clàssica, va ser una aventura artística a la qual s'hi implicaven la intuïció i la sensibilitat dels productors, la mestria dels grans directors, el talent d'una plèiade de guionistes excepcionals, de directors artístics, directors de fotografia, compositors de bandes sonores, etc., i la fe i la convicció amb què tots els professionals dels setè art s'aplicaven a la seva tasca plenament convençuts de sintonitzar amb el comú dels espectadors, tant si es tractava de grans superproduccions i de "pel·lícules de qualitat" com de la realització de tantes pel·lícules modestes de la sèrie B que avui gaudeixen de la consideració de petites joies del setè art. La producció cinematogràfica fou, en els seus millors temps, una aventura artística i, sovint, també romàntica; tot i que tampoc no es perdés quasi mai de vista la comercialitat del producte final. Actualment, salvant honroses excepcions, els únics criteris de producció responen estrictament a calculades operacions de marketing a les quals es procura eliminar tota possibilitat de risc econòmic. Sens dubte, una bona part de la poesia perduda del setè art s'ha esfumat per les estrictes enclotxes d'aquest càlcul mercantilista. I és que el cine d'avui, com també a les pàgines de *Temps Moderns* ha dit Antoni Serra, "engreixa butxaques però no alimenta l'enteniment".<sup>3</sup>

Una altra diferència notable és l'actitud dels espectadors davant la pantalla: la diferència d'una mirada que ha passat de ser una contemplació ensomniadora a un simple passatemps consumista. La ubiqüitat i la proliferació de la imatge, tan característica del temps present, especialment senyorejat per l'omnipresència televisiva, ha liquidat el caràcter mític del cinema i, com anota Alfonso Basallo, la sobreabundància icònica ha arruïnada el paladar audiovisual de l'home contemporani i ha acabat amb el poder de fascinació de la mà-

La crisi del cinema, que amb caràcter mundial comença en el darrer terç del segle XX, no és, d'altra part, aliena a una crisi generalitzada de la cultura i dels valors estètics i morals que caracteritzen aquest període, sinó que s'hi troba estretament imbricada i en ve a ser un resultat

quina dels somnis. En la seva penetrant anàlisi, afirma també Basallo:

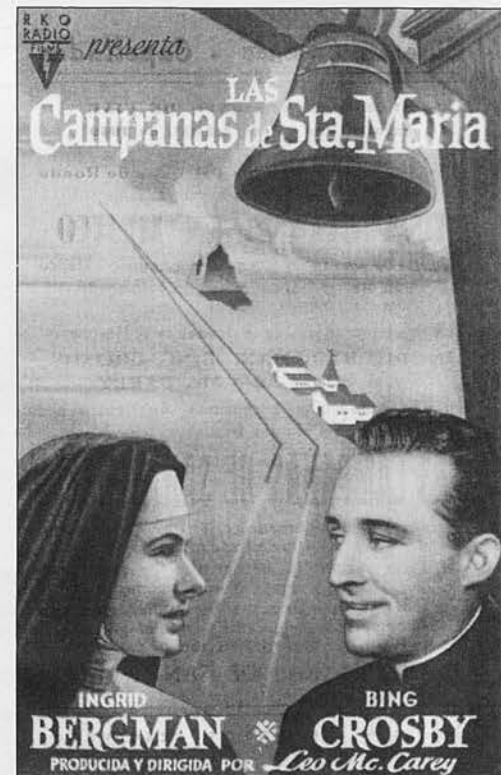
*"Existe, además, otro abismo que separa a los públicos de ayer y de hoy. No hay mucha diferencia entre quienes hacen cola en las hamburgueserías y quienes la hacen ante las taquillas. ¿Común denominador? Unos y otros van a satisfacer una necesidad fisiológica. Los primeros se disponen a engullir inmundicia disfrazada de eufemísticas etiquetas; los segundos se disponen a devorar palomitas de maíz y películas. Unos y otros acuden, ansiosos, a consumir. ¿El qué? Lo que sea. Sucédáneo de carne, sucédáneo de cine, sabores fuertes, dosis de violencia, estruendo y aturdimiento. ¿El qué? Lo que les echen. Lo importante es consumir."*

*Se me dirá también que los públicos de los años cuarenta, cincuenta y sesenta formaban largas colas ante las salas. Hay una sutil diferencia. El mercado era distinto, la publicidad distinta, la vida distinta. Y la actitud del público era muy otra. No iban a consumir: iban a contemplar y a soñar, en busca de su ración de poesía. Ya lo decía Ramón Gómez de la Serna en una de sus greguerías: 'Colas de cine: colas de hambre de fantasía'. (...) Quienes buscaban todo eso en las salas eran personas. Ahora son consumidores".*

La crisi del cinema, que amb caràcter mundial comença en el darrer terç del segle XX, no és, d'altra part, aliena a una crisi generalitzada de la cultura i dels valors estètics i morals que caracteritzen aquest període, sinó que s'hi troba estretament imbricada i en ve a ser un resultat. Alfonso Basallo recorda les paraules d'André Piettre escrites a la seva *Carta als revolucionaris benpensants* poc després del Maig del 68: "La tristesa del nostre temps —afirma Piettre— consisteix a no poder respondre a aquesta necessitat d'ensomni. Ens omple d'imatges; però frustra la nostra imaginació. I la fer. Perquè el pitjor pecat del món és la lletgesa". Una certa estètica del *lletgisme*, la fractura moral provocada per un relativisme ètic portat sovint als extrems més abjectes, la manca progressiva d'uns mites, símbols i arquetipus (que, des de la tradició oral al cinema, havien vehiculat secularment valors i significacions molt fondestes), la pèrdua del sentit de l'heroisme com a expressió d'un significat profund de l'existència humana (en el qual

s'hi implicaven l'esforç, el risc, la lleialtat i el compromís), la deterioració de les formes socials de convivència i la contaminació del que Umbral n'ha dit la *galàxia fecal* televisiva, tot això junt ha infectat el cinema i li ha fet perdre aquella frescor, aquell optimisme i aquella vitalitat i espontaneïtat que caracteritzaren les seves millors dècades. La tristesa moral que Bogdanovich situa en un poblet imaginari de Texas a principis dels cinquanta, quan un petit cine local va tancar les seves portes davant la impossibilitat de superar la competència amb la televisió, s'estendria al cap d'una vintena d'anys arreu del tot el món occidental. És cert també que, en aquests anys (els que van de 1950 a 1968, aproximadament), el cinema, estimulat per la rivalitat de la petita pantalla, va ser encara capaç de donar el millor de si mateix; però, finalment, va acabar tanmateix per sucumbir al pecat de la lletgesa i per ser el reflex fidel del clima espiritual de tota una època. Al capdavant, aquella "tristesa del nostre temps" de la qual parlava Piettre —aquest temps diagnosticat com una era de nihilismes, malenconies i buidors existencials per autors com Viktor Fankl, Rollo May i Jean Guilton, entre altres— ha arribat a ser també, com diu el periodista Eulogio López, "la tristesa de Hollywood"<sup>4</sup> i, en general, la tristesa del cine.

La "revolució del 68" coincideix amb el començament de la crisi del cinema clàssic i hi contribueix de manera decisiva. Malgrat tots els innegables aspectes positius d'aquell moviment generacional, les constants negatives que en el pla social i ètic es deriven del maig del 68 (i que s'han imputat críticament a tot el darrer terç del passat segle) han estat, com ha fet notar Henri Weber, les següents: els estralls de la permisivitat, l'individualisme egoista, la desintegració de la parella, la precarització de la família, la dimissió i evanescència dels pares, el *spleen* de les *superwomen* sense espòs ni infants, l'ansietat dels individus desproveïts de referents, l'explosió de la delinqüència, de la incivilitat, de la toxicomania, dels adolescents privats de tota noció del Bé i del Mal... Imputacions crítiques que no poden oblidar, conclou el mateix autor, la incidència que en aquests fenòmens han exercit l'atur massiu, la precarietat, la urbanització salvatge i, fins i tot, la crisi d'i-



deologies emancipadores heretades del segle XIX.<sup>5</sup>

La pantalla dels cinematògrafs ha acabat per ser-ne el mirall fidel de tot això, tant pel que fa als continguts argumentals de les històries que es narren a les

La mort de l'èpica westerniana, com a exponent de la crisi de tots els grans gèneres cinematogràfics tradicionals, era possiblement l'expressió més emblemàtica de tota la decadència, la mediocritat i la vulgaritat que s'apoderaria de les pantalles en els anys vinents, en el decurs dels quals el cinema només a moments fugaços aconseguiria ser de bell nou aquell tren de màgia



de somnis ja no fa somniar com abans; només entretén. La tristesa del cinema del darrer terç del segle XX és, en bona part, la de la mort de l'èpica i de l'heroisme que s'han vist reduïts a pura violència i la de la mort de l'amor que ha quedat reduït a simple sexe. I les pantalles s'han omplert de truculència, de gore, de barroeria, de pornollenguatge i d'efectisme groller. "En las (películas) de acción —escriu Alfonso Basallo— se dan invariablemente los mismos elementos: efectos especiales, violencia, trepidación, velocidad, punto. Un esquema que recuerda sospechosamente al del género infantil por antonomasia: el cortometraje de dibujos animados. Este apenas tiene trama; lo que tiene son colores vivos, velocidad y mucha violencia (...). El niño, sobre todo el muy pequeño, no necesita más. Como buena parte del público actual". (I és que hi ha una cosa molt certa: els nins d'abans —els de la meua generació de la postguerra, per exemple— érem, com espectadors, molt més madurs del que ho són actualment la immensa majoria dels consumidors adults d'imatges, de crispetes i de coca-cola a les sales dels multicines). Pel que fa a les històries d'amor, més val no parlar-ne: la trivialització i la banalització del sexe en aquests darrers trenta anys les han convertides (salvant també aquí excepcions molt honoroses) en poca cosa més que pura pornografia; i, a bona part dels arguments de les pel·lícules, siguin del gènere que siguin, els "herois ètics" de primer —o els éssers humans ambigus però carregats d'humanitat com eren, posem per cas, els del cinema negre (i pens ara en el Fred MacMurray de *Perdició* o de *La casa nº 322*, per citar només un exemple) s'han vist desplaçats, com observa Basallo, per wasps desencaixats per la luxúria i la cobdícia (com l'inevitable Michael Douglas) i una galeria depriment de personatges desequilibrats, tipus aberrants, degenerats i psicòpates que han fet que la cartellera s'hagi convertit en una llarga desfílada de misèries. Amb paraules del mateix Basallo: "Un pestilent femer que recull els detritus més sòrdids que oculta el cor de l'home".

El desafecte que els públics començaren a mostrar vers al cinema a principis dels anys setanta no es degué únicament al fet que altres formes de diversió s'haguessin introduït en el seu

entorn habitual, sinó també que el cinema, ple de sexe, de vulgaritat i de violència, ja havia deixat de ser allò que "sempre havia estat". I la gent, a Mallorca, com a molts altres llocs del món, va anar desertant del cine i les sales d'exhibició començaren a tancar a manta. Aquella tristesa que a *The last picture show* veïem despuntar en un poblet de Texas havia arribat també fins aquí.

En el premonitori film de Bogdanovich (ambientat a l'any 1951, però realitzat, no ho oblidem, vint anys després), el cinema del poble finia amb una última sessió en què es projectava un dels westerns més èpics de la història. L'elecció no podia ser més encertada. A finals dels seixanta i principis dels setanta, quan la crisi del cinema i la clausura de sales d'exhibició començaren a estendre's per tot arreu, es produí, simultàniament, la mort del western com a gran gènere cinematogràfic. Potser el darrer gran western de factura clàssica va ser *Río Lobo* de Howard Hawks l'any 1970. De Howard Hawks, precisament: el mateix realitzador de *Río Rojo*, aquella *darrera pel·lícula* del cine d'Anarene. I, de llavors ençà, les bones pel·lícules de l'Oest que s'han realitzat quasi poden comptar-se amb els dits d'una mà (i en tot cas, respecte als westerns clàssics, ja han estat sempre una *altra cosa*). La mort de l'èpica westerniana, com a exponent de la crisi de tots els grans gèneres cinematogràfics tradicionals, era possiblement l'expressió més emblemàtica de tota la decadència, la mediocritat i la vulgaritat que s'apoderaria de les pantalles en els anys vinents, en el decurs dels quals el cinema només a moments fugaços aconseguiria ser de bell nou aquell tren de màgia, de llum, de somnis i de fantasia que havia creuat, fins i tot en els moments històrics més plens d'ombres i misèries, les set primeres dècades del segle XX. 🎬



pel·lícules com pel que respecta als aspectes formals amb què aquestes històries solen venir servides. La vella fàbrica

(1) ROMAGUERA, J.C. *Les imatges d'una dècada* (I). *Temps Moderns*, núm. 100, febrer de 2004.

(2) BASALLO, A. 2001: *La Odissea del Cine. Un recorrido por la mitomanía del séptimo arte*. Madrid: Espasa Calpe S.A., 2000.

(3) SERRA, A. *Ja som centenari, gràcies al cinema*. *Temps Moderns*, núm. 100, febrer de 2004.

(4) LÓPEZ, E. *Por qué no soy progre*. Madrid: Libroslibres (col. Políticamente Incorrecto), 2001.

(5) Veg. ESPLÉ, R. *La educación formal en el cine de ficción 1975-2000*. Barcelona: Laertes S.A., 2001.

Házael González

**E**stà vist que aquest any ens toca veure de prop la mort, i a més unes quantes vegades... En el camp que ens ocupa, i desgraciadament, al 2004 ens han deixat uns quants compositors que no tothom coneixia, però també ens han deixat homes que semblaven indestructibles, i que ara, definitivament, han passat a la categoria d'immortals. Ens referim, és clar, a dos grans mestres de la banda sonora, tan grans i tan importants per a molts de nosaltres, que amb tota certesa podríem dir que, si no fos per ells, a la millor ni ens dedicariem a escoltar música de cinema...

De Jerry Goldsmith ja en vàrem parlar en aquesta mateixa revista, allà pel número 67 (novembre de l'any 2000), quan acabava d'estrenar la seva darrera col·laboració amb el director Paul Verhoeven *El Hombre sin Sombra* (*Hollow Man*), un home que precisament li va proporcionar oportunitats de gran lluïment musical com *Instinto Básico* (*Basic Instinct*, 1992, sens dubte una de les seves darreres bandes sonores més conegudes). A tot el que allà vàrem dir, qualificant el mestre com *the boss* (perquè realment era el autèntic "cap" de la banda sonora), només cal afegir que ni tan sols l'escàndol amb la partitura rebutjada de *Timeline* (id., Richard Donner,

2003, una feina que finalment va firmar Brian Tyler... i cal recordar que va ser amb el film d'aquests mateix director *La Profecia* —*The Omen*, 1976— que Goldsmith va guanyar el seu únic Oscar) ha pogut entelar la seva imatge final, la imatge d'un home que es va acomiadar amb un film de dibuixos animats molt particular com és *Looney Tunes: De Nuevo en Acción* (*Looney Tunes: Back In Action*, Joe Dante, 2003), i que sempre enyorarem, encara que, com ja hem dit, mai deixarem de gaudir de les seves grans composicions per al cinema...

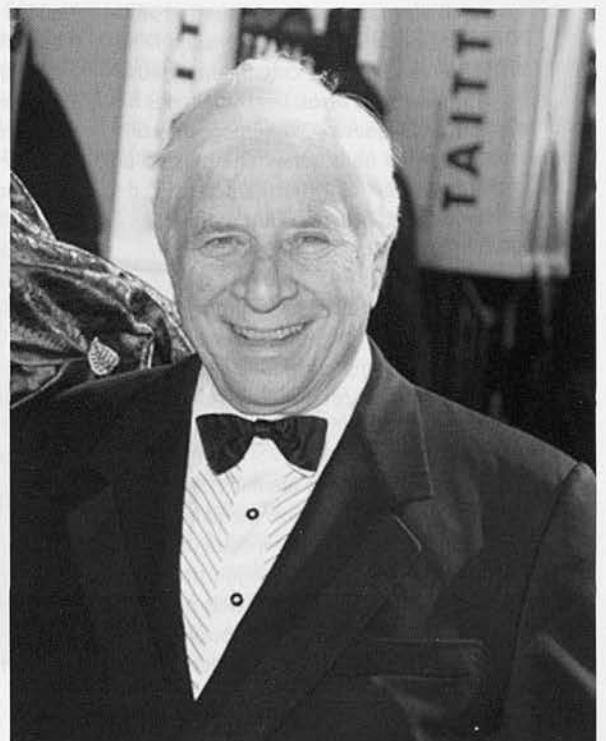
I si de Jerry Goldsmith no podem dir massa coses precisament perquè són molts els llibres dedicats només a la seva persona, el mateix podem dir d'Elmer Bernstein, altre gran mestre que ha fet feina des de principis dels anys 50, i que moltíssims professionals del cinema reconeixen com una influència directa, i que encara ara continuen ficant temes seus a nous films, com Michael Moore a *Fahrenheit 9/11* o Quentin Tarantino a *Kill Bill*... I no ens estranya gens: un home que ha fet partitures com *El Hombre del Brazo de Oro* (*The Man With the Golden Arm*, Otto Preminger, 1955, la seva primera nominació als Oscar); el *western* *Los Siete Magníficos* (*The Magnificent Seven*, John Sturges, 1960, una altra nominació); *Millie, Una Chica Moderna* (*Thoroughly Modern Millie*, George Roy

Hill, 1967, el seu únic Oscar); la comèdia *Aterriza Como Puedas* (*Airplane!*, Jim Abrahams i David Zucker, 1980); el film d'animació *Heavy Metal* (id., Gerald Pot-terton, 1981); un dels millors *disneys* com és *Taron y el Caldero Mágico* (*The Black Cauldron*, Ted Berman i Richard Rich, 1985); la inoblidable *La Edad de la Inocencia* (*The Age of Innocence*, Martin Scorsese, 1993, una altra nominació)... i així fins arribar a *Lejos del Cielo* (*Far From Heaven*, Todd Haynes, 2002), que com dèiem fa dos anys, va ser la darrera nominació als Oscar, ja gairebé testimonial, per a un home que finalment ens ha deixat enguany, un compositor de cinema que, juntament amb Goldsmith, deixa un important buit en el panorama internacional, però també ens deixa moments inoblidables que no tenen preu...

