

Núm. 110  
Febrer  
2005



MODERNS

PAPERS DE CINEMA

TEMPS

"SA  
NOS  
TRA"

CAIXA DE BALEARS



Cicles:

Vida de cans: el millor amic  
dels humans al cinema

Cinema jurídic

Cinema i Psiquiatria

*Fundació*  
"SA NOSTRA"



# Sumari

<b>Editorial</b>	<b>3</b>	<b>Les Choristes:</b>		<b>Vida de perro</b>	
<b>A la recerca del Teatre en el Cinema (II). La interpretació: orígens i avanços</b>		<b>"La bona educació"</b>		per J.C. Romaguera	<b>29</b>
per Antoni M. Thomas	<b>4 i 5</b>	per Joan Obrador	<b>16</b>	<b>La pel·lícula de la meva vida</b>	
<b>L'ineludible "negre" del cel-luloide</b>		<b>L'home del cinema no porta avui gavardina</b>		per David F. Misserol	<b>30</b>
per Antoni Serra	<b>6 i 7</b>	per Toni Roca	<b>17</b>	<b>El temps d'Umberto Domenico Ferrari</b>	
<b>Un magnànim Alexandre</b>		<b>El cinepetit (I). La revolució a punt d'esclatar</b>		per Carles Sampol	<b>31</b>
per Daniela Montoya	<b>8</b>	per Raimon Rodríguez	<b>18</b>	<b>Hiroshima mon amour</b>	
<b>Els imperis perduts</b>		<b>Taller de crítica cinematogràfica</b>		per Ramon Freixas	<b>32</b>
per Francesc M. Rotger	<b>9</b>	per José E. Monterde	<b>19 a 23</b>	<b>Recuerda</b>	
<b>Invitació al suïcidi</b>		<b>El vol sublim i colpidor de les tortugues</b>		per Guillem Fiol Pons	<b>33 a 38</b>
per Fernando Lara	<b>10</b>	per Iñaki Revesado	<b>24 i 25</b>	<b>Shock Corridor</b>	
<b>Tenir i no tenir Eddie</b>		<b>In memoriam: Virginia Mayo</b>		per Xavier Flores	<b>39</b>
per Joan Ferrer Miserol	<b>11 i 12</b>	per Iñaki Revesado	<b>26</b>	<b>Vencedores o vencidos d'Stanley Kramer</b>	
<b>Vangelis, el Magne</b>		<b>Cinema jurídic</b>	<b>27</b>	per Iñaki Revesado	<b>40 i 41</b>
per Házael González	<b>13</b>	<b>Cinema i psiquiatria</b>		<b>Cinema a "SA NOSTRA"</b>	
<b>Crònica de cine</b>		per Henar Arnillas	<b>28</b>	<b>Les pel·lícules del mes de febrer</b>	<b>42 i 43</b>
per Martí Martorell	<b>14 i 15</b>				

## TEMPS MODERNS

Papers de cinema  
Edició mensual  
Febrer 2005. Núm. 110

Edita  
Centre de Cultura  
"SA NOSTRA"  
Carrer Concepció, 12  
07012 Palma  
Telèfon 971 725 210  
Fax 971 713 757  
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

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 Portopi i Renoir, llibreria Espirafocs (Inca).



## CINEMA SOCIAL, ARA

*En aquest món, res no és al seu lloc, començant pel món mateix. No ens hem d'espantar, doncs, de l'espectacle de la injustícia humana*

**E.M. Cioran**

L'ésser humà viu dia a dia les seves alegries i les seves tragèdies. En el sentiment que marcarà el balanç quotidià hi intervé absolutament tot el que ha pogut passar i que haurà afectat l'individu directament i indirecta. El període valorat pot ampliar-se tot el que es vulgui, un mes, un any, extraordinari o catastròfic. Hi ha, però, qüestions col·laterals que no entren en valoració fins un temps molt posterior a la seva gènesi particular. Un vi, a tall d'exemple, fa bo el moment d'assaborir-lo, però també fa bona l'anyada de què prové i que, tal vegada, coincideix en un d'aquests períodes que hem tancat amb saldo negatiu.

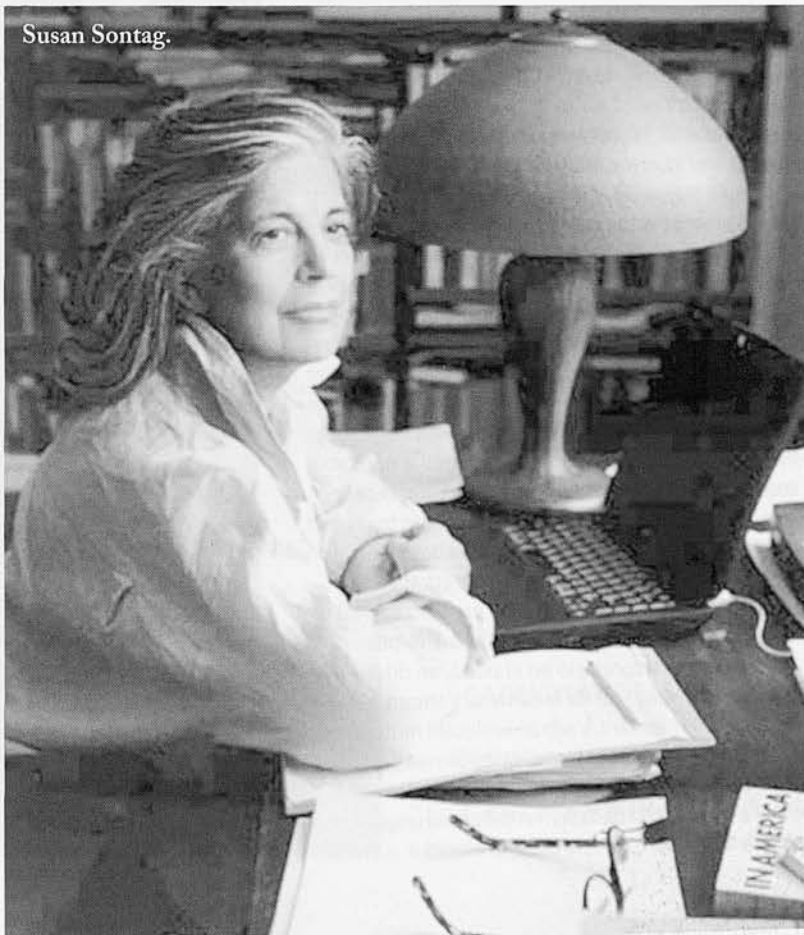
Aquest embolic no té cap altre objecte que introduir tres pel·lícules que han de marcar una fita durant aquest any 2005 acabat d'estrenar. Són tres realitzacions enllestides entre el 2003 i el

2004 que ens arriben ara amb molt bones perspectives. És cinema social del pur, a la manera del segle XXI, però que farà reviure sentiments d'aquells que ens feien creure en la possibilitat de canviar la societat i que alguns havien ja definitivament arraconat.

Ken Loach novament, en aquesta ocasió amb una dosi lleu d'endolciment. Només un bes, història construïda sobre quatre qüestions que cobren actualitat cada dia: immigració, pobresa, racisme i el poder catòlic. *La nostra música* és el títol de la darrera pel·lícula de Godard, sempre Godard, que aprofita un cop més per allunyar-se voluntàriament dels cànons tradicionals i mostrar el seu desencís sota el pretext de Sarajevo. La visió externa de Godard podrem confrontar-la amb la d'Emir Kusturica, nascut precisament a Sarajevo, i que també tracta la guerra dels Balcans en una pel·lícula que ens presenta amb el significatiu títol de *La vida és un miracle*. Les obres de Kusturica i Godard —també la de Loach, per què no?— poden constituir el més bell homenatge a Susan Sontag que mai no va defallir en el seu intent de transmetre la barbaritat que es vivia a Sarajevo.

El Centre de Cultura, d'altra banda, mostrarà aquest mes dos cicles que, a part de donar-nos la possibilitat de veure bon cinema, tracten dues temàtiques que no sabríem dir si mantenen grans o escasses connexions entre elles: el primer, amb el títol de "Vida de cans, el millor amic dels humans"; el segon un clàssic ja, "Cinema i psiquiatria". A més, la projecció de *Vencedores o vencidos*, sota l'enunciat de cinema jurídic i fruit d'una col·laboració amb el Col·legi d'Advocats.