Ens acomiadàvem el mes passat del mestre Escobar amb un gran somriure i una abraçada, donant-li la mà i desitjant-li un bon viatge, i sobretot, donant-li les gràcies per tots els bons moments que ens va fer passar... i el mateix hem de fer ara amb aquests dos gegants, dos grans mestres que mai podrem oblidar, i a qui hem d'agrair tot el que, directament o indirectament, han fet per tots els aficionats a la música de cinema. Gràcies, mestre Goldsmith; gràcies, mestre Bernstein... us desitgem un feliç viatge cap a la immortalitat. ■

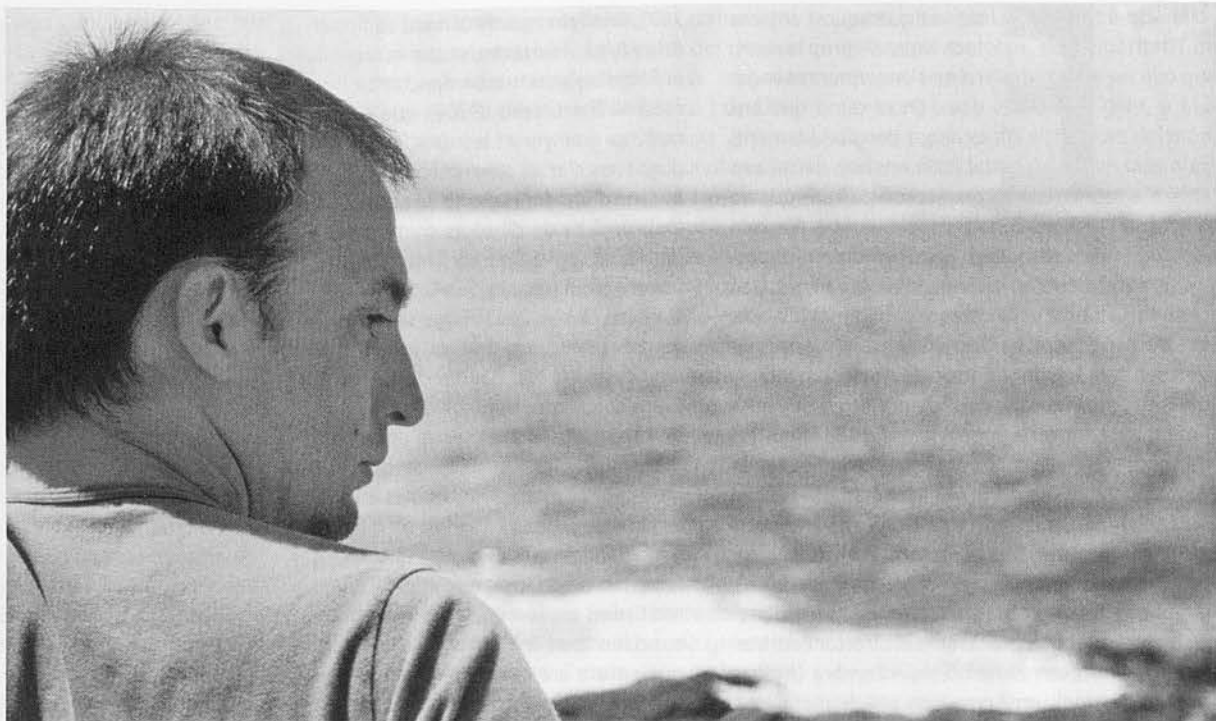


Jerry Goldsmith.



Elmer Bernstein.





Intruso en el polvo

Quan li digueren que es rumorejava que havia fet una trapelleria a *Mar adentro*, Alejandro Amenábar contestà amb aplom: "Jo ja he acabat amb *Hitchcock*". Sorprenent —si és que encara alguna cosa ens en sorprèn, d'ell— aquesta manera, pròpia d'un veterà consagrat, de tutejar-se amb els grans mestres. Aquesta rotunda resposta era una referència a la seva etapa anterior, culminada i clausurada amb *Los otros*. Les trapelleres habituals a la seva curta filmografia constituïen no un autohomenatge sinó un homenatge al ritual característic del gran mestre que fins ara mateix ha estat el seu aliment lingüístic, encara que no solament això. Amb *Mar adentro* ha matat el pare Hitchcock i ara posseeix la consciència de trobar-se en el seu propi camí, exempt de models explícits, lliure de fermalls reverencials i referencials. Fins i tot capaç d'arraconar antics signes de complicitat.

Per a qualsevol enemic de l'adhesió incondicional als mites mediàtics, la filmografia d'Amenábar mostra una inflexió perillosa en el seu segon títol: *Abre los ojos*. L'esquematisme dels personatges, sostrets a un context sociològic versemblant, una interpretació dels seus dos

protagonistes masculins, molt per davall de la seva primera experiència conjunta *Tesis*, un argument que frega la lleugeresa patètica consubstancial a l'esoterisme i a la pseudo-ciència, atorgaren en aquesta segona experiència, ambiciosa de contingut i continent, un caràcter d'acte fallit. En paraules d'un agut agnòstic: *és una palla mental d'un pijo*. Així i tot, alguna cosa hi havia allí dins que encengué el llum dels caçatalents de Hollywood. I el totpoderós Tom Cruise, tal vegada —qui sap— més atret per la possibilitat de conquerir Penélope Cruz que per la història en si, comprà ràpidament els drets i acabà fabricant *Vanilla Sky*, una producció irrellevant, a pesar del càsting espectacular (Cruise, Cruz, Cameron Díaz) i d'un director no especialment infracorresponsable com Cameron Crowe.

Fou en aquest mateix any, 2001, quan Cruise decidí produir *Los otros*. A principi de febrer convidà a dinar a un restaurant de Nova York Amenábar per concretar el projecte i a les postres es presentà Nicole Kidman. Aleshores el càsting estava obert i ella, amb coqueteia i falsa humilitat, li comentà: "esper que em tenguis en compte pel paper de la mare". Alejandro, sense immutar-se li digué: "You are on consideration too". Més o menys: "també estàs entre les seleccionades". I, segons sem-

bla, la diva empal·lidí davant la gosadia del neòfit. Deixant darrera el dilema sobre si aquella resposta obeeï a una tàctica maquiavèlica o bé fou fruit espontani de la desvergonya particular d'Amenábar, el cas és que Kidman acabà encaixant a la perfecció en un paper per al qual pareixia destinada. És notori que aquesta experiència professional, que significà un dels grans moments interpretatius i icònics de la Kidman, li ha deixat, a ella, un fons de nostàlgia que solament podria netejar-se amb la mútua col·laboració reincident. Però, com afirmava a Venècia Alejandro després del premi especial del jurat atorgat a *Mar adentro*, "un rodatge és el més paregut a una experiència campamental. Hi ha molt d'amor i confraternització concentrats mentre dura. Llavors els lligams desapareixen i cada un torna al seu estat natural. De fet, Nicole i ell solament s'han creuat a distància en el festival. Aquella brillant experiència *hitchcockiana* també passà a la història. Ara, Alejandro Amenábar, convertit en propietari, lliure d'hipoteques, del seu estil, quan finalitzi el seu llarg any de promoció universal de la seva pel·lícula, estarà obligat a fer una passa endavant en una direcció encara desconeguda, sota la mirada voraç de Hollywood. ■

Iñaki Revesado

**A**bans d'arribar a Donostia, per les notícies que poc a poc s'havien anant coneixent a través de la pàgina web del festival, [www.sansebastianfestival.com](http://www.sansebastianfestival.com), ja sabíem que l'edició d'enguany s'havia reduït en temps (dels tradicionals deu dies, s'ha passat ara a nou), cosa que, per a molts, era un mostra de feblesa i que per a qualsevol que es dedica a submergir-se en la foscor de les sales de cinema durant, deu hores diàries, suposava relaxar una tensió cinematogràfica que, en els dies finals, esdevé gairebé angoixant, o, com a mínim, fatigosa. Els que interpreten la reducció (motivada, segons la direcció, bàsicament per motius econòmics) com un símptoma de l'escàs poder de Sant Sebastià entre els festivals competitiu europeus, van haver de silenciar qualsevol comentari en aquest sentit, quan el degoteig de pel·lícules i de convidats es va començar a anunciar a partir de mitjans del mes d'agost. Han sabut els organitzadors d'aquest petit però intens festival guanyar-se durant aquesta darrera dècada el suport incondicional d'una sèrie de cineastes que formen part, sens dubte, del millor del cinema actual, sobretot del cinema europeu, cosa que és la millor garantia per mirar el futur amb seguretat i optimisme. Bertolucci, Chabrol, Ozon, Dupeyron, Tavernier, Aristarain, Winterbottom, Sayles, Leigh, Yimou, Ang Lee... són, any darrere any, formant part de la programació del festival en alguna de les seves seccions. Bé és ver que moltes vegades les seves obres han format part

de Zabaltegi, que és una secció no competitiva, quedant la Secció Oficial reservada per a una col·lecció de cineastes desconeguts, arrossegats per la força d'algun nom més notable dels citats més amunt. Però enguany la cosa ha estat ben diferent. Perquè en la Secció Oficial (la competitiva) hi ha hagut lloc pel millor realitzador argentí i un dels millors de l'Amèrica Llatina (Aristarain), el més arriscat, versàtil i prolífic dels directors anglesos (Winterbottom), dos dels més interessants realitzadors francesos (Dupeyron i Guédiguian) i el més compromès dels realitzadors nord-americans (John Sayles). I, per si l'oferta a priori no fos suficientment interessant, Donostia ha aconseguit que la seva Secció Oficial (això sí, fora de concurs) estreni *Melinda and Melinda* de Woody Allen, robant aquest privilegi a Venècia, festival que tradicionalment Allen ha utilitzat com a plataforma per a la presentació a Europa dels seus treballs.

Woody Allen, a més de mostrar la pel·lícula, ha estat guardonat amb un dels tres premis Donostia d'aquesta edició (els altres han estat per una actriu d'escassa trajectòria cinematogràfica, i per tant, d'un prestigi i d'una solvència qüestionables, Annette Bening, i per un dels millors actors dels Estats Units, Jeff Bridges) i la seva obra ha estat una de les sempre interessants retrospectives que es programen. L'aposta per inaugurar Sant Sebastià era segura, i Allen, com sempre, ha sabut estar a l'alçada de les expectatives creades. És *Melinda and Melinda* una altra de les obres mestres del no-vaioquè. La publicitat sobre el film no pot ser més encertada, quan per anun-

ciar-lo no pareix acabar de decidir-se si presentar-lo com un drama o com una comèdia. Perquè realment es tracta de dues pel·lícules, una titulada *Melinda*, que és un drama; i l'altra també titulada *Melinda*, que és una comèdia. El que Allen cerca amb el film és demostrar que les coses de la vida només són el que nosaltres volem que siguin. És la vella confrontació de com interpretar el tassó que està ple fins a la meitat: es tracta d'un tassó mig ple, o, pel contrari, és un tassó mig buit? Perquè *Melinda* és només *Melinda*, una al·lota que apareix quan ningú l'esperava enmig d'un sopar d'un grup d'amics amb un estat de nervis considerable, fugint d'un passat tràgic i desagraït. El que puguem construir a partir d'aquesta situació —que per alguns seria un drama nascut en el trist passat de *Melinda*, i pels altres una comèdia, pel que comporta la seva aparició enmig d'un sopar que ha estat preparat fins el darrer detall— només depèn de cada un. El film està construït a còpia d'uns diàlegs excepcionals i unes seqüències que passen de l'humor més ingenu, quasi infantil, a situacions de drama desesperat. Com si es tractés d'un conte (o dos contes, hauríem de dir), acaba resumint-se en l'ensenyança que n'hem de treure, i que, en poques paraules, podríem definir-la en "a viure que són dos dies".

### Els dolors burgesos de la vella Europa

La sensació amb què hom abandona Donostia no és d'alegria precisament, perquè, si les històries que estan contant els cineastes actuals són la mostra de la vida contemporània, ben bé podem dir que el món està greument ferit, amb una Europa sempre en l'avantguarda, però que també pateix uns mals més psíquics que no un altra cosa, però mals que en definitiva no són més que les conseqüències d'allò que el primer món ha creat. D'acord amb això, el concurs es va obrir amb *Brothers* de la danesa Susanne Bier. Fa dos anys, aquesta realitzadora ja va participar en la competició del certamen amb un film excel·lent, emmarcat dins el decàleg del *Dogma*, que es titulava *Open Hearts* (que, per sort, es va poder veure després en el circuit comercial sota la tra-



Woody Allen.



ducció ridícula de *Te quiero para siempre*). Sussanne Bier torna a encetar de ple amb una història molt allunyada del que havia contat en el seu anterior i primer treball. Si llavors el drama el desencadenava una passió amorosa inoportuna, a *Brothers* el que desencadena un profund trasbals en el si d'una família acomodada de la més avançada Europa, té a veure amb la llunyana guerra de l'Afganistan. Michael és un comandant de l'exèrcit danès que ha de formar part de les forces destinades a l'Afganistan. La seva família no pateix en excés la missió de Michael. Es tracta d'una missió segura, poc arriscada, gairebé rutinària. La seva esposa, les seves filles, el seus pares i el seu germà continuen a Dinamarca les seves vides amb tranquil·litat. Però tot es torç quan, en una operació en territori afganès, un míssil destrueix l'helicòpter en què viatja Michael. La família rep amb amargura la seva mort. L'esposa intenta que les seves filles compreguin la mort de son pare, però ella no és suficientment forta per assumir una mort tan inesperada. Jannik, el germà, no massa estimat per ningú de la família, tret de per Michael, assumirà el paper de protector de la viuda i de les filles, guanyant-se una estimació sincera que fins llavors no tenia. La història, però, abandona el pacífic marc d'una ciutat danesa per anar a l'horror de l'Afganistan, perquè Michael no va morir a l'accident, sinó que després de sobreviure-hi, va ser capturat per un grup de talibans. Michael passa per la més crua de les experiències estant en mà dels

segrestadors, sotmès a un de tants i tants horrors que es cometien impunement en els conflictes bèl·lics. Finalment es rescatat i Michael torna a Dinamarca. L'alegria del fill, espòs, pare i germà ressuscitat durarà molt poc, perquè el que ha tornat després de la dura experiència viscuda no és qui tots coneixien i estimaven, és un altre. La família ha d'aprendre a viure amb el nou Michael, però el preu que han de pagar serà massa alt. ¿Com conviure amb una persona turmentada, violenta, autoritària, obsessiva...? La claredat amb què la realitzadora exposa el drama és lloable. *Brothers* ben bé es podria haver titulat *Los desastres de la guerra*, els desastres que deixen les guerres en els guanyadors, les obscures i dures històries que s'amaguen darrere de les victòries. Perquè en les guerres no guanya ningú. *Brothers* és un film excel·lent que va caure com una galleta després de les delícies cuinades per Allen en *Melinda and Melinda*. Els mals d'Europa també s'han tractat en films com *Inguélezi* i en *Sueño de una noche de invierno*. La primera és la darrera obra del francès François Dupeyron, que té un argument massa senzill, esquemàtic. Un grup d'immigrants turcs que viatgen clandestinament en un camió per terres franceses camí d'Anglaterra té un accident en què només un d'ells se'n salva. L'immigrant és ajudat per una dona que acaba d'enterrar el seu home i que encara pateix en un estat mig depressiu. El film conta poc, a més Dupeyron s'ha abonat a les "meravelles" de la càmera digital (una bona part de la ro-

da de premsa que va oferir després de la projecció la va dedicar a parlar de les possibilitats del digital), cosa que no és del gust de tothom. El film resulta difícil de veure, són tants els moviments de càmera que hom no sap finalment ni que és el que està mirant. Molta de gent va abandonar la sala, alguns perquè el film no terminava d'arrencar, d'altres (com qui subscriu aquest article) perquè després de tres quarts d'hora d'imatge desenfocada el mareig era més que considerable. En canvi *San Zimske Noci* (*Sueño de una noche de invierno*) assoleix altures molt més importants. N'és el realitzador Goran Paskaljevic (el seu treball més conegut és *El Polvorín*), i ens proposa la dura història de tres personatges, de tres perdedors. Un senyor, que torna a ca seva després d'haver passat deu anys en presó per un assassinat, troba que el que havia estat ca seva abans de la guerra dels Balcans és ara ocupat per una família composta d'una mare i un filla que van ser abandonades pel marit en descobrir que la filla és autista. El film, ambientat en un hivern fred i gris, que parteix d'una situació difícil, deshumanitzada, comença a donar raigs de llum d'esperança pels tres personatges que acaben formant una família peculiar, però una família molt millor del que cap des tres hauria pensar que aconseguiria mai. Són tantes les penúries, tantes les desgràcies, tant el turment que pateixen tots (novament el personatge masculí és víctima dels horrors d'una guerra no oblidada), que la representació teatral que fan els nins de l'escola de la filla autista de *Sueño de una noche de verano* ve a ser com un autèntic bàlsam per tant de dolor. El problema és que Goran Paskaljevic decideix afegir després d'aquesta representació (que és on hauria d'haver acabat la pel·lícula) deu minuts més que destrossen el resultat final. És tan gratuïta la tragèdia amb què tot acaba, tan postissa, que el que podria haver estat un film notable, esdevé quelcom simplement discret. Llàstima.

### Els imperdonables errors de les democràcies

L'únic film nacional a concurs ha estat *Horas de Luz*, notable recuperació de Manuel Matji per la realització cinema-

togràfica després d'un parèntesi massa llarg. Sòbria i sincera, *Horas de Luz* està basada en la història d'un famós delinqüent de la passada dècada, *El Garfia*, empresonat per l'assassinat de tres persones. El film, presentant els assassinats amb la més extrema de les cruïses, no cerca que l'espectador perdoni el protagonista, qui després de deu anys en presó pareix haver-se convertit en una altra persona (Matji admeté a la roda de premsa que Garfia va morir quan assassinà les seves víctimes i que, el qui avui és a la presó, podríem dir que és una altra persona, que paga, justament, pel que va fer). El cas de *Garfia* és utilitzat pel realitzador per denunciar la situació d'alguns presoners, sotmesos a tractaments no massa adients en les presons d'un estat democràtic com és el nostre. L' enamorament entre Juanjo (*Garfia* rehabilitat) i Marimar, una infermera de la presó, no està massa explicat però tot i així resulta totalment creïble (tal vegada perquè sabem que així ha estat en la vida real). La pel·lícula es veu còmodament i en acabar es té la sensació que Matji ha sabut transmetre, enmig d'una difícil història d'amor, la denúncia necessària sobre un cas que és una clara mostra dels errors del sistema penitenciari d'aquest país (tema, per cert, de total actualitat, només uns dies després de la projecció de la pel·lícula a Sant Sebastià, es coneixia l'opinió gens meritòria del responsable de Institucions Penitenciàries en relació a l'estat d'algunes de les presons de l'Estat). Més viva és la denúncia que fa Pete Travis a *Omagh*, un altre dels treballs excel·lents de què hem gaudit en aquest nou dies. *Omagh* és el nom d'una ciutat irlandesa on va tenir lloc un dels atemptats més sanguinaris de l'IRA, en què també va haver-hi víctimes espanyoles. *Omagh* comença en les hores prèvies a l'explosió del cotxe bomba que matà una trentena de persones, centrant-se en la vida d'una de les famílies de la ciutat. La impressionant veracitat que emanen de les imatges del moment de l'explosió i de la danterca situació dels minuts posteriors, fa que es tenguí la sensació que estiguem veient un documental. La família que ens ha presentat Travis també queda tocada per l'horror, ja que el fill jove n'és una de les víctimes mortals. Després de mostrar el dolor de la pèrdua amb una veracitat inusual (¡quins actors més bons!, tots ells,

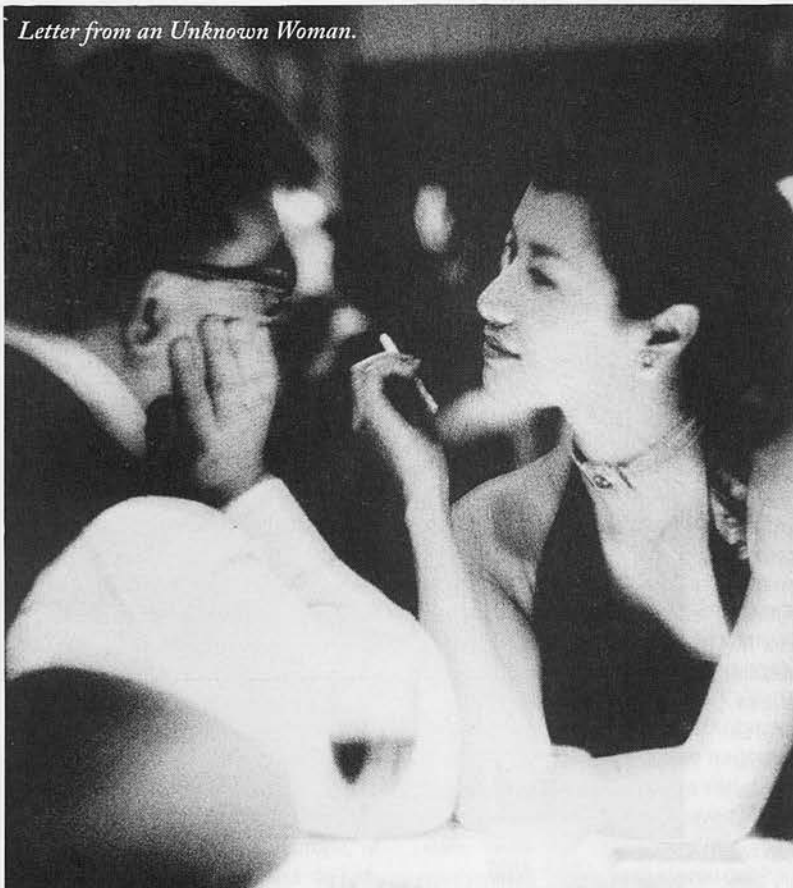


*Horas de luz.*

sense excepció), el film s'endinsa en el terreny de l'escassa investigació posterior a l'atemptat i en les presses per part de les autoritats per arxivar el cas. Les famílies de les víctimes, però, no permeten que es jugui amb el seu dolor i lluiten perquè els assassins siguin jutjats. És llavors quan descobrim la deixadesa i els errors intencionats de la policia acordats amb uns polítics pels quals l'atemptat és un entrebanc per aconseguir l'acord de pau que encara roman a Irlanda. La lluita de les famílies continua viva, cosa que va quedar palesa amb la presència de dos dels familiars donant suport al film en la seva presentació. També Robert Guédiguian, com no podia ser d'una altra manera, dóna un toc d'atenció a l'Europa opulenta. *Mon père est un ingénieur* és el film més deficient de l'equip format pel realitzador, la seva esposa (Ariane Ascaride, protagonista del film) i la resta d'amics-actors amb què sempre treballa. El seu discurs d'esquerres (necessari en el cinema com sempre ha estat) està en aquest film massa poc treballat, és quasi com de conte infantil, com si no s'hagués de prendre d'una manera seriosa. La pel·lícula, que juga amb uns paral·lisme

amb el mite del naixement de Jesús, esdevé per moments ridícula. Devora altres propostes de denúncia més serioses, el film de Guédiguian esdevé un simple pas-temps. Qui no ha decebut en absolut és John Sayles amb *Silver City*. Treballant també amb els actors que tradicionalment l'acompanyen i donant el paper de protagonista a una nova adquisició, Danny Huston, fill de John Huston, el nou film de Sayles és una clara crítica al sistema polític nord-americà, totalment venut i controlat per les multinacionals, amb una carència absoluta d'escrúpols per tal d'aconseguir el poder, passant per damunt de la llibertat de premsa, del medi ambient o de les vides dels més desfavorits. Aprofitant l'empenta que dóna una campanya electoral a l'estat de Colorado, Sayles investiga la inoportuna aparició del cadàver d'un mexicà al fons d'un llac. La investigació ens mostra els jocs bruts utilitzats pel candidat republicà (curiosament fill d'un polític reconegut, que, en el seu passat, va tenir problemes amb l'alcohol i amb la conducció temerària — ens és fàcil establir parel·lismes—) per aconseguir l'objectiu. *Silver City* sembla així formar part de la campanya creada

*Letter from an Unknown Woman.*



Ambientada en la Xina dels anys 40, el film transmet tot el dolor silenciàt de la desconeguda amb una força que no decau en cap moment. Des dels primers moments de la pel·lícula, quan l'immerescut amant comença a llegir la carta, la realitzadora (tot un prodigi, per cert, ja que també n'és la guionista i l'actriu protagonista) se sap acompanyar d'un ritme pausat (a què no és aliè el to de la seva veu en llegir-nos la carta), d'una música dolça imbricada en llarguíssims silencis, i d'una fotografia que aporta una llum tènue i càlida en cada pla. El film hauria de figurar per força en el palmarès, si més no, per aconseguir-ne una distribució adequada que el permeti arribar al màxim de gent possible.

### Aristarain i altres realitzadors argentins

De la mateixa manera que Woody Allen, tampoc ens cansa Aristarain contant-nos el mateix de sempre. *Roma* és una altra de les boníssimes pel·lícules que formen la filmografia d'aquest gran realitzador. L'escriptura de l'autobiografia d'un famós escriptor (Joaquín Góñez, interpretat per José Sacritán) servirà per anar recreant els moments més importants de la seva infantesa, l'adolescència i els primers moments de la vida adulta. Aquest relat permet Aristarain endinsar-se en els aspectes més íntims del seu protagonista, recolzat sempre per la figura de Roma, la seva mare, que serà sempre la llum que discretament anirà mostrant el camí al jove Joaquín. La fragilitat de la felicitat de la infantesa es combina amb la dificultat per trobar el camí en la primera joventut, quan les necessitats amoroses no es veuen complagudes, o la profunda ideologia d'esquerres molesta en una Argentina premilitar. Aristarain sap, com sempre ho ha fet, anar des d'allò personal als problemes de la col·lectivitat. La història comença en una Argentina que veu com, a poc a poc, va perdent el seu esplendor, per submergir-se després en els horrors de les dictadures militars dels 70. *Roma* és una pel·lícula de perdedors, perdedors que són també unes persones íntegres i serenes, perquè finalment el boig Joaquín és exac-

per alguns sectors de la cultura dels Estats Units per convèncer els seus païsans de la necessitat d'un canvi en el govern més poderós del món.



*Silver City.*

### La petita joia oriental

*Letter from an Unknown Woman* de Xu Jinglei ha estat el repòs estètic de les pel·lícules a concurs. Basada en el text de Stephen Zweig *Carta a una desconocida* que ja compta en cinema amb una perfecta adaptació de Max Ophüls, la cinta de Xu Jinglei és una més que digna revisió del text de Zweig que pot mirar de front a la versió d'Ophüls.

tament allò que Roma havia desitjat pel seu fill, una bona persona, malgrat totes les faltades i entrebancs de la vida pels quals la bona de Roma, igual que el seu home, aquell pare que mor massa prest, tenien una solució que transmeteren a Joaquín: "Piensas en todo lo que te hace mal y lo dices en voz alta como si lo tiraras al río: las penas, la tristeza ... la corriente se lo lleva todo." *El cielito* ha estat una altra demostració que a l'Argentina hi ha un bon planter de cineastes. La realitzadora María Victoria Menis conta la història de Félix, un jove sense família que parteix de Paraná sense saber massa bé on va. Acaba a un poble petit ajudat per Rodrigo, un pagès massa aficionat a la beguda, que li dóna lloc a ca seva a canvi d'ajudar-lo en les feines del camp. Rodrigo té esposa i un nin de mesos. La vida en la granja passa sense novetats, cada dia sembla repetir-se, però Félix, poc a poc, anirà adonant-se que la generositat que ha tengut Rodrigo amb ell, no s'estén a la seva dona ni al seu fill. Félix comença a fer-se càrrec del petit, ocupant el paper dels pares. Quan els problemes entre la parella es fan palesos, Félix decideix anar-se'n emportant-se el nin. L'actor que interpreta Félix, Leonardo Ramírez, du a les seves espatlles la responsabilitat de tot el film, i supera

l'encàrrec amb total solvència. *El Cielito* és un projecte nascut del programa Cine en Construcción en què col·laboren els festivals de Donostia i el de Toulouse, que té com objectiu ajudar els realitzadors a finalitzar els seus treballs mancats de finançament. La darrera proposta argentina a concurs (i ja van tres, l'Argentina ha estat el país amb més pel·lícules a competició) ha estat *Bombón (El perro)* següent treball de Carlos Sorín després de la simpàtica *Historias mínimas*. Novament Sorín fa una pel·lícula rodada amb actors no professionals dels quals en sap treure un gran profit, incloent-hi el ca, un dogo argentí que acompanyà el realitzador en la presentació del film, perquè realment damunt seu recau una bona part del pes de la història. No som davant una gran pel·lícula però els personatges se saben guanyar la simpatia del públic amb la seva bonhomia. És un film sobre bones persones, solidàries, que s'ajuden, que no s'aprofiten dels altres... Valors que queden ben palesos i que serveixen per recuperar l'esperança en la Humanitat, enmig de l'horror i la desgràcia que s'ha mostrat en la majoria de films a concurs. Tanmateix els valors de *Bombón (El perro)* no són suficients cinematogràficament parlant, perquè les situacions semblen repetir-se de manera

continuada al llarg del metratge i després de mitja hora de pel·lícula es té la sensació que ja no hi ha res més a contar. Això sí, es veu amb molt de gust.

### D'altres coses menys interessants...

Decepció és el que queda després de veure el darrer film de Winterbottom. *Nine Songs* és una espècie d'experiment cinematogràfic en què el realitzador cerca no sabem quina cosa, alternant en la pantalla concerts de música en directe i escenes quotidianes de la vida d'una parella, preferentment (i quasi exclusivament) de les seves trobades sexuals. Diu el director que han rodat sense guió, i ben segur que això és cert, perquè *Nine Songs* és no res, tal vegada això, nou cançons (una de molt bonica, per cert, de Michael Nyman), unes quantes mostres de la parella fent l'amor molt ben il·luminades i unes imatges excepcionals de l'Antàrtida. Respecte de l'escàndol... Doncs sí. Evidentment, no és gens habitual veure en una pantalla de cinema no X una fel·lació, una penetració o una ejaculació. Mostrades reals, sense enganys ni efectes especials. Pareix que Winterbottom només cerca



*Nine Songs.*

provocar (difícilment cap pensar que cerqui alguna cosa més, malgrat els seus elevats arguments), sense deixar que se li escapi cap detall. Així, els més aguts s'han adonat que el realitzador ho tenia tot previst, fins i tot la durada del film: 69 minuts. ¿Havien de ser precisament 69? Postura que, per cert, no practica la parella protagonista... De Marroc hem vist *Tarfaya*, un film que intenta ser una denúncia de la situació que pateixen els immigrants il·legals abans d'arribar a Espanya, és a dir, en els pobles dels quals parteixen les pasteres. Però el realitzador Daoud Aoulad-Syad és massa tímid en la proposta i la pel·lícula es queda en una cosa petita, massa petita. La sang mostrada sense pudor va arribar del film coreà *Geo mi soop* (més o manco *El bosc de les aranyes*) que, a estones, és un thriller notable, però que per moments resulta massa confús en les anades i vendudes del present al passat, mesclant realitat amb màgia i amb ficció. Això sí, altament recomanable pels amants de les pel·lícules gore. Víctor Gaviria, realitzador de *La vendedora de rosas*, ha presentat *Sumas y restas* sense aportar res de nou sobre el món de les màfies de la droga en la ciutat de Medellín. La visió del film és, a més, incòmoda perquè en bona part del metratge els diàlegs són totalment incomprendibles, hi ha personatges a qui només se'ls entén quan diuen *huevoón, hi-deputa i maricón*; la resta del seu discurs passa absolutament desapercebut.