Clourem aquest escrit editorial felicitant un dels més prestigiosos col·laboradors de la nostra revista, Fernando Lara qui, després de 20 anys dirigint la SEMICI de Valladolid, és a punt de fer-se càrrec de l'ICAA (Instituto de las Artes y las Ciencias Audiovisuales). Una nova etapa i un nou lloc allà on podrà aportar tot el seu bagatge.



Susan Sontag.





Antoni M. Thomas

**S**arah Bernhardt, la gran actriu del teatre francès de finals del segle XIX, actuant davant l'objectiu de la càmera, allà, en els inicis del cinema, la veritat és que vista avui no sembla ni una gran artista ni tampoc versemblant actriu teatral, precisament per la "teatralitat" de la seva acció escènica, d'altra banda, comuna i característica en les formes interpretatives d'ara fa poc més de cent anys. I és que tocant a la interpretació de personatges, la irrupció del cinema en absolut va suposar la recerca de nous mètodes d'expressió dramàtica, per adaptarlos a les encara desconegudes exigències de l'objectiu òptic i de la imatge en moviment, com tampoc suposaria l'acomodació de les tradicionals fórmules de l'actuació teatral, si exceptuem aquelles que es refereixen a la comèdia, a l'expressió còmica, on l'artista, el còmic, aportà tota una constel·lació de nous i innovadors recursos, la majoria dels quals originals i d'enorme eficàcia comunicativa.

### L'ESCOLA TEATRAL

Així per tant el cinema, en un principi, es va limitar a "fotografiar" l'acció i l'estil "teatral" dels actors dramàtics. En aquest aspecte, era ben igual que l'interpret estàs sobre un escenari o en un plató, amb públic o sense públic, perquè allò que en ambdós casos importava era que s'expressés de manera suficient i feient, és a dir, de manera ben notòria i amb marcada gestualització, i que deixés ben clar a l'espectador allò que volia comunicar, amb l'ús o sense l'ús de la paraula. Perquè en aquell temps la paraula en el teatre era entesa només en la vessant declamatorià, o sigui, com l'element essencial de l'expressivitat dramàtica a transmetre, i en el cinema, la paraula restava d'impossible sonoritat i per tant limitada als moviments dels llavis, a la gestualització de la boca.

S'entén, per tant, que l'actor i l'actriu del teatre tràgic o dramàtic, en aquella primera època cinematogràfica es limités a passar, sense cap adaptació especial o específica, sense cap "reciclatge", a ser intèrpret del cinema, aportant només els coneixements adquirits sobre l'escenari,

la pròpia experiència escènica o la particular escola tradicional, com úniques eines per a la construcció del personatge dramàtic, un personatge, a més, que aleshores no implicava cap mena de contenció o matisació, perquè es construïa sempre a grans trets, amb una elementalitat expressiva pròxima a la ingenuïtat, d'acord amb l'elementalitat també de la gramàtica cinematogràfica de l'època, de manera que el personatge-caricatura només anirà desapareixent en el cinema a mida que allò que es conta amb imatges adquireix més i més complexitat, més i més riquesa en les formes narratives. D'aquí que avui el "dramatisme" que expressen tantes i tantes actuacions d'actors i actrius que crearen època en el cinema d'antuvi, ens deixi freds quan no ens provoca just l'efecte contrari a aquell que en origen es va pretendre.

El teatre, per tant, aportà al cinema naixent el seu art de la interpretació dramàtica, sense que aquells que l'aplicaven o el creaven, és a dir, els actors i les actrius, s'esforcin en modificar o fins i tot abandonar el sistema de recursos usats sobre l'escena teatral.

### L'ACTORS' STUDIO

El problema d'una expressivitat creativa no real, no creïble, esclata de ple quan el cinema aconsegueix la sonoritat, és a dir, la paraula. En aquest sentit és més que sabut que la conquesta del so va provocar un autèntic terratrèmol i la conseqüent desaparició d'un bon grapat d'intèrprets procedents o no del teatre. El so, la paraula, va implicar un conjunt de noves exigències interpretatives que el cinema aplicà ràpidament i que suposaren un imparabile estímul a nous conceptes, nous reptes, en la creació del personatge. Serà quan desapareix bona part de l'origen visible o de la base teatral en la interpretació cinematogràfica.

Així i tot, la interpretació sobre l'escenari, en directe, davant el públic i la interpretació en el plató, en diferit i davant l'ull de la càmera, s'aniran complementant, s'aniran enriquint mútuament, tal com si fossin vasos comunicants, a la recerca de la versemblança, de l'autenticitat i de la veritat del personatge dramàtic, extens o breu, enriquidor o limitat.



*El problema d'una expressivitat creativa no real, no creïble, esclata de ple quan el cinema aconsegueix la sonoritat, és a dir, la paraula. En aquest sentit és més que sabut que la conquesta del so va provocar un autèntic terratrèmol i la conseqüent desaparició d'un bon grapat d'intèrprets procedents o no del teatre*

És aquest un fenomen o una realitat que si en essència es basa en la mateixa naturalesa de l'art de la interpretació que tenen teatre i cinema, històricament s'explica a partir de les aportacions de Constantin Stanislavski que revolucionaran l'escena teatral de finals del segle XIX i sobretot de començaments del XX. I si és cert que durant molt d'anys aquestes aportacions pràcticament restaren limitades al teatre pel qual s'havien fet, a partir dels anys 40 del passat segle, influiran poderosament en el cinema amb la creació de l'escola de l'Actor's Studio de Nova York, fundada i dirigida per Lee Strasberg, un deixeble del citat Stanislavski. En aquesta escola, que avui continua funcionant, els models interpretatius inicialment teatrals es transformaran en un mètode d'interpretar davant la càmera, un mètode que, com no podia ser d'altra manera, no per ser "cinematogràfic" deixarà de poder ser utilitzat pel teatre dramàtic i fins i tot pel musical, materialitzant-se així les mútues influències.

Precisament, l'aplicació a la pantalla d'aquest "mètode", com genèricament és conegut d'ençà les experiències de l'Actor's Studio, es produirà, en línies generals, a partir d'una obra teatral concreta: *Un tramvia anomenat desig* (1951), del dramaturg Tennessee Williams, traslladada amb gran èxit a la pantalla de la mà del cineasta, però també director de teatre, Elia Kazan, ell mateix fundador de l'Actor's. L'eficàcia i la veritat expressiva que a partir d'aquí s'aconsegueix davant la càmera, (és a dir, que aconsegueix una nova generació d'actors i actrius), són elements que influiran també a l'escena teatral, de manera que ja no serà possible tornar enrere, és a dir, limitar l'art de la interpretació a un conjunt d'ensenyances gairebé codificades i heretades de la tradició. Després, el "mètode" arribarà als intèrprets dramàtics del cinema europeu i el conjunt d'allò que en diem el cinema occidental s'encaminarà cap a la plena autonomia de la interpretació dramàtica.

### CADUCITAT DELS ESTILS

Però certament tot això en absolut vol suposar que abans de l'esmentada escola nord-americana de l'Actor's, (l'aportació de la qual tampoc cal magnificar, ni

considerar com a "miraculosa" per a la renovació de l'art de la interpretació dramàtica), el cinema no disposés d'uns sistemes i d'uns recursos per a la interpretació del personatge en correspondència amb les exigències del seu propi llenguatge. Ben al contrari, a mida que el cinema va descobrint aquest específic llenguatge i les seves múltiples possibilitats, l'art de la interpretació va adquirint també riquesa i capacitat, versemblança i autenticitat, fins ben prest captivar els grans públics, fabricar estrelles i mites, crear papers principals i papers secundaris i formar un cada cop més atractiu i vast univers de personatges dramàtics de ficció.

I en aquest llarg procés de formació de tota una humanitat de cel·luloide d'enorme influència en la vida real i a la qual cada cop s'acosta més en la seva "imitació de la vida", el cinema anirà fabricant una arma de poderosa eficàcia: el canvi en els estils interpretatius o, si es vol, la caducitat de determinats models d'interpretar que periòdicament seran substituïts per altres, cada cop més pròxims als comportaments que es donen en la realitat de cada dia. En efecte, amb admirable agilitat, la interpretació cinematogràfica no tindrà cap inconvenient en modificar els estils interpretatius o, si es vol, la caducitat de determinats models d'interpretar que periòdicament seran substituïts per altres, cada cop més pròxims als comportaments que es donen en la realitat de cada dia. En efecte, amb admirable agilitat, la interpretació cinematogràfica no tindrà cap inconvenient en modificar els estils interpretatius o, si es vol, la caducitat de determinats models d'interpretar que periòdicament seran substituïts per altres, cada cop més pròxims als comportaments que es donen en la realitat de cada dia. En efecte, amb admirable agilitat, la interpretació cinematogràfica no tindrà cap inconvenient en modificar els estils interpretatius o, si es vol, la caducitat de determinats models d'interpretar que periòdicament seran substituïts per altres, cada cop més pròxims als comportaments que es donen en la realitat de cada dia.