### *Turtles can fly* (*Las tortugas también vuelan*)

Capítol a part mereix aquesta coproducció entre l'Iran i l'Iraq, dirigida pel jove kurd Bahman Ghobadi, que ha après l'ofici del cinema de la mà de Kiarostami. El film ha estat el darrer de la competició, tancant-se així el cercle de cinema polític i social de la Secció Oficial d'enguany, iniciat amb *Brothers*. Precissament, quan hem comentat el film danès hem parlat dels devastadors efectes psíquics de la guerra en els guanyadors. *Turtles can fly* és encara més crua, perquè el que mostra són els efectes en el costat dels vençuts, sobretot en els més vulnerables: els infants. La pel·lícula s'inicia en un clar to de comèdia, en mostrar-nos les desventures d'un camp de refugiats kurd, en la frontera entre l'Iran i l'Iraq, quan intenten aconseguir instal·lar unes antenes de televisió que els permeti rebre canals internacionals per saber la veritat sobre un possible imminent atac de les tropes nord-americanes contra el règim de Saddam, centrant-se en la peculiar figura del nin instal·lador d'antenes (a més de veritable líder de la comunitat). Des d'aquest detall, Ghobadi aprofita per presentar-nos la vida quotidiana dels nins del camp, l'ofici dels quals és recollir les mines i altres restes bèl·lics que es reparteixen pels afores del camp, després del gran nombre de conflictes que ha hagut de suportar el poble kurd. És difícil no pen-

sar que, mentre els nins del primer món juguen a matar amb els videojocs, els nins kurds recullen les mines que els mutilen diàriament a canvi d'unes poques monedes. Però el film va encara més enllà, perquè entre les moltes històries esfereïdores que difícilment es dissimulen darrere de cada infant, el film es deté en una curiosa família formada aparentment per tres germans: un nin d'uns 13 anys que ha perdut els dos braços, una nina d'uns 11 anys i un altre nin que comença a dir les primeres paraules. Estan sols, ja sabem que han perdut els seus pares. Ells són els darrers en haver arribat al camp i centren la curiositat de la resta de nins, sobre tot de l'instal·lador d'antenes. Amb només quatre detalls, descobrint que només els dos més grans són germans i que el petit és en realitat fill de la nina d'11 anys, fruit de la violació a què va ser sotmesa en una de les múltiples incursions realitzades per les tropes iraquianes en terreny kurd. Els somriures dels primers minuts de la pel·lícula es converteixen en llàgrimes difícils de controlar, la sang es congela i la consciència et fa sentir una autèntica merda, però tot això sense tremendisme, contat amb absoluta objectivitat. Ha estat *Turtles can fly* el film més necessari de quants s'han rodat en molt de temps, i és mereixedor de premis molts més internacionals que els que li puguin donar en aquest festival. És un film que s'ha d'engrandir, que s'ha de recolzar perquè arribi a tothom. De visió obligada hauria de ser per a tots els governs occidentals, per a tots els governs del món i per a l'Assemblea de l'ONU. Sembla ser que el bon ull d'Enrique González Macho ha fet que Alta Classics ja hagi comprat el film per la seva distribució a Espanya, cosa per la qual és d'esperar que d'aquí a poc tots la pugueu veure en els Renoir.

### Zabaltegi i les altres seccions

Zabaltegi ha tornat a ser lloc de presentació de molts dels films premiats en altres festivals. Destaca, d'entre ells, *Vera Drake* de Mike Leigh, *María llena eres de gracia* de Joshua Marston o *Diarios de motocicleta* de Walter Salles. A Zabaltegi també hi ha hagut un bon nom-



*Las tortugas también vuelan.*

bre de documentals que han servit per agitar les memòries: *Salvador Allende* de Patricio Guzmán, *Super Size Me* de Morgan Spurlock, *Darwin's Nightmare* de Hubert Sauper, *Looking for Fidel* d'Oliver Stone o *Rejas en la memoria* de Manuel Palacios. En la secció Horizontes latins hi ha hagut lloc per revisar el millor cinema espanyol d'enguany, a més de conèixer les darreres produccions de l'Amèrica Llatina, amb Argentina com a potència indiscutible. El Festival ha dedicat també una retrospectiva a Anthony Mann i una altra a films transgressors de diferents èpoques i nacionalitats, sota el títol de *Incorrect@s*.

En definitiva, Donostia ha tornat a dissenyar amb encert una nova festa de cinema. Hi ha hagut bones pel·lícules i a més algunes perles. ¿Recomanacions per l'any vinent? Seria possible, per favor, incloure entre les pel·lícules a concurs alguna comèdia, només una, encara que sigui... Perquè enguany la cosa ha anat molt bé, però si el festival ha volgut ser un reflex de la societat actual, com ens ensenya *Melinda and Melinda*, tot depèn de com es miri, i la realitat és realment terrible, però, de tant en tant, també tenim motius per riure...

El palmarès es va fer públic vint-i-quatre hores després d'haver acabat la redacció d'aquest article. Evidentment, és un palmarès encertat, ja que hi han quedat recollides les millors pel·lícules vistes. L'única absència que podem indicar és la del cinema de parla castellana, ja que qualsevol de les pel·lícules argentines o bé *Horas de Luz* haurien estat dignes d'algun premi. Però és ver que en tots els premis queden bons treballs en l'oblit.

- Conxa d'Or a la millor pel·lícula: *The turtles can fly* de Bahman Ghobadi (Iran-Iraq)
- Conxa de Plata a la millor directora: Xu Jinglei per *Letter from a Unknown Woman* (Xina)
- Conxa de Plata a la millor actriu: Connie Nielsen per *Brothers* (Dinamarca)
- Conxa de Plata al millor actor: Ulrich Thomsen per *Brothers* (Dinamarca)
- Premi Especial del Jurat: *Sam Zimske Noci* de Goran Paskaljelic (Sèrbia-Montenegro)
- Premi del Jurat a la millor fotografia: Marcel Zyskind per *Nine Songs* Gran Bretanya



Festival de Berlin 2004  
**OSO DE PLATA**  
"MEJOR ACTRIZ"  
MEJOR OPERA PRIMA

Festival de Sundance 2004  
PREMIO DEL PÚBLICO

## MARIA LLENA ERES DE GRACIA

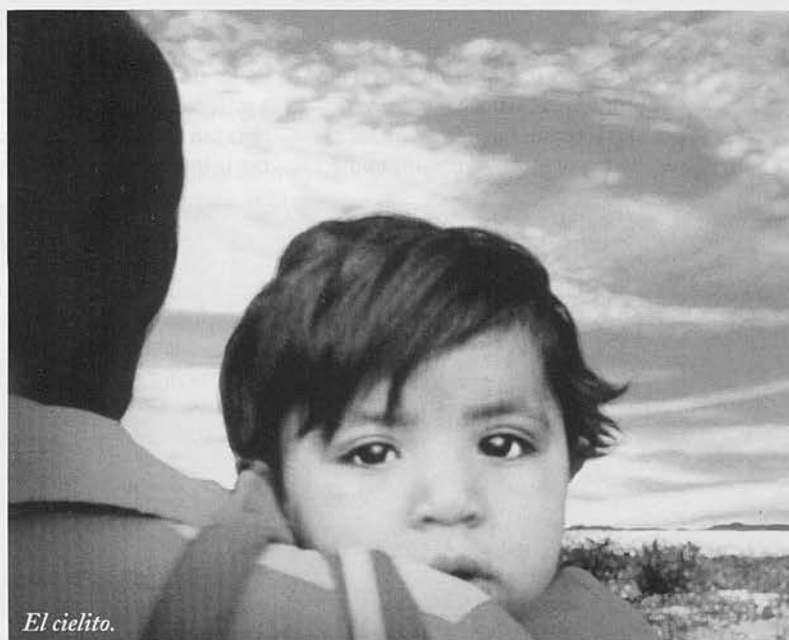
Basada en mil historias reales

CATALINA SANDINO MORENO

HBO FILMS en asociación con FINE LINE FEATURES  
PRESENTA UNA PRODUCCIÓN JOOPREYMAN PICTURES en asociación con  
TUCAN PRODUCCIONES CINEMATOGRAFICAS Y ALTERNATIVE  
"MARIA FULL OF GRACE" CATALINA SANDINO MORENO  
HENRY PABLA VEGA JHON ALEX TORO GUILLE LOPEZ PATRICIA BAE  
MARIO E. NELSON ELYN LONG MARSHALL JORGE VALENCIA  
MARIA EUGENIA SALAZAR Y EL BAZO PRODUCCIONES  
JOSU LAUREN PRESS SARAH BEERS "THE LION FOUNDATION"  
ANDRÉS UBERERMAN Y LEONARDO REBELLO ANNE MICARE  
LEE PENNYLACE "THE MONICA MARULANDA VERDE DE VILLA"  
"THE JIM DENAULT" "THE ORLANDO TROEN ADONIS GUERRERO"  
"THE BECKY SLOPZCZYNSKI" "THE JAMES OSBORN DOMEZ" "THE PAUL WEEZY"

ESCRITA Y DIRIGIDA POR  
**JOSHUA MARSTON**

HBO FILMS F golem  
www.golem.es/maria







# El dia que vaig aturar el món

Joan Ferrer Miserol

Fa més de cinquanta anys que vaig venir a la Terra, exactament l'any 1951; ho vaig fer encomanat per realitzar una missió molt concreta. Avisar-vos a tots, sense particularismes, que dúieu un mal rumb, que de seguir per aquest camí podíeu acabar molt malament. En el nostre Planeta ens decidírem a fer aquest avís per por que la vostra competitivitat, l'exagerada utilització de la violència i especialment la vostra paranoia, poguéss arribar, amb la vostra incipient energia nuclear, a posar en perill la salut de part de l'univers. La meua arribada no podia ésser més decebedora; en lloc de rebre'm, tal com jo esperava, amb bandes de música, ho feren amb tancs i soldats armats fins a les orelles. Malgrat que vaig anunciar que venia en pla de pau i de bona voluntat me dispararen fins i tot abans de poder dialogar. Tanta sort que el robot que m'acompanyava va sortir de la nau i va volatilitzar totes les armes, deixant-los tan acollonits que no pogueren seguir pel camí de la violència; varen veure que duïen les de perdre.

Quan veren la rapidesa com se me curà la ferida que m'havien fet quedaren astorats; i encara més quan les vaig inhabilitar tota l'energia durant mitja hora i el món quedà paralitzat durant tot aquest temps. Malgrat això, eren més grans els temors, les enveges i les ambicions que l'interès en escoltar el missatge que els volia transmetre. Tan sols la senyora Benson, la meua companya de pensió, i el seu fill es comportaren amb una mica de seny. Però fins i tot Tom, el seu amant, per la malaltia característica dels humans, les ànsies de notorietat, va denunciar-me i

vaig haver de fugir. M'hauria agradat disposar d'uns dies més per poder canviar la consciència d'aquella dona i d'aquell nin i tractar que la propagassin entre els altres, però no va poder ésser, no me deixaren. Fou un viatge molt instructiu per a mi, però malauradament molt decebedor. De totes maneres, vaig tenir el privilegi de conèixer-vos personalment i ara, gràcies a Internet, vos he pogut seguir a distància. Sincerament, malgrat les vostres mesquineses, he d'admetre que en alguns camps arribau a altures estimulants.

Tenc la sort que el meu viatge a la Terra, de tant en tant, el puc reviuir perquè a Hollywood en feren una pel·lícula i la puc contemplar quan vull. No me puc queixar de la fidelitat amb què està feta perquè reflecteix exactament el que va passar aquells dies. Els humans, concretament els americans que són els que vaig conèixer, queden tal com els vaig veure, incapaços de crear-se un lloc adient per viure en pau i solidaritat. Per això vivien amb tanta por i necessitaven anar armats dia i nit. Les meves paraules de comiat foren molt clares, teniu dues opcions, ésser com nosaltres i viure en pau o seguir éssent víctimes de la vostra ceguesa actual. M'agradaria haver pogut canviar-vos la forma de viure; però, pel que me diuen els qui darrerament hi han vengut, les coses no només no han millorat sinó que han empitjorat, convertint la Terra en un polvorí que pot esclatar en qualsevol moment. Aquí, a vegades, hem comentat de fer un viatge de bell nou per tornar a intentar canviar el rumb d'aquest planeta tan estimat per tots nosaltres; però per la informació que tenim, si llavors

va ésser impossible ara és ja impensable. Hem arribat a la tràgica convicció que haurem d'esperar que tot exploti i que l'esclat vos doni la consciència que amb la nostra bona voluntat no vos poguérem transmetre.

Com que m'han demanat aquest escrit per a *Temps Moderns*, una revista dedicada al cinema, no puc deixar de parlar de la pel·lícula que rodaren de la meua aventura. Tenc la sort que, des de l'arribada d'Internet, he pogut conèixer el cinema terraquí, especialment l'americà, que és el que m'interessa més; supòs que per haver conegut aquell país i les seves gents. Com ja he dit abans, en el paràgraf anterior, de la pel·lícula *The Day the Earth Stood Still* no me'n puc queixar, especialment per la fidelitat als fets; posant estones fins i tot en ridícul el poble americà i la seva paranoia. Pel que me diuen, en el Hollywood d'avui seria bastant més problemàtic fer-la, no deixarien posar en una evidència tan gran el somni americà. Comunica de mi, com a representant de tots els habitants del meu planeta, una pau interior que agraeixo molt, perquè aquesta és la nostra qualitat de què n'estam més orgullosos. La senyora Benson és exactament tal com la record i crec que qualsevol espectador ha de notar una diferència molt gran entre ella i els altres. Encara me commou sentir de la seva boca aquella frase màgica que li vaig ensenyar per pacificar el robot, *Klaatu Barada Nikto!* És l'únic que vaig poder deixar del nostre idioma.

Malgrat que el cinema no sigui la meua especialitat, això no vol dir que no en sigui sensible i si a la pel·lícula li not alguna cosa a faltar és el toc de genialitat que el cinema americà tant mostres m'ha donat. El director, en Robert Wise, és un gran artesà i la pel·lícula és d'una correcció innegable, tenint el fons humà que caracteritza tot el cinema clàssic; però, des del meu punt de vista, li manca aquesta genialitat que li haurien pogut donar molts de directors d'aquell cinema que fan que l'espectador, a més de sentir pell de gallina per tot el cos, la senti fins a l'esperit. En tot cas, si algun dia veieu un extraterrestre no patiu, basta que li digueu, *Klaatu Barada Nikto!* tot d'una sabrà que estau amb ell. ■

*Ultimátum a la Tierra.*





Joan Obrador

**D**emano excuses per la inactualitat d'aquest comentari cinematogràfic però, al poc de veure la darrera obra de François Dupeyron, el passat vint-i-tres d'agost, un grup amb ideologia neonazi va cremar un centre assistencial per a jueus a París, això per no parlar del segrest dels dos periodistes francesos a l'Iraq en nom de l'Islam. Diuen que l'antisemitisme està agafant a França una força que s'aproxima greument a l'època del col·laboracionisme amb els invasors del nord. Aquest fet em va fer recordar la parella d'amics que formen el sufí *monsieur Ibrahim* i l'adolescent jueu Momo i m'obligà a reflexionar un

poc sobre *Monsieur Ibrahim et les fleurs du Coran*.

La pel·lícula s'inicia de manera entrançable entrelaçant dos aspectes recurrents en el cinema d'èxit dels darrers temps: el retorn nostàlgic als "gloriosos" anys seixanta i mostrant una amistat sempre inversemblant entre un nin i un vell. Personalment em va recordar l'inoblidable *Cinema Paradiso* de Giuseppe Tornatore. Però l'obra del director italià, en el seu punt, de partida té un clar avantatge: Tornatore, amb el record del seu cinema Paradiso i del poble de la seva infantesa, només vol reflexionar sobre qualche cosa tan íntima com és el transcurs de la *meua vida viscuda*, sobre el meu temps que ja hi és i mai més tornarà a ser... sobre aquelles

sensacions irrepitibles de la meua, i de la vostra, adolescència. En contraposició, *Monsieur Ibrahim et les fleurs du Coran*, no només és un film amb *missatge*, sinó que vol ser moralitzador. No us heu de confondre, no tinc res en contra d'aquest tipus de pel·lícules, ans al contrari, considero que una bona pel·lícula sempre sorgeix d'una idea que ens vol comunicar el seu creador; l'únic que succeeix és que, quan una pel·lícula es fonamenta en allò que rutinàriament anomenem *missatge*, és més fàcil que el director, i els mateixos actors, es confonguin

A principi d'estiu Omar Sharif va anar a Madrid per promocionar el seu nou film, a les seves rodes de premsa va incidir sobre dues idees. La primera es re-

*Monsieur Ibrahim, de fet, és el perfecte contrapunt del pare de Momo: ell no ha caigut en l'angoixa existencial perquè és un home religiós i que, a pesar de viure completament aïllat de les seves arrels socials i culturals, és capaç de mantenir el sentit de tot el que és*

feria a la seva llarga carrera interpretativa. Des del seu fulgurant començament als anys seixanta amb pel·lícules com *Lawrence de Arabia* (1962) o *Doctor Zhivago* (1965), ell sabia que la seva extensa carrera ha estat bastant irregular; per això, fa un cert temps va decidit seleccionar més els papers que interpretaria. És a dir, que el gran Sharif apadrinava la gran qualitat del darrer film de Dupeyron. La segona idea que Sharif propagà fou tolerància religiosa; deia que primer són les persones i després les seves creences religioses, com antic galant de la segona edat daurada del cinema que fou, va dir que ell no rebutjaria mai fer l'amor amb una dona per qüestions religioses. En suma, volia dir-nos que *Monsieur Ibrahim et les fleurs du Coran* constitueix un autèntic cant a favor de la tolerància religiosa.

En sortir del cinema, com suposo que li passa a tothom, vaig començar a reflexionar sobre el plantejament de l'obra d'Eric Emmanuel Schmitt i François Dupeyron. A l'obra literària del primer i a la interpretació cinematogràfica del segon sembla evident que es volen confrontar dues tradicions religioses antagoniques en la història de la humanitat: el judaisme més ortodox i l'heterodòxia musulmana més antiga de totes, el sufisme. Momo viu tot sol amb son pare, un pobre home alienat de les seves tradicions religioses però ofegat pel sentiment de culpa que, segons una determinada interpretació, domina al poble jueu des del dia en què va produir

l'expulsió del paradís. Gilbert Melki interpreta perfectament l'angoixa existencial que va aparèixer dins la cultura europea, especialment la jueva, a mitjan del passat segle. Hem de pensar que, al tradicional estigma del "poble elegit", s'hi va afegir l'aberració dels camps d'extermini nazi. Però, a l'exterior de la seva llar, enfonsat en la misèria espiritual i econòmica, Momo troba, primer, la felicitat gràcies als encants de les putes de la *rue blue* i, un poc més en davant, la salvació gràcies a la petita botiga de Monsieur Ibrahim i al "seu Alcorà".

Monsieur Ibrahim, de fet, és el perfecte contrapunt del pare de Momo: ell no ha caigut en l'angoixa existencial perquè és un home religiós i que, a pesar de viure completament aïllat de les seves arrels socials i culturals, és capaç de mantenir el sentit de tot el que és. Al llarg de la pel·lícula, serà capaç d'explicar al seu jove amic tots els misteris que ens subjueguen: l'amor, la vida, la riquesa, la pobresa, el poder, el transcurs del temps, el sentit de la mort... Tot sembla indicar que la parella Schmitt-Dupeyron s'han esforçat, fins al darrer extrem, per oferir-nos una imatge gairebé idíl·lica de la religió musulmana i del seu text sagrat: l'Alcorà. Per començar, Ibrahim es presenta davant de Momo com una persona extremadament tolerant amb tots els fidels de les altres religions. Quan un diumenge surten a fer un passeig Momo i el seu nou pare adoptiu, el jove se sorprèn que el seu vell amic prengui una cervesa — "si els musulmans no podeu prendre al-

cohol"—, Ibrahim somriu i afirma, amb aire de pacient suficiència, que ell és sufi. Quan realitzen el seu viatge cap Turquia —l'itaca d'Ibrahim— visiten diferents temples sagrats a Grècia. "¿De què fa olor una església cristiana-ortodoxa?", demana Ibrahim. "D'encens...", contesta Momo. "¿I una catòlica?"... "De cera". "I l'entrada d'una mesquita, ¿de què fa olor?"... "De peus". No hi ha dubte, on trobaràs éssers humans com tu". L'idealisme islàmic dels creadors de la pel·lícula culmina quan la parella desorientada arriba al seu punt de destí, un poble perdut a les muntanyes desèrtiques turques, allà Momo no només trobarà joves com ell, sinó que descobreix una joventut que es vesteix com ell, balla i escolta la mateixa música que els joves de la *rue blue*. El resultat de tot plegat és un viatge iniciàtic del jove Momo cap a l'Islam, que ja no és Moisès, sinó Mohamed i es convertirà en un curiós "turc parisenc", propietari d'un típic supermercat carregat d'espècies exòtiques i llaunes de menjar preparat.

"¿Quina olor déu fer una sinagoga jueva?" ¿Per quina raó el senyor Ibrahim no va portar també al seu jove deixeble a un temple de la seva pròpia tradició religiosa? Si Dupeyron i Schmitt haguessin volgut fer realment una obra respectuosa amb totes les tradicions religioses monoteistes aquesta absència no tindria cap sentit. Perquè, des d'una perspectiva no confessional, totes les tradicions místiques són igualment respectuosos i totes les religions tenen el mateix valor, o no en tenen cap. Però, ¿qui són els jueus que apareixen a *Monsieur Ibrahim et les fleurs du Coran*? Éssers enfonsats en el no res, que han estat dominats pel nihilisme, que ja no saben educar la seva joventut i que l'únic que saben fer per lloar Déu és córrer els dissabtes a la sinagoga, vestits de negre rigorós. Em demano per quina raó François Dupeyron ha volgut fer aquest film: ¿perquè avui dia, a França, és políticament correcte desprestigiar la religió jueva i defensar la musulmana? No hi pot haver cap dubte, al conflicte de l'Orient Mitjà la major part de culpa recau sobre la classe política de l'estat d'Israel; ara bé, si es vol aconseguir qualche dia la pau, no serà mai a partir d'un antijudaisme tan manifest com el de *Monsieur Ibrahim et les fleurs du Coran*. ■



Joan Bover

**E**ntreté, emociona i fa pensar. ¿Què més podríem demanar a una pel·lícula? Res. Amb aquests tres objectius, si s'acomplexen, ja n'hi ha més que prou. Per tant, jo no tenc, a priori, cap problema per considerar que tant *Mar adentro* com *Fahrenheit 9/11* entren dins la categoria de "pel·lícula perfecta". ¿Vol dir això que no en podem discutir les solucions estètiques, estilístiques o estructurals? És clar que sí, però el que em sembla mal de debatre és que la forma que han adoptat funciona i que els seus recursos són efectius. Particularment, vaig trobar més original *El senyor Ibrahim i les flors de l'Alcorà* i em va tocar més el coret *Te doy mis ojos*. No tenc cap problema a dir que *Mar adentro* no és la pel·lícula de la meua vida, però això no li lleva uns mèrits més que evidents.

Alerta, no parl de comercialitat. Parl d'arribar a un públic ample (que potser no és el d'*El senyor dels anells*, però sí el de *Titànic*), i allora d'augmentar-lo, d'o-brir-s'hi, fins i tot de canviar-lo, ni que sigui temporalment. És cert que *Fahrenheit 9/11* no superarà la recaptació d'*Spiderman 2*, però també ho és que l'haurà vista més gent que no els abonats al Renoir. Encara més: aquestes pel·lícules no només hauran atret més espectadors a la taquilla, sinó que aconseguiran fer una petita incursió dins les seves consciències.

Hauriem d'anar molt alerta a l'hora de qualificar qualsevol de les dues pel·lícules de *tramposa* o *maniquea*. Una cosa és que hagin hagut de simplificar o retallar una part del seu discurs i l'altra és que siguin superficials. Michael Moore va haver de prescindir de la figura de Tony Blair i de totes les connexions temàtiques que això comportava perquè li quedava una pel·lícula massa llarga.

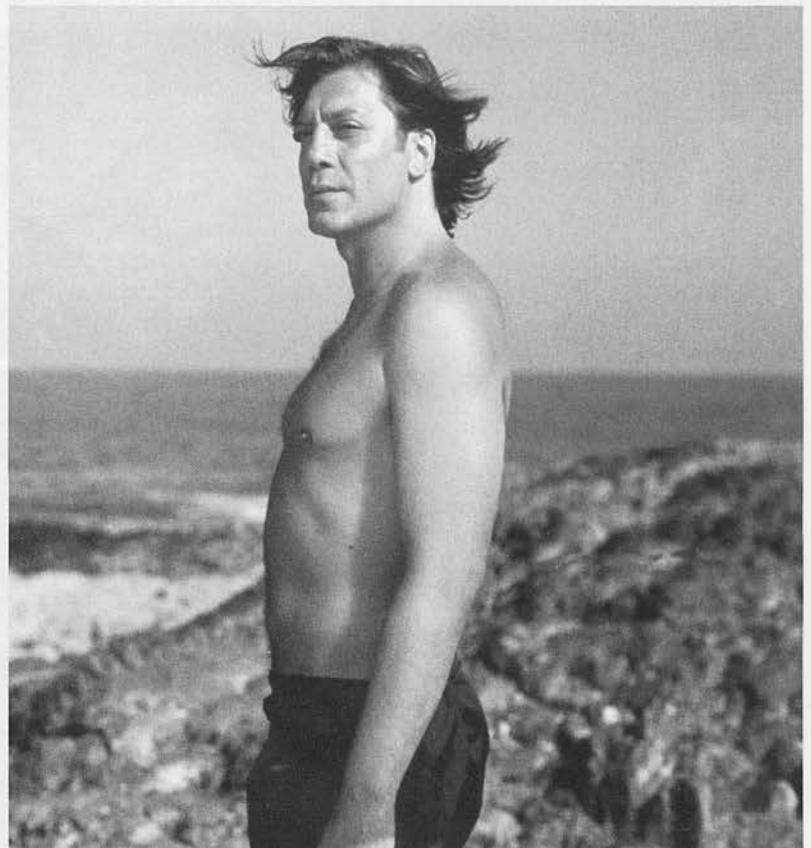
Amenábar ha eliminat personatges dels seu relat, n'ha condensat diversos en un de sol i ha reduït al mínim, sense prescindir-ne, els aspectes negatius del seu protagonista. Si ens hi fixam, només hi ha tres moments (força breus) en els quals podem observar els trets més foscos del Sampedro cinematogràfic: la crueltat (exercida durant la primera visita de na Rosa), la desesperació (en sentir la caiguda per les escales de na Julia) i la ira (a la darrera conversa amb el seu germà). ¿Això fa que el personatge quedi po-

brament dibuixat? Anem a pams: jo crec que és innegable que en alguns aspectes té llacunes, però també és cert que no hi ha pel·lícula (ni llibre, ni documental, ni obra teatral) que pugui abastar cap tema en tota la seva complexitat. Qualcú ha trobat a faltar un retrat psicològic més profund. Cert. Però el que de veres interessa a Amenábar i el seu co-guionista habitual, Mateo Gil, no és tant la part psicològica com la temàtica. Si tenim en compte que el tema de la pel·lícula no és, com pot parèixer en un principi, l'eutanàsia sinó la defensa de la llibertat individual, em sembla innegable concloure que està molt ben tractat.

Tant Moore com Amenábar tenen ben clar que, per escampar les seves idees, necessiten fer un cinema atractiu. Mentre muntava *Fahrenheit 9/11*, Moore es plantejava constantment que havia d'esser entretenguda, perquè la veurien els nord-americans un divendres vespre amb un paquet de crispes a la mà. ¿Què els va donar? Espectacle. La utilització gairebé hitchcockiana dels set minuts en què Bush no va reaccionar després del primer atac és intel·ligentíssima. Usa amb un sentit dramàtic evident la imatge de l'ultrapatriòtica mare del soldat penjant la bandera. El muntatge dels congressistes i senadors rebutjant allistar els seus fills és tan hilarant com incisiu. I finalment, els seus comentaris en off són còmicament devastadors. Amenábar, per la

seva banda, no escatima seqüències basades en el muntatge, vistoses preses aèries o la utilització dramàtica de la cançó "Negra sombra" per arribar al màxim d'efectivitat. ¿Els resultats? *Fahrenheit 9/11* s'estrena a més de vuit-centes sales dels Estats Units, guanya la Palma d'Or de Cannes i provoca que l'informe de la comissió sobre l'11 de setembre estigui en el cinquè lloc de les llistes dels llibres més venuts. *Mar adentro* se'n duu dos premis a Venècia, reobre el debat social sobre el dret a morir, foragita *El rey Arturo* de les taquilles... Com deia al principi, ¿què més podríem demanar?

Sí, és cert: ni l'espanyol ni el nord-americà poden tirar la primera pedra. Fan espectacle i ho saben perfectament. No hi poden renunciar. I sincerament, crec que no hi volen renunciar. Per això Moore continua exercint el seu *glamour* particular, fet de gorra de beisbol i esportives: és el seu uniforme de superheroï. Per això, perquè se sap part de l'*star-system*, exigeix limusines i suites en els hotels més cars. Per això també, Amenábar confessa públicament la seva homosexualitat la mateixa setmana de l'estrena de la seva pel·lícula. Ho fa a tota portada, acceptant fer de model de moda com si fos una ministra qualsevol. Així que, si em permeteu, canviaré el títol d'aquest article. En realitat, veig que no he estat parlant de la pel·lícula perfecta, sinó de l'Espectacle Perfecte. ■



José Enrique Monterde

Un nou retorn a Donostia —després de prop de vint-i-cinc anys d'assistència gairebé ininterrompuda— no fa més que reafirmar la sensació de *deja vu*, d'un modest "etern retorn" als mateixos llocs, les mateixes persones, els mateixos actes i les mateixes rutines. Tanmateix, una observació més precisa no deixa de notar algunes variants, petits o grans detalls a vegades, que permeten fixar una nova edició en el record. Enguany, no pareix insensat establir alguna relació entre les restriccions econòmiques que han acompanyat la celebració de la LII edició del Festival Internacional de Cine de Sant Sebastià i la generalitzada correcció política que acompanya els temps del bon tarannà. Els bons sentiments i l'adhesió sentimental a les bones causes (el rebuig a la guerra o al terrorisme, i a les seves conseqüències, el problema de la immigració clandestina o de la violència causada pel narcotràfic, la bondat de la reinserció moral del delinqüent o la denúncia de la corrupció politicoempresarial, la desorientació de la vella esquerra o la revisió d'una vida probablement fracassada, els aplecs i desaplects amorosos, etc.) han estat la tònica central de la selecció oficial. Sota dels paràmetres esmentats, s'hi han bellugat un grapat d'acceptables pel·lícules, i d'altres diversament fallides, tot

creant, això sí, una sensació de certa monotonia temàtica.

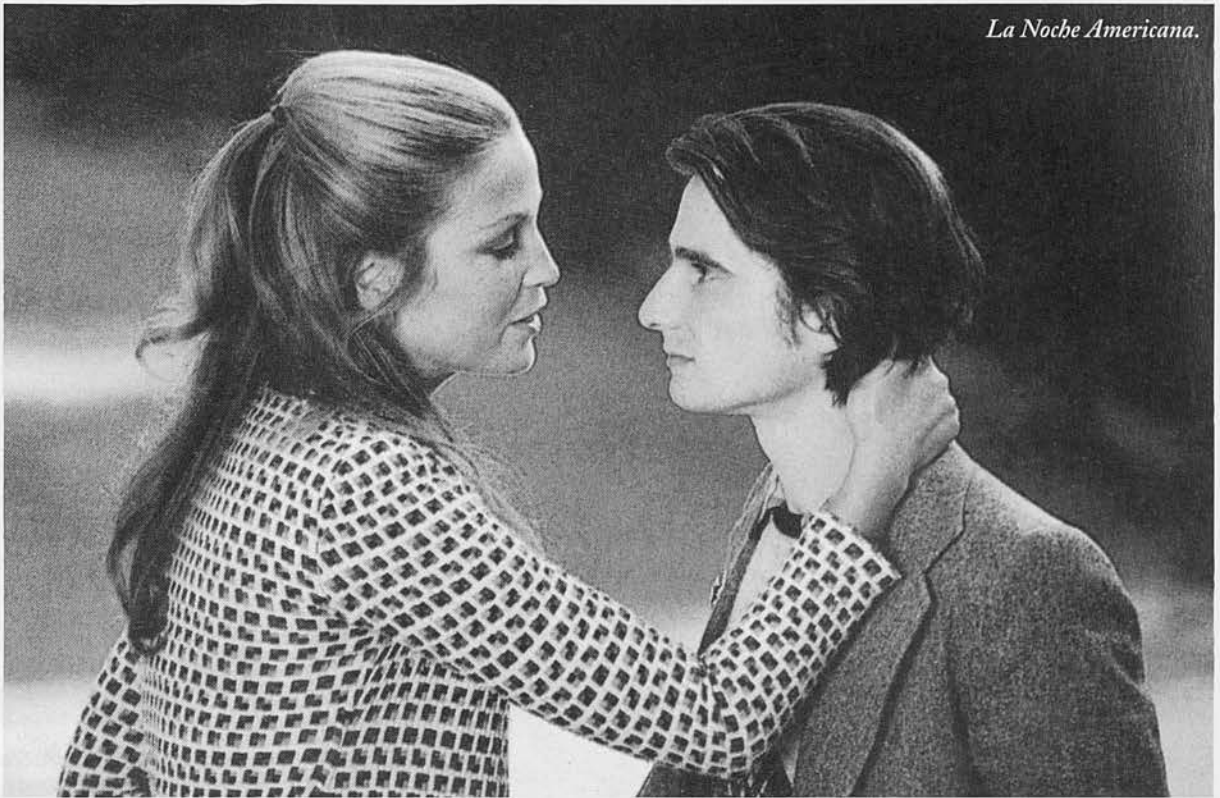
Paral·lelament, aquest any s'ha produït una altra paradoxa significativa: la secció oficial —que, juntament amb la revisió de títols procedents d'altres festivals (les *Perlas* s'anomena la secció) és el màxim que pot veure un cronista no ubic— oferia *a priori* l'interès d'un conjunt de noms importants en el panorama cinematogràfic actual: Allen, Winterbottom, Guédiguian, Sayles, Aristarain, Gaviria, Szabo, Dupeyron, Sorín o Paskaljevic, constituïen una nòmina molt més coneguda d'entrada que en les darreres edicions. Significativament, excepte Allen —inauguració fora de concurs— Paskaljevic i Sorín, la resta de noms varen defraudar, en major o menor mesura; des de la ridícula empanada mental de *Mon père est un ingénieur* (Guédiguian) a la vacuïtat de *Nine Songs* (Winterbottom), des de la tòpica demagògia de *Silver City* (Sayles) a la retòrica banal de *Roma* (Aristarain), de la superficialitat de *Sumas y restas* (Gaviria) i *Inguélézi* (Dupeyron) a la falta de subtilitat de *Being Julia* (Szabo),...