Però no podem acabar aquesta breu exposició sense deixar palès que des dels mateixos orígens del cinema es crea una manera interpretativa que pràcticament res li deu al teatre. És aquella que desenvoluparen els primers comparses i els primers actors dedicats a córrer davant l'objectiu de la càmera en espais oberts, en persecucions i caigudes, en bots i tombs, enfilats a alts edificis o sobre el sostre dels cotxes. A aquesta primera generació d'intèrprets, creadors d'una admirable escola, no li valen ni la vella pantomima ni l'antic mim, en tot cas, l'acrobàcia, però sobretot, la inventiva sorgida de la gran capacitat comunicativa que té el millor cinema. ■





Les pel·lícules de  
tota la vida (final)

## L'ineludible "negre" del cel·luloide

Antoni Serra

La veritat és que la societat —un dels més desafortunats i deshumanitzats invents de l'home, si és que l'home el va crear per error Déu— ho engoleix tot, des de la comèdia a la tragèdia, des de l'opereta bufa (és majoria, qui ho dubta?) a la violència cruel, des de la mesquinesa més roïna al més pervers dels assassinats... Bé, la història de tots els dies —des que el món és món ple de fissures— així ens ho demostra i la bondat i bellesa són, ¿per què enganyarnos? pures excepcions.

¿Vostès encara creuen en l'ètica?

És clar, no deuen haver patit en carn pròpia uns presidents com Aznar, Bush o Blair, tampoc hauran participat directament a les guerres d'Afganistan o de l'Iraq. Han tengut molta sort de no embrutar-se amb la mediocritat intel·lectual de l'esperit bèl·lic.

Vet aquí, amics cinèfils, perquè aquest vell quasi septuagenari (agnòstic, incrèdul, però sentimental) va preferir, des que té ús de raó (si és que n'ha tengut mai, de raó), el cel·luloide "negre" de les èpoques històriques i sense coloraines a les pel·lícules bèl·liques. De molt jovenet, gairebé encara un imberbe, em vaig sentir atret per la cinematografia que aleshores se'n deia de policíes, de detectius privats i que en català —que és el meu món cultural— es va definir com a cine de lladres i serenos o, expressió que m'agrada més, de perdiguers. És clar que la debilitat em va venir condicionada per la novel·lística negra que el meu pare, un home liberal i un xic tímid, em va facilitar a través de les col·leccions de l'Editorial Molino, sobretot la popular (i de quiosc) Biblioteca Oro. Aleshores vaig llegir, sense entendre-les gaire en ocasions, i per primera vegada autors com Stanley Gardner, Edgar Wallace i S. S. Van Dine, el qual em va impressionar més que cap altre, gràcies al sorprenent detectiu Philo Vance. Poc després, vaig descobrir Raymond Chandler i Dashiell Hammett, dos monstres de la narrativa; i posteriorment Horace McCoy, William Riley Burnett i Charles Williams completaren la meua formació en la matèria narrativa negra.

No em satisfà parlar de novel·la negra ni de cinema negre, com ja deuen saber vostès, amics lectors. No m'agra-

da això dels gèneres —eròtic, psicològic, còmic, històric i, molt manco, negre—, perquè és un refugi fàcil i, en massa ocasions, menyspreats per la caterva de catedràtics academicistes, crítics literaris de solapes i editors poc imaginatius o rutinaris. Sobre el particular ja en vaig escriure un llarg treball, "De gèneres i al-

tres invertebrats", que es va publicar a Bilbao el 1988 (GALIZIAR, KATALUNYAR eta EUSKALDUN IDAZLEEN V. IHARDUNALDIK) i que formà part anys més tard, el 1993, del llibre d'assaig *L'anàrquica escriptura a la Terra Inexistent*, així que ara no hi insistiré. Només diré, si m'ho permeten, que qui és capaç d'uti-