Per contra, han estat una colla de desconeguts, gairebé debutants cineastes, els qui han assolit un major nivell, tal com el raonable —encara que no perfecte, per descomptat— palmarès ha reconegut. Vora la coherència de *Bombón-El perro* (Sorín), respecte del seu treball anterior, *Historias mínimas*, a l'a-

pesarada contemplació dels horrors de la postguerra a Bòsnia del *Sueño de una noche de invierno* (Paskaljevic), només llastada per un final excessivament precipitat, s'hi alineen quatre noms prometedors; l'iranià Bahman Ghobadi, de qui *Turtles Can Fly* va guanyar la Conxa d'Or, amb un film que va suscitar el consens de gairebé tothom (excepte el so tafirmant, qui sospita del sentimentalisme davant les desgràcies infantils predominant sobre qualsevol altra anàlisi del conflicte kurd a l'àrea irano-iraquiana); el britànic Peter Travis, sobri i eficaç en la seva revisitació de l'horror de l'atemptat d'*Omagh*; la xinesa Xu Jinglei, actriu i directora de *Letter from an Unknown Woman*, esteticista versió de l'immortal relat de Stefan Zweig, molt diferent de l'adaptació d'Ophüls; i la danesa Susanne Bier, responsable de *Brothers*, que se centra en un intens triangle entre dos germans i la dona d'un d'ells, amb la presència militar danesa a l'Afganistan com a detonant de la crisi familiar. I un pietós oblit per algun altre títol, amb especial menció a *Horas de luz* (Matji), l'única participant plenament espanyola, fet que dona lloc a angoixoses presumpcions: ¿no hi havia res millor, en la producció espanyola? Amb tot el que s'ha dit es veurà que la collita donostiarra d'enguany no ha estat —ni molt menys— pitjor que la d'altres edicions, encara que no hi hagi sabut trobar cap obra mestra. ■

*Turtles Can Fly.*





La Noche Americana.

Jordi Martí

Qualsevol judici sobre cine —de fet, qualsevol judici sobre qualsevol manifestació artística— és, en el fons, subjectiu. Per més que la persona que emet el seu judici s'esforci per assumir una aparença d'objectivitat, per més que la seva opinió s'apuntali sobre un sòlid bastiment reflexiu, un judici artístic parteix primer de tot de l'encontre entre l'obra d'art i el subjecte que l'observa, un subjecte sotmès a l'imperi de les seves preferències, dels seus prejudicis, de la seva formació —o deformació— sentimental, en definitiva, dels elements que constitueixen la seva personalitat. El fet mateix que passi una part del seu temps observant una obra artística i conformant una opinió sobre ella ja és un element subjectiu —la major part de la gent no ho fa.

El moment mateix de l'encontre entre l'objecte artístic i el subjecte que observa també està determinat per les condicions en què es desenvolupa l'observació. Fa uns anys vaig fer un viatge a Budapest i a Viena. El darrer dia de la meva estada a Budapest, encara no sé com, vaig perdre les ulleres. Els dies de

Viena varen quedar marcats per aquest fet aparentment banal. Com que les meves ulleres de sol són graduades, el problema no era greu de dia i en exteriors. Però ja us podeu fer una idea de les dificultats que sobrevenien de nit: havia de triar entre dues formes de foscor emboirada, la foscor d'unes ulleres negres o la deformació d'una mirada miop. El mateix passava a l'interior d'un museu. Per exemple, la meua percepció dels extraordinaris Bruegel conservats al Kunsthistorisches Museum —*La batalla entre Carnestoltes i Quaresma*, *La Torre de Babel*, *Les noces camperoles*, etc.—, marcada per la miopia deformant o pels vidres obscurs de les ulleres de sol, res tenen que veure amb la percepció de qualsevol altre —o amb la que hauria pogut ser la meua pròpia percepció en unes condicions de vista més favorables. Tal vegada Bruegel es va convertir en un dels meus pintors preferits, precisament, per la meua visió deformada. Doncs bé, penso que la majoria de judicis artístics —sobre cine o sobre qualsevol altra disciplina— estan marcats, sense que sovint ni el crític mateix se n'adoni, per una mena de miopia d'observació similar a la meua d'aquells dies de Viena, una mio-

pia perfectament legítima, entre altres coses, perquè és inseparable de la condició humana —axioma vàlid fins que no es demostrï que els crítics pertanyen a una espècie diferent de la humana—, una miopia que anomenem subjectivitat.

Entre la legió dels que estimen el cine, la subjectivitat no és menor. Ni entre els, diguen-ne, "diletants" —els anomenats cinèfils— ni entre els crítics especialitzats. Als primers, tal volta, no els importa reconèixer que les seves preferències cinematogràfiques pateixen d'una certa empremta personal; de fet, es deixen dur per ella alegrement. Els segons també estan dominats per les seves manies i els seus prejudicis, però els costa acceptar-ho, i dissimulen la seva evident subjectivitat sota uns raonaments de tipus tècnic que, desconeguts com són per la majoria del públic, poden passar perfectament per més objectius del que són realment.

Si les valoracions cinematogràfiques fossin objectives —com ho és valorar si un descobriment científic aporta alguna cosa a la ciència i a la humanitat—, ¿com s'explicarien els canvis de gust cinematogràfic entre les patums que decideixen els grans títols de la història del

No m'importa caure en el tòpic de reconèixer que m'entusiasma *El ciutadà Kane* d'Orson Welles. En canvi, prefereixo tornar a veure el *Rufufú* de Mario Monicelli que *Roma, ciutat oberta*, per més que, segurament, la pel·lícula de Rossellini deu tenir més mèrits cinematogràfics



*Rufufú.*



*Cabaret.*

cine? Per exemple, la cinematografia de Stanley Kubrik, tan sobrevalorada als anys 80 com denigrada injustament ara. Considerat fa un parell de dècades, quasi amb unanimitat, com un dels grans directors de tots els temps, avui dia ja és un tòpic perdonar-li amb condescendència les seves tres o quatre primeres pel·lícules i menysprear la resta de la seva producció. ¿Com s'explicarien, per altra part, les divergències dels crí-

tics si no és que aquestes vénen determinades per diferències de gust? I, finalment, ¿què és el gust cinematogràfic sinó la conseqüència d'una sensibilitat estètica ferida per unes cicatrius personals, subjectives, intransferibles?

Com que, per sort, jo no sóc crític de cine —no tinc els suficients coneixements sobre tècnica cinematogràfica, ni l'esnobisme de creure que aquests coneixements farien de la meua una veu

autoritzada—, no m'importa reconèixer que les meves filies i fòbies en qüestió de pel·lícules són discutibles, sovint injustes, fins i tot inexplicables. A vegades coincideixo amb el "gust general" i a vegades m'hi separo. No m'importa caure en el tòpic de reconèixer que m'entusiasma *El ciutadà Kane* d'Orson Welles. En canvi, prefereixo tornar a veure el *Rufufú* de Mario Monicelli que *Roma, ciutat oberta*, per més que, segurament, la pel·lícula de Rossellini deu tenir més mèrits cinematogràfics. M'agrada molt Billy Wilder, però recordo amb més plaer alguna de les seves pel·lícules menors, com *Avanti*, que, per exemple, *L'apartament*, habitualment considerada una de les seves obres mestres. Detesto profundament el cine de Godard, i no sabria dir per què. M'agrada més Truffaut, però tèbiament. De fet, la seva pel·lícula que prefereixo és una generalment considerada menor, per més que va guanyar un Oscar, *La nit americana*. M'avorreixen els musicals, però sempre m'ha emocionat *Cabaret* de Bob Fosse. La veig una vegada cada any. Sé que són preferències subjectives, que el meu "cànon" de pel·lícules és peculiar i difícil de defensar objectivament. Però, com a mínim, mai he tingut el mal gust de pensar que els altres estiguin obligats a compartir-lo. 🎬



Marti Martorell

**A**vertència prèvia per a aquella gent que encara no hagi vist *Mystic River*: aquest article fa referències constants al final de la pel·lícula i, per tant, si algú forma part del grup de persones que no volen saber com acaba una pel·lícula sense haver-la vista, val més no llegir les pàgines següents.

Des de fa anys, molts d'anys, que Clint Eastwood estrena pel·lícula rere pel·lícula sense que per ara no n'hi hagi cap que directament es pugui dir que és dolenta. Evidentment que n'hi ha unes millors que les altres, però la mitjana sempre es manté prou alta. Tan sols recordem títols com *Pale Rider* (*El jinete pàlido*, 1985); *Bird* (1988); *White Hunter, Black Heart* (*Cazador blanco, corazón negro*, 1990); *A Perfect Word* (*Un mundo perfecto*, 1993); *The Bridges of Madison County* (*Los puentes de Madison*, 1995); *Midnight in the Garden of Good and Evil* (*Medianoche en el jardín del bien y del mal*, 1997); també la incomprensiblement infravolarada *Blood Work* (*Deuda de sangre*, 2002) i, evidentment, la pel·lícula objecte d'aquest article, *Mystic River* (2003).

Intencionadament a la llista anterior hi ha una manca important, que és *Unforgiven* (*Sense perdó*, 1992), perquè per la seva singularitat i la forta relació que manté amb *Mystic River* mereix ser anomenada a part. Singularitat perquè, entre d'altres coses, és la revisió crítica i que desmitifica el concepte de *western* que va interpretar al començament de la seva carrera com a actor i, més tard, com a director. I la vinculació estreta que

hi ha entre aquestes dues pel·lícules és el punt exposat a continuació.

Gairebé en acabar *Unforgiven*, després que el protagonista Bill Munny (interpretat per Clint Eastwood) hagi fet la carnisseria al bar, pronuncia les paraules següents:

"Ara sortiré [de la cantina]. Mataré qualsevol home que vegi! I no mataré tan sols tot aquell que em dispari, sinó que també mataré sa dona i tots els seus amics i cremaré la seva maleïda casa! Serà millor que no em desapareu! [...] Si algú molesta o fa mal a qualsevol prostituta, tornaré i mataré cada fill de puta!"

Aquesta apologia de la violència i de la llei del Talió està acompanyada per una imatge molt significativa: darrere la figura de Bill Munny mentre fa aquest discurs, hi oneja una bandera dels Estats Units.

Si la memòria no em falla, va ser Josep Lluís Guarnier el crític que va remarcar especialment el missatge, cru, que es despenia d'aquesta escena: els Estats Units es varen formar sobre la idea que la violència i, sobretot la venjança, era la solució per resoldre els conflictes.

I què hi passa a *Mystic River*? El començament de la pel·lícula ja atordeix, perquè tres amics juguen i n'hi ha un, Dave (Tim Robbins), que és segrestat per dos pederastes, una experiència que els marcarà la vida per sempre. Vint-i-cinc anys més tard, l'assassinat de la filla de Jimmy (Sean Penn) emmarcarà la desgràcia que tanca la història dels tres amics.

És al final que també hi ha l'escena que estableix el paral·lelisme amb *Unforgiven*: una vegada que Jimmy ha mort Dave pensant equivocadament

que era l'assassí de sa filla, Jimmy està capficat mirant en terra. No gens per casualitat, a darrere hi oneja una altra vegada la bandera dels Estats Units. També quan parla amb Sean (Kevin Bacon) de la mort absurda de la seva filla, es torna a veure la bandera... És a dir, els més de cent anys d'història que han passat entre la història d'*Unforgiven* i *Mystic River* no han fet menys viva la pràctica de l'ull per l'ull.

Però encara s'havia de reblar el clau... Jimmy comenta a la seva dona Annabeth (Laura Linney) que sent remordiments per haver mort el seu amic injustament. I Annabeth, ara transformada en una manipuladora Lady Macbeth, li diu:

"Ahir vespre quan duia a dormir les petites, els vaig dir que tenies un cor molt gran [...] I que son pare faria qualsevol cosa per ajudar la gent que estima. I això no és dolent mai. Això no pot ser dolent. No importa què haurà fet son pare. I les petites es dormiren en pau [...] Els vaig dir que son pare és un rei. I un rei sap què ha de fer i ho fa, tot i que sigui difícil. I son pare farà el que hagi de fer per les persones que estima. I això és l'única cosa que importa. Perquè tothom és dèbil, Jimmy. Tothom, excepte nosaltres. Nosaltres no serem mai dèbils. I tu... tu podries governar aquest poble."

Tot seguit, ve una desfilada commemorativa dels primers colons americans, en què, evidentment, la bandera americana hi és ben present. I després, el silenci...

*Mystic River* és la translació de la novel·la homònima de Dennis Lehane, de la qual va fer el guió Brian Helgeland,





*Unforgiven.*

un cineasta que no ha excel·lit com a director (*Payback* o *A Knight's Tale*), però sí com a guionista: no debades va escriure el guió de *L. A. Confidential*, la magnífica pel·lícula dirigida per Curtis Hanson que recuperava amb molt d'encert l'atmosfera del cinema negre, a partir de la novel·la de James Ellroy. Respecte de *Mystic River*, presenta dos vessants que estan molt ben lligats: la recerca políciaca de l'assassí de la filla de Jimmy, tot i alguna llicència inversemblant que es perdona, amb la visió desencantada i pessimista d'una societat que no sap desfer-se de la violència.

En un poc més de dues hores, *Mystic River* toca diferent teclat: la reflexió del mal que li va fer a Jimmy ser violat per dos pedòfils quan era un infant, presentat en forma de conte de llops i vampirs que ens acosta al món de les faules més fosques; la desconfiança de la dona de Jimmy, Celeste (Marcia Gay Harden), fins al punt que arriba a traïr-lo; les conseqüències de la violència i la revenja.

Però tampoc no podem oblidar l'element simbòlic que envolta tota la història, ja present fins i tot al títol: '*Mystic*'. Des del món dels llops i vampirs tot just esmentats; la cabalística, amb la importància que té el nombre tres a la pel·lícula (tres amics, tres vegades que Dave puja al cotxe, tres morts...); l'omnipresència de creus (la creu de l'habi-

tació de Dave i Celeste, la que duu tatuada Jimmy a l'esquena, etc.) i, per extensió, tota la imatgeria catòlica (el pederasta que no surt del cotxe i que duu un anell bisbal o tota la seqüència de la primera comunió)... elements tots ells que creen aquest ambient que ja es podia intuir a *High Plains Drifter* (*Infierno de cobardes*, 1973) *Pale Rider* o, d'una manera més patent, *Midnight in the Garden of Good and Evil*.

D'altra banda, Eastwood prescindeix de la col·laboració musical de Lennie Niehaus, després d'haver treballat junts en tretze de pel·lícules (des de *Pale Rider* fins a *Blood Work*), i compon ell mateix la banda musical. De tota manera, Niehaus és el director de l'orquestra que interpreta la música de la pel·lícula, de caire introspectiu i en cap moment espectacular, que s'adiu molt amb la història que compta *Mystic River*.

Finalment s'ha de remarcar la fotografia, a càrrec de Tom Stern, que ja s'havia encarregat de la de *Blood Work*. Clint Eastwood gairebé sempre ha rodat les pel·lícules en Cinemascope (format 2,39:1) i lents anamòrfics, la qual cosa suposa una gran qualitat d'imatge, sense gens del gra típic de pel·lícules rodades en altres formats amb menys resolució, i una perfecta reproducció contrast molt alt en aquesta pel·lícula, perquè en un mateix fotograma hi ha

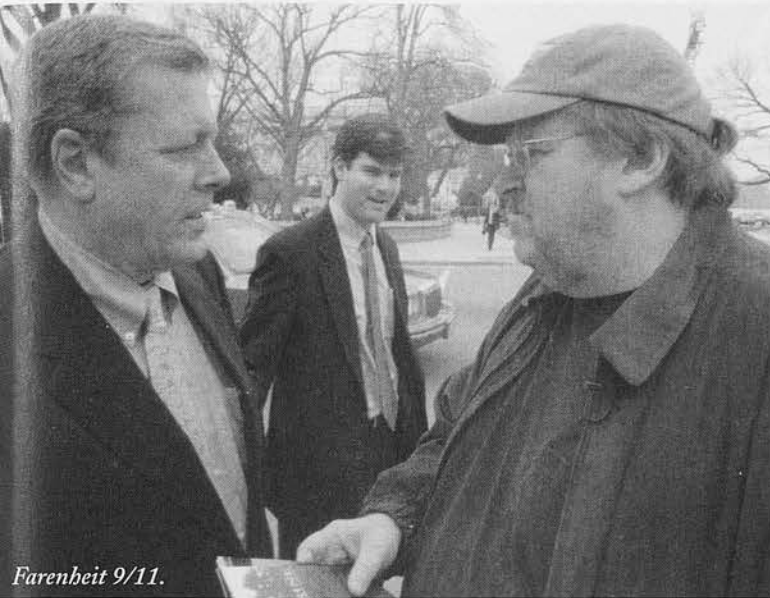
zones molt clares i d'altres molt fosques, amb una densitat de negres i un gran detall a les ombres. També mostra amb la intensitat apropiada la paleta de colors, que és molt limitada, basada bàsicament en colors freds i foscos.