Tal vegada un dels films que més m'han impactat és *Touch of Evil*, i no tan sols per les esplèndides interpretacions (Orson Welles, Marlene Dietrich i, fins i tot, un actor que no és de la meua devoció, Charlton Heston, em va sorprendre i entusiasmar), sinó per la magistral forma expressiva, per la força descriptiva i pel seu llenguatge narratiu

litzar els gèneres com a limitació literària és més que evident que no han llegit mai *Forewell, my lovely* (novel·la traduïda al castellà per l'excel·lent poeta, mort prematurament, Josep Elias), *The Sailcloth Shroud* o *Little Men, Big World*, per citar tres de les obres entre moltes d'altres que configuren la narrativa del

segle passat. Imagín que tampoc no hauran vist mai o no han sabut intuir —en el cas d'haver-les vistes, la qual cosa no és probable— l'excepcionalitat creativa de films com *Touch of Evil*, *Seven Thieves*, *Out of the Past*, *Witness for the Prosecution* o, per no estendre'm més del compte, *Cry of the City* (m'han de per-

donar, però no vull deixar de citar un gran film de Wilder, *The Private Life of Sherlock Holmes*). Perquè més que gèneres i invertebrats, més que ortodòxia convencional, més que estupidesa momificada dels gasetillers intel·lectuals, els títols que he citat —i molts d'altres que he deixat de citar— són autèntiques, indiscutibles creacions en llibertat. I una crítica dura, implacable, inequívoca a la societat corrupta que alimenta tothora patètics personatges grimpadors i oportunistes oficials.

Tal vegada un dels films que més m'han impactat és *Touch of Evil*, i no tan sols per les esplèndides interpretacions (Orson Welles, Marlene Dietrich i, fins i tot, un actor que no és de la meua devoció, Charlton Heston, em va sorprendre i entusiasmar), sinó per la magistral forma expressiva, per la força descriptiva i pel seu llenguatge narratiu. És clar que podria parlar d'altres films quasi bé impossible de superar, com *The Naked City*, *Assignment to Kill* (sobretot per la intervenció de la meua debilitat com actriu, Cynthia O'Neal, pujant una escala encatificada amb vestit llarg fins els peus i abríc de pells obert, insinuant la forma d'uns pits perfectes), *The Killers*, *The Suspect* (una vegada més el gran geni interpretatiu, Charles Laughton), i caldria incorporar, ¿per què no?, algunes obres de realitzadors europeus com Dassin, Delannoy (l'adaptador de Simenon amb Gabin donant vida a Maigret, per exemple), Molinaro, Clément, Chabrol, Visconti (el del primer Cain en blanc i negre, *Ossessione*, ¿recorden?) i Melville. I punt (si volen, suspensius ja que són els punts que tenen un cert misteri i un possible enigma).

I la nota final, please: malgrat les meves preferències (o debilitats del tot confessables) pel cinema policíac, mai m'identificaria —en el cas més que improbable d'haver-me de convertir en protagonista— amb el personatge del policia, comissari o simple inspector, manco amb el d'assassí —sempre que no l'hagués inventat la senyora Highsmith—, però sí, i plenament amb el del perdiguer o investigador privat —concretament en Robert Mitchum interpretant Phillip Marlow.

La vida pot arribar a ser així de divertida, ¿no ho creuen vostès, amants de l'ineludible "negre" cinematogràfic? ■





Daniela Montoya

Sembla que s'està convertint en costum que les estrenes de pel·lícules d'àmplia distribució estiguin acompanyades de la publicitat extra que provoquen les revelacions sobre les pràctiques sexuals dels seus directors (com és el cas d'Amenàbar) o dels seus personatges, com ha ocorregut amb la darrera pel·lícula d'Oliver Stone *Alexandre Magne* (2004). Si bé és cert que cal assenyalar la utilitat d'aquesta estratègia per atreure l'atenció dels mitjans de comunicació no especialitzats en cinema i que faran el ressò corresponent, crec que seria més important destacar la grandiositat que envolta aquests films. Ja no es tracta de la típica tirallonga de xifres pel que respecta als dòlars que ha costat produir-la, la recaptació i els espectadors que ha tingut el primer cap de setmana als Estats Units, les hores d'ordinador que s'han invertit per aconseguir els efectes digitals, etc. Ara la grandiositat no tan sols envolta el film, sinó que és el seu tema principal: es retrata, amb reconstruccions escenogràfiques colossals, la vida d'un gran heroi llegendari, Alexandre el Magnànim.