L'ús de les lents anamòrfiques durant el rodatge de la pel·lícula (un sistema òptic que permet aprofitar al màxim la resolució del fotograma de 35 mm) provoca que no es pugui rodar amb profunditat de camp (en poques paraules, quan tot, les coses properes i llunyanes, a la pantalla està ben enfocat), un "defecte" visual que en aquest cas està molt ben utilitzat en tota la pel·lícula, sobretot quan es tracta de mostrar un diàleg entre dos o més personatges sense haver de recórrer al muntatge, la qual cosa demostra que tant Clint Eastwood com Stern tenien ben pensada la pel·lícula plànol a plànol i que, comptat i debatut, saben treure molt de profit de les possibilitats tècniques de la fotografia.

Bé, poc més es pot afegir a aquesta anàlisi d'una de les millors pel·lícules de Clint Eastwood, afortunadament ben actiu, perquè ja està en fase de postproducció de *Rope Burns*, una pel·lícula situada en el món de la boxa, i en procés de preproducció de *Flags of Our Fathers*, ambientada en la batalla d'Iwo Jima, durant la Segona Guerra Mundial. Ja en parlarem. ■



*Mystic River.*



*Fahrenheit 9/11.*



*Spiderman 2.*

Marti Martorell

## Estrenes de l'estiu

Per motius relacionats amb les vacances, és impossible oferir en la revista de setembre un resum de les pel·lícules que s'han estrenat els mesos de juliol i agost, per la qual cosa he d'esperar el número d'octubre per repassar una temporada estiuenca ben poc atractiva, tant que, malgrat que les estrenes han estat realment nombroses, només puc parlar de cinc pel·lícules.

1. Crítica ràpida per a *Fahrenheit 9/11*, de Michael Moore: necessària i punyent. És evident que aquest nou documental de Moore comet els mateixos errors i excessos de l'anterior *Bowling for Columbine*, sobretot respecte de la tergiversació de dades mitjançant el sistema d'oferir-les fora de context, però són tan

evidents que l'espectador pot destriar-les fàcilment de les referències contrastades i esfereïdores que ofereix el director.

També es nota massa que el públic al qual es dirigeix *Fahrenheit 9/11* és el votant indecis nord-americà, per la qual cosa certes parts ens són gratuïtes, però, malgrat tot, és un document filmic que no convé infravalorar perquè fa veure que els americans no són els bons i "els altres" els dolents i que hi ha molts de punts encara per aclarir.

2. *Shrek 2* finalment ha arribat a les pantalles, una altra vegada irreverent amb els contes clàssics i amb crítica sarcàstica dels productes edulcorats sortits de la factoria Disney (impagable en aquest sentit l'escena musical embafadora de la fada, quan resulta que ja des

d'un bon començament sabem que és el personatge dolent). Una segona part que no fa enyorar la primera i que manté un sentit de l'humor políticament incorrecte, tan necessari avui dia. Ara bé, es parla que encara se'n faran dues parts més. No sé si amb aquesta operació comercial estiraran més el braç que la mà niga... per què quan una pel·lícula funciona, se l'ha d'espremer tant, fins al punt de convertir-la en una caricatura de la idea original?

3. Des de *Batman Returns*, la segona pel·lícula dedicada al superheroi de Gotham City i dirigida per Tim Burton, no n'havia vist cap altra que superés la primera part. Ara, amb *Spiderman 2*, Sam Raimi també ho aconsegueix. Expressat d'una altra manera: la segona part de les aventures de l'home aranya, juntament amb *Batman Returns*, són les dues millors pel·lícules d'aquest gènere que ara sovinteja massa per les pantalles dels cinemes.

Sam Raimi dona més importància als problemes de tot tipus que suposa ser superheroi (fins i tot econòmics i domèstics, a part dels sentimentals) que a les escenes d'acció, en què destaca un Alfred Molina camaleònic en el paper del malvat Doc Ock. La resta són uns tocs d'humor molt ben dosificats i una banda sonora molt adient a càrrec de Danny Elfman, que no s'estanca amb els resultats ja prou bons de la primera part.

4. *Kill Bill: Vol. 2* o *Kill Quentin: Vol. 2*. Abans de fer la crítica d'aquesta se-



*Shrek 2.*

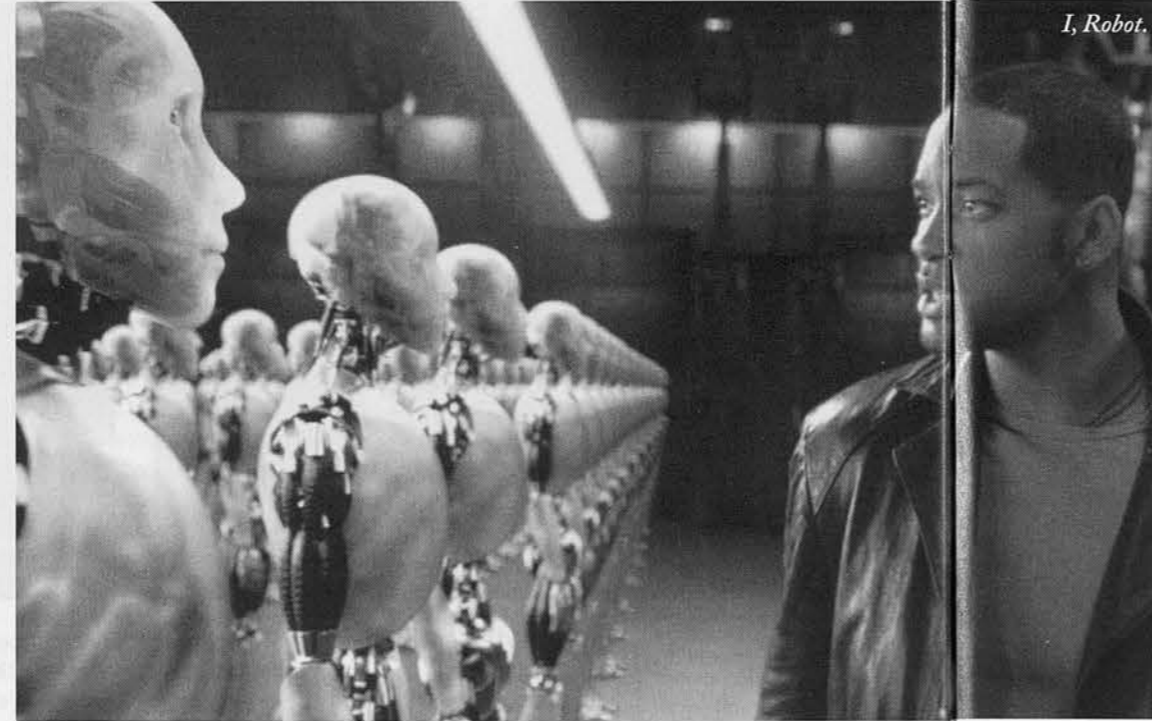


Kill Bill 2.

gonna part, he repassat la de la primera (publicada a la revista del mes d'abril) i he de reconèixer que no anava desencaminat quan l'acabava amb les paraules següents: "no m'ha acabat de fer aquesta barreja d'estil 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." Per què? Per la raó que, una vegada vistes en conjunt, el resultat global hi surt guanyant bastant. Són dos contrapesos ben conjuntats que equilibren una de les pel·lícules més interessants del 2004.

En aquesta segona part, Tarantino fa un canvi de cent vuitanta graus: de gairebé cent víctimes mortals o mutilades del volum 1 passa a tan sols dos morts i les paraules, o més aviat els soliloquis, substitueixen les escenes d'acció. Respecte dels diàlegs, s'ha de remarcar especialment el que mantenen Beatrix i Bill gairebé al final de la pel·lícula i que fa una reflexió molt incisiva sobre les diferències que hi ha entre Superman i la resta d'herois, amb una extrapolació a la feina que han desenvolupat els dos personatges com a assassins professionals.

No obstant això, encara és més remarcable la influència de les pel·lícules de Sergio Leone, ja present en la pri-

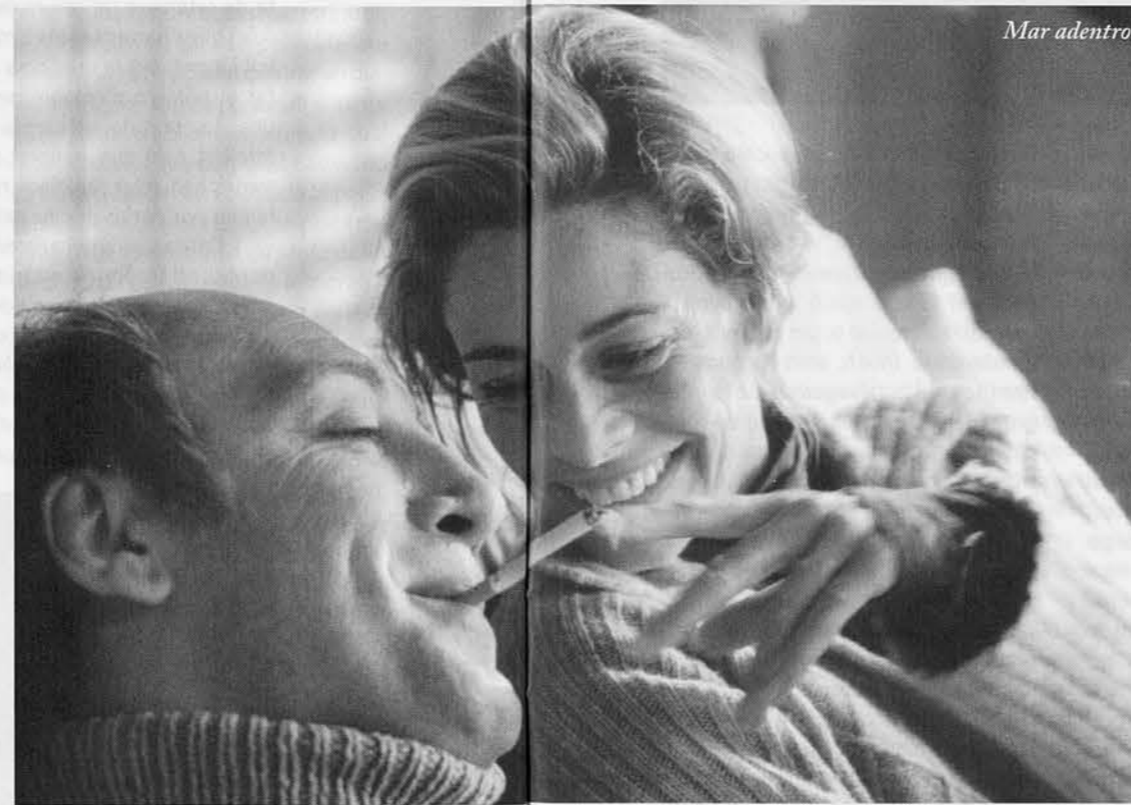


I, Robot.

mera part, però ara molt més accentuada i més centrada en l'element visual. Al volum 1 la utilització de la música recordava molt el disseny sonor del realitzador italià. Per contra, la segona part recorre moltes de vegades als primers plànols molt tancats característics als westerns de Leone i, sobretot, a l'encreuament de mirades entre els personatges quan són a punt d'entrar en batalla, un temps de silenci tens que manejava amb precisió extrema Leone: Tarantino ha demostrat ser-ne un bon deixeble.

5. *I, Robot*, d'Alex Proyas, ha estat la decepció. És una llàstima, perquè el punt de partida, la novel·la homònima d'Isaac Asimov, permetia bastir una història més coherent que l'aconseguida finalment. A part, sorprèn que el director, que ens havia ofert una molt interessant *Dark City* ara fa sis anys, permeti que Will Smith faci gracioset el protagonista, un personatge que requeria un tractament més proper al Rick Deckard de *Blade Runner* que al príncep de Bel-Air.

6. He dit abans que eren cinc les pel·lícules de què parlaria, però encara vull fer esment d'una sisena, amb tan poc temps en pantalla que no vaig ser a temps de descobrir-la: *Casa de los babys*, una magnífica pel·lícula amb reminiscències d'Ingmar Bergman dirigida



Mar adentro.

pel nord-americà John Sayles i que segurament no hauria passat desapercibuda si s'hagués estrenat fora de vacances. La raó d'aquesta informació tan rotunda sense haver-la vista? La font



Casa de los babys.

### Mar adentro

A hores d'ara, quan llegiu aquestes línies, ja se n'hauran escrites moltes més sobre la quarta pel·lícula d'Alejandro Amenàbar, especialment pels dos premis importants que ha obtingut a la Mostra de Venècia i per una possible polèmica sobre la defensa o no de l'eutanàsia activa, és a dir, per qüestions no gens cinematogràfiques. De tota manera, el primer punt positiu que he de comentar de *Mar adentro* és que en cap moment esdevé un pamflet vehement sobre l'opció de morir voluntàriament, perquè Amenàbar i Mateo Gil defugen aquest tipus de discurs i es decanten per un altre de més subtil i que transmet fineses difícilíssimes de copsar.

La història parteix del cas real de Ramón Sampedro, el primer ciutadà espanyol que va demanar l'aplicació de l'eutanàsia activa perquè no desitjava continuar vivint després de trenta anys d'haver tingut un accident que li havia provocat tetraplegia. De tota forma, tret d'aquest punt i d'alguns personatges basats en la realitat, hi ha la sensació que, ben afortunadament, els guionistes varen saber alliberar-se de la necessitat de fer una reconstrucció fidedigna del cas i portar el guió cap a uns camins més subjectius, en què la intuï-

ció hi té un paper molt important. Per exemple, el fragment de la seducció que comparteixen Javier Bardem i Belén Rueda, en la qual una cigarreta esdevé l'eix central d'una escena, amb una forta càrrega eròtica, molt ben planificada i resolta: a penes hi ha paraules i si unes mirades fugisseres que diuen molt més que allò que voldrien amagar. Un altre moment *ben trovato* és la reconstrucció de l'accident que va deixar invàlid Sampedro, amb un muntatge paral·lel que fluctua entre el d'evocació del passat i el moment present i que converteix magníficament unes fotografies en el referent visual dels darrers records que li varen passar pel cap a Sampedro quan creia que moriria.

No obstant això, també hi certes escenes massa evidents, com és la del somni del protagonista en què emprèn el vol, en un to que desdiiu en excés respecte de l'estil general.

És molt d'agrair també que per primera vegada a una pel·lícula espanyola no tan sols s'hi senti parlar castellà: quan els personatges són catalans, utilitzen el català, quan són Galícia, parlen en gal·lec. Un element que augmenta el grau de versemblança de *Mar adentro* i que demostra una cura que ja feia temps que era imprescindible a l'hora de reflectir la realitat cultural de l'Estat espanyol. ■

d'informació és un bon amic amb qui he compartit llargues xerrades sobre cinema i amb el qual m'avinc sovint, sobretot en tractar de Sayles, Wong Kar-Wai i Eastwood, entre d'altres.



José Enrique Monterde

**S**i ens haguéssim de basar en la furibunda reacció de nombroses instàncies de l'Església catòlica davant la presentació d'*Amén* en el festival de Berlín de 2002 i les posteriors estrenes en llocs diversos, podríem suposar que, un cop més, Costa-Gavras havia encertat la diana, de forma similar a com, anys abans, ho havia aconseguit amb films com *Z* (1969), *La confesión* (*L'Aveu*, 1970) o *Desaparecido* (*Missing*, 1982). De fet, aquest escàndol farisaic, ficar el nas dins els "sepulcres emblanquinats" del Vaticà — i les seves delegacions territorials — ja havia acompanyat l'estrena, el 1963, d'*El vicario* (*Der Stellvertreter*), l'obra de Rolf Hochhuth en què es basa la pel·lícula i que, entre altres, havia estat dirigida, a Berlín, per Erwin Piscator i, a Estocolm, per Ingmar Bergman...

La denúncia sobre el silenci, la passivitat o, pel cap baix, l'ambigüitat del papa Pius XII i les altes instàncies vaticanes i diocesanes — amb significatives excepcions episcopals o entre el clergat de base o les ordes religioses — sobre

l'holocaust jueu no podia deixar de ser polèmica, no ja vint anys després, sinó, fins i tot, més enllà del mig segle que separa els fets narrats i *Amén*. Mesclant fets i personatges històrics — com el metge-enginyer Kurt Gerstein (Ulrich Tukur), que pretén denunciar des de l'interior de les SS els horrors de l'holocaust — com altres d'inventats — com el pare Fontana (Mathieu Kassovitz) — encara que inspirats en altres d'autèntics, Costa-Gavras traça el tràgic recorregut dels seus protagonistes en el seu intent d'advertir, sensibilitzar i denunciar el genocidi. Aquesta trajectòria, amb fatal desenllaç per a tots dos, ens situa, un cop més, davant la impotència (retrospectiva) del subjecte enfrontat als mecanismes insondables del poder, amb el risc que la denúncia ens faci perdre possibles matisos del fet històric, tal com passa en nombrosos films anteriors del cineasta grec, cosa que determina plenament la inserció d'*Amén* en la coherent encara que, a vegades, titubejant filmografia del cineasta grec.

Tot el que s'ha dit fins aquí no implica l'absoluta excel·lència dels valors

cinematogràfics d'*Amén*, encara que sí els seus valors ètico-ideològics per a tots aquells que rebutgin la hipocresia de l'especial versió de la "raó d'estat" que mou l'activitat vaticana, més preocupada per la seva opció anticomunista que per la detenció o, pel cap baix, denúncia de la *shoah*, amb l'argument, fins i tot, de la salvaguarda de la integritat dels catòlics alhora súbdits i còmplices del nazisme. Pel que fa a la construcció dramàtica, no li falten febleses, a *Amén*, ja que la buscada eficàcia voluntàriament demagògica repercuteix en algunes simplificacions o en la pèrdua de densitat psicològica o narrativa. Però no deixa de provocar una certa autorepugnància posar-se críticament exquisit davant el que vol ser un crit de protesta contra un silenci d'aleshores prolongat, edulcorat i tergiversat encara avui. De fet, pot ser que les coses no passassin com Costa-Gavras les relata, però el cert és que, més enllà de petites intervencions, mai no va haver-hi la denúncia de res — un genocidi — que, potser, no es va voler conèixer. ■



Ramon Freixas

No sense (relativa) sorpresa, els bons temps de *Calma total* (1988) són cada vegada més llunyans, Philip Noyce torna a la seva època d'esplendor amb *El americano impasible* interessant i profitosa, atractiva i emocionant adaptació de *The quiet american*, substanciosa novel·la de Graham Greene, publicada el 1957 per Joseph L. Mankiewicz, un sonor esclat econòmic que no artístic, esplèndidament considerada per Jean-Luc Godard i Eric Rohmer, (a les pàgines de *Cahiers du Cinéma*), respectuosa amb (moltes) situacions i (bastants) diàlegs, però infidel a la transcendència espiritual i política auspiciada per l'escriptor per mor de la modificació del caràcter i de la imatge d'Alden Pyle. Una petita, però al cap i a la fi, no nimia alteració. Noyce és (més) fidel i (més) lleial a Greene que Mankiewicz, però és pitjor cineasta. Lamentablement el seu film fou afectat per l'impacte de l'atemptat de l'11 de setembre de 2001, en ajornar-se la seva estrena i

passar amb més pena que glòria per les pantalles d'EEUU. Malgrat pertànyer al cinema bèl·lic, com a peces precedents de Noyce, cas de *Juegos de patriotas* (1992) o *Peligro inminente* (1994), se'n separa, no és un film bèl·lic corrent. Entre altres aspectes, formals i temàtics, du a terme un retrat descarnat de la bel·ligerant, prepotent política exterior d'EEUU. Més gardarme del món que mai (no és de més recordar que el llibre de Greene s'edita un any després de la derrota francesa a Dien Bien Phu i que li valgué el qualificatiu d'anti-americà).

Som a Saigon, 1952. Vietnam es troba immersit en una guerra d'alliberament colonial. La infiltració nord-americana comença amb ajudes econòmiques als francesos i als vietnamites adictes a la potència colonialista. Domina la turbulència, la confusió i la violència al sud-est asiàtic. *El americano impasible* és un film físic en què les persones es corrompen, el cinisme venç la ingenuïtat i les mentides acaben amb els cossos i les ànimes (en sintonia amb la citació de lord Byron que encapçala

l'obra de Greene). El film se sustenta en el contrast, oposició entre Thomas Fowler (immens Michael Caine), un madur periodista britànic, descregut i irònic, habitat per l'escepticisme vital i l'agnosticisme religiós, més observador que participant de les circumstàncies, i Alden Pyle (magnífic Brendan Fraser), un jove nord-americà, ocupat en tasques humanitàries, realment un agent de la CIA, enèrgic, espectador actiu amb desitjos d'influir a la zona. El poderós duel entre ambdós (també sentimental, ambdós senten el mateix però ho expressen de manera diferent per Phuong (Do Thi Hei Yen), compendia, reflecteix tant la rivalitat angloamericana, entre la Vella Europa i la incipient potència colonial que és EEUU, com el conflicte entre experiència i innocència i és del millor de la pel·lícula. Una pel·lícula eloqüent en la reflexió i en l'acció (òptimes les escenes bèl·liques), d'aromàtica ambientació (aliena a l'exotisme de basar i al *glamour* de femer), la sobirana il·luminació en la qual recull, recrea, la bellesa de les jungles i el trull de la metròpoli. ■

J.C. Romaguera

Un ampli sector del públic assistent a les sales cinematogràfiques sembla que queda embadalit o, el grup més entusiasta, fins i tot aplaudeix amb goig la darrera bufonada de Michael Moore, *Fahrenheit 9/11*, que es presenta com un atac implacable contra un altre bufó anomenat George W. Bush, però que esdevé en un exercici infructuós de caricaturització i denúncia. Obra imprudentment demagògica, insultantment tendenciosa i tristament plantejada, que tan sols aconsegueix fer una mica més divertit el protagonista i reiterar tot allò que la resta del món coneix, menys el propis habitants dels Estats Units. Resulta curiós tanta xerrameca al voltant d'una pel·lícula que no és més que un foc d'artifici, els efectes del qual són inversament proporcionals a les seves intencions —que són moltes i ambiciosos—, tenint en compte que l'atac més rabiós contra una determinada forma de ser dels estatunidencs arribà fa aproximadament un any de la mà de Lars von Trier i la seva contundent faula, *Dogville* —a la qual cal afegir, en una espècie de trilogia, *Mystic river*, de Clint Eastwood, i *Elephant*, de Gus Van Sant—.

No és la primera vegada que el cineasta danès llança, de manera dissimulada, però punyent, un cop de puny contra els budells —perquè consciència en resta molt poca— del poble dels Estats Units. Ja, l'implícit al·legat contra la pena de mort que portava *Bailar en la oscuridad*, no va caure d'allò més bé entre alguns crítics cinematogràfics nord-americans, que recriminaven a Lars Von Trier que hagués fet un film ambientat en els Estats Units, quan ell no havia —ni pensa fer-ho mai— trepitjat aquell país. Ja se sap que per

aquells paranys si la crítica ve de dintre no hi ha cap problema —sobretot si la fa un *showman* com Michael Moore—, però si les denúncies vénen de l'altra banda del bassiot, tal vegada acabis format part del seguici de Bin Laden. Com a resposta i amb una clara voluntat provocadora, Lars von Trier va plantejar-se la història de Grace, una jove fugitiva —sembla ser que s'amaga d'una banda de gàngsters— que arriba a un petit poble de les Muntanyes Rocoses, en plena època de la Depressió; una història que està inspirada en la cançó *La pirata Jenny* que pertany a *L'òpera dels tres penics*, de Bertolt Brecht.

El principal hàndicap de *Dogville*, i de la majoria de pel·lícules de Lars von Trier, és que la polèmica que les envolta ja no atén tant a les conclusions que planteja el tema tractat, sinó que el debat calorós i polèmic, roman, sense possibilitat d'avançar, al voltant de les rupturistes concepcions estètiques que plantegen les seves pel·lícules, menys innovadores, això sí del que alguns proclamen admirats. L'esmentada *Bailar en la oscuridad* o la controvertida *Los idiotas* —pel·lícula que encapçalà el moviment Dogma 95— partien de concepcions estètiques que buscaven noves possibilitats expressives pel que fa al llenguatge cinematogràfic, ja fos a través d'un gènere clàssic com el musical, ja fos mitjançant un alliberador acte artístic que esdevenia l'autèntica democratització del cinema. Però això no lleva que al darrera tan sols hi hagués un espai buit, sinó tot el contrari, ja que si alguna cosa sembla que caracteritza el cinema de von Trier és una forta implicació moral respecte del comportament humà.

Tal vegada l'opció d'"escenificar" tota la pel·lícula sobre un plató, evidenciat com a tal pel fet que els carrers, les

cases, les seves parets i les seves portes, els arbres i fins i tot un ca són "representats" amb dibuixos fets amb guix sobre el paviment, sobti més d'un espectador, però no crec que l'hagi d'elluarnar fins el punt que romangui impassible davant el ferotge discurs que hi ha darrera la història. El sorprenent plantejament de la posada en escena que fa Lars Von Trier, de clara filiació brechtiana, i a través de la qual renuncia a qualsevol tret naturalista del relat, plantejat des de l'inici com un conte dividit en un pròleg i nou capítols i introduït per una bella i retòrica *veu en off*, no resta coherència ni narrativa ni dramàtica, sinó tot el contrari, ja que assoleix l'objectiu de potenciar el caràcter moralitzant de la història.

Així és com *Dogville* esdevé una contundent i pessimista faula que remet a la filosofia de Hobbes (*l'home és per a l'home un ca*, s'hauria d'afirmar respecte *Dogville*) per parlar-nos de l'abjectió dels membres d'una societat en què el comportament altruista i els sentiments benèvols són recompensats amb l'exploació física i la humiliació moral. Grace, ésser bondadós, generós i innocent, en principi germana cinematogràfica de Bes, Karen, i Selma —protagonistes respectives de *Rompiendo las olas*, *Los idiotas* i *Bailar en la oscuridad*— topará amb una comunitat aparentment plàcida però en el fons de comportament opressor i vexatori. Aquesta reacció per part del habitants del poble, provocada en part pel temor i la incertesa que provoca la presència de Grace, farà que aquesta adopti un canvi d'actitud insòlit i sorprenent, de manera que esdevindrà antagonista de les tres protagonistes esmentades, en convertir-se en un àngel exterminador i venjatiu. Canvi de registre brutal respecte de les tràgiques heroïnes de Lars von Trier que serveix per magnificar coherentment el discurs ensorrador i furiós que revela *Dogville*. La conclusió no admet discussió alguna: Els Estats Units d'Amèrica, l'anomenada terra de les oportunitats i sobretot de la llibertat, bressol de qualsevol somni de qualsevol ciutadà del món, és un infern que genera odi, rancúnia i venjança, és un podrimener capaç de corrompre un àngel benvolent i altruista fins a convertir-lo en un àngel exterminador, cruel i despietat. ■





*La flor del mal.*

Navier Flores

**O**bservar i contemplar no són termes precisament sinònims. En Chabrol això és especialment patent. Encara el francès ens obsequia amb els seus elegants moviments de càmera mentre els seus personatges gaudeixen d'un àpat familiar i suposadament innocent, però en Chabrol pocs plans són innocents.

Deutor de Lang i Hitchcock en proporcions iguals, ens té acostumats periòdicament a minucioses sorpreses que ocorren preferentment en ambients de províncies i en famílies burgeses ben acomodades dins la societat. Amb la tranquil·litat que els dona la seva posició econòmica gaudeixen d'una existència farcida de secrets propis de les famílies que mesclen interessos, aspira-

cions, privilegis i una acceptada endogàmia que els fa còmplices dels seus propis destins. La càmera de Chabrol ens introdueix des del primer —efectiu i revelador— pla a una de les seves cases.

Els personatges troben sempre un lloc o un moment dins la casa on encaixar la seva personalitat i la seva psicologia. El director conserva la seva reputada elegància i habilitat que el distingeix des d'*El carnicero* encara que els anys i els temps que corren ens fan valorar-lo més com l'antic integrant de la *nouvelle vague* que com un director d'actualitat.

Descripcions quasi sempre cíniques de les relacions de poder en la pròpia família, passats que graviten secretament en el present, traïcions més o menys esperades que corrompen relacions i les cobreixen costums o tradicions inconfessables...

El territori que abraça Chabrol a *La província* està definitivament molt distanciat del nostàlgic i complaent costumisme dels paisatgistes bucòlics de cap de setmana.

Moviments de càmera que engabien els seus personatges, besades que s'emparenten directament amb *Notorius*, frases dures però perfectament definitòries dels seus personatges *Com més pobres són, pitjors són els seus cans* fan aparèixer la vella sornegueria del director que de cap manera té per costum indultar els seus personatges.

Aquest supervivent d'aquella revolució cinematogràfica encara gaudeix de la vitalitat i la perícia suficients per continuar traient partit al seu domini de la narració cinematogràfica i gratificar-nos amb un passeig per territoris poc convencionals. ■



## Les pel·lícules del mes d'octubre

Temps Moderns. Les pel·lícules del 2003

A les 18.00 hores

6 D'OCTUBRE

La flor del mal (2002, VOSE)

Nacionalitat i any de producció: França, 2003  
 Títol original: *La fleur du mal*  
 Producció: Marin Karmitz per MK2  
 Director: Claude Chabrol  
 Guió: Claude Chabrol, Carolina Eliacheff i Louise L. Lambrichs  
 Fotografia: Eduardo Serra  
 Música: Matthieu Chabrol  
 Muntatge: Monique Fardoulis  
 Intèrprets: Natalie Baye, Benoît Magimel, Suzanne Flon, Bernard Le Coq



13 D'OCTUBRE

El color del paraíso (1999, VOSE)

Nacionalitat i any de producció: Iran, 1999  
 Títol original: *Rang-e Khoda*  
 Producció: Medí Karimi, Ali Ghaem i altres  
 Director: Majid Majidi  
 Guió: Majid Majidi  
 Fotografia: Hazme Attar i Mohammad Davudi  
 Música: Alireza Kohandairy  
 Muntatge: Hassan Hassandoost  
 Intèrprets: Hoosein Mahjoub, Mohsen Ramezani, Salime Feizi, Farahnaz Safari



27 D'OCTUBRE

El americano impasible (2002, VOSE)

Nacionalitat i any de producció: EUA-RFA-AUSTRÀLIA, 2002  
 Títol original: *The Quiet American*  
 Producció: Miramax i Intermedia Films  
 Director: Philip Noyce  
 Guió: Christopher Hampton i Robert Schenkkan  
 Fotografia: Christopher Doyle  
 Música: Craig Armstrong  
 Muntatge: John Scott  
 Intèrprets: Michael Caine, Brendan Fraser, Do Thi Hai, Rade Serbedzija



## Les pel·lícules del mes d'octubre

A les 20.00 hores

27 D'OCTUBRE

Mystic River (2003, VOSE)

Nacionalitat i any de producció: EUA, 2003  
 Títol original: *Mystic River*  
 Producció: Malpas Prod., Village Roadshow Pict., NPV Ent. i Warner Bros.  
 Director: Clint Eastwood  
 Guió: Brian Helgeland  
 Fotografia: Tom Stern  
 Música: Clint Eastwood  
 Muntatge: Joel Cox  
 Intèrprets: Sean Penn, Tim Robbins, Kevin Bacon, Laurence Fishburne



6 D'OCTUBRE

Dogville (2003, VOSE)

Nacionalitat i any de producció: DIN-SUE-RFA-GB-HOL-NOR-FIN-IT-JAP-EUA, 2003  
 Títol original: *Dogville*  
 Producció: Vibeke Windelov, Gillian Berrie i altres  
 Director: Lars Von Trier  
 Guió: Lars Von Trier  
 Fotografia: Anthony Dod Mantle  
 Música: Fragments de Vivaldi  
 Muntatge: Molly Marlene Stensgaard  
 Intèrprets: Nicole Kidman, Harriet Andersson, Lauren Bacall, Jean-Mar Barr, James Caan

13 D'OCTUBRE

Amén (2002, VOSE)

Nacionalitat i any de producció: FR-RFA-RUM-EUA, 2002  
 Títol original: *Amen*  
 Producció: Michèle Ray-Gavras, Andrei Boncea i Claude Berri  
 Director: Costa-Gavras  
 Guió: Costa-Gavras i Jean-Claude Grumberg  
 Fotografia: Patrick Blossier  
 Música: Armand Amar  
 Muntatge: Yannick Kergoat  
 Intèrprets: Ulrich Tukur, Mathieu Kassovitz, Ulrich Mühe, Michel Duchaussoy



A les 21.00 hores

20 D'OCTUBRE

Humano animal (2004, curmetratge)

Nacionalitat i any de producció: Mallorca, 2004  
 Títol original: *Humano animal*  
 Producció: SA NAU  
 Director: Javier Elices  
 Guió: Javier Elices  
 Fotografia: Rafel Oliver  
 Música: Carlos Nakai i Bebe  
 Muntatge: Erika Ordoñez





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.

CIBERESPÀI  
jove

**CiberEspai. Centre OCIMAX. S1**  
Horari: d'11:00 a 21:00 h. Excepte diumenges i festius

B A L E A R S  
jove

Fundació  
"SA NOSTRA"