Alguna semblança hi ha entre *Alexandre Magne* i les antigues pel·lícules *Espartaco* (Spartacus, 1960) de Kubrick,

*Ben-Hur* (Benh-Hur, 1959) de William Wyler, *Cleopatra* (Cleopatra, 1961-1963) de Mankiewicz, o la costosa *Els deu manaments* que De Mille va rodar al 1956, totes elles considerades "films mamut" per l'estètica monumental que envolta aquestes mascarades cinematogràfiques plenes de fastuositat de mitjans i extensos repartiments de grans estrelles que fan interpretacions exagerades.

La qüestió és que, a finals dels anys 50 i principis dels 60, aquest tipus de cinema espectacular i grandiloqüent va ser utilitzat, al costat de la incorporació de novetats tècniques (el *cinemascope*, les pantalles panoràmiques, el so estereofònic), amb l'objectiu de submergir l'espectador sensorialment en la imatge i, per tant, fer front a la fugida de clients de les sales de projecció a causa de la proliferació d'aparells de TV, els quals permetien un espectacle casolà d'un 14-18 polzades d'amplada. Les grans productores cinematogràfiques varen apostar per fer macroproduccions èpiques, extretes de la història antiga o clàssica, i rodades en països exòtics (per abaratir despeses amb la mà d'obra barata, alhora que n'aprofitaven els exteriors), per treure tot el suc a l'espectacularitat que permetia aquesta amplitud del camp visual.

Aleshores, podria ser que ara es torni a recórrer a aquesta espectacular grandiositat (inclòs l'ensordidor *stereo surround* i l'ampli confort de certes butaques que fan més suportable la duració d'algunes pel·lícules) per fer front al degoteig continu de descàrregues que es produeixen via internet i que minven les recaptacions. (Potser sigui més important analitzar amb profunditat com influeix a la indústria cinematogràfica aquesta nova forma de comercialització "lliure i global", i no tant esquinçar-se les vestidures amb crits apocalíptics pel que fa al "postcine").

El que és ben cert és que molts joves (no s'ha d'oblidar que són la principal font d'ingressos de la indústria cinematogràfica a més de ser els "grans" usuaris de les noves tecnologies) estan disposats a pagar una entrada per deixar-se imbuir per la gegantina pantalla de cinema, el millor lloc on poder gaudir de la grandiositat dels herois històrics (Alexandre; l'Aquil·les-Brad Pitt de *Troya*, 2004) o literaris (*la troupe d'El senyor dels anells*; o el Crist dissenyat per Mel Gibson a *La passió de Crist*, 2004), tots ells ben farcits de contínues sagnants batalles contra nombrosos exèrcits (reals o digitals). ■



Francesc M. Rotger

**D**e tots els grans imperis de què tenim notícia, el més efímer fou aquell que encapçalà Alexandre el Gran, uns tres segles abans del naixement de Crist. És estrany que el cinema no s'hagi sentit més temptat per aquesta figura d'aurèola romàntica: no n'hi ha massa antecedents cinematogràfics de la pel·lícula d'Oliver Stone, ara estrenada entre nosaltres, sobre la seva biografia. Alexandre III, rei de Macedònia, sobirà d'un territori immens, conquistat per ell mateix, que arribava des de Grècia fins a l'Índia, tenia poc més de trenta anys quan va morir. La llegenda diu que al seu llit de mort, quan li demanaren qui anomenava com a hereu, assenyalà: "el més fort", sense més detalls. De fet, el seu petit fill, un altre Alexandre, fou assassinat, i els seus generals (els *diàdocs*, és a dir, "els successors"), es repartiren els bocins del seu imperi. D'un d'aquests, Ptolomeu, rei d'Egipte, descendia la famosa Cleopatra. L'actor

Richard Burton, curiosament, interpretà tant Alexandre mateix (al llargmetratge dirigit per Robert Rossen, el 1956), com Marc Antoni, amant d'aquella tres-cents anys més tard, a la superproducció de Mankiewicz. De fet, la ciutat anomenada Alexandria fou la capital de l'Egipte ptolemaic i Alexandre el nom del fill de la reina egípcia i el general romà.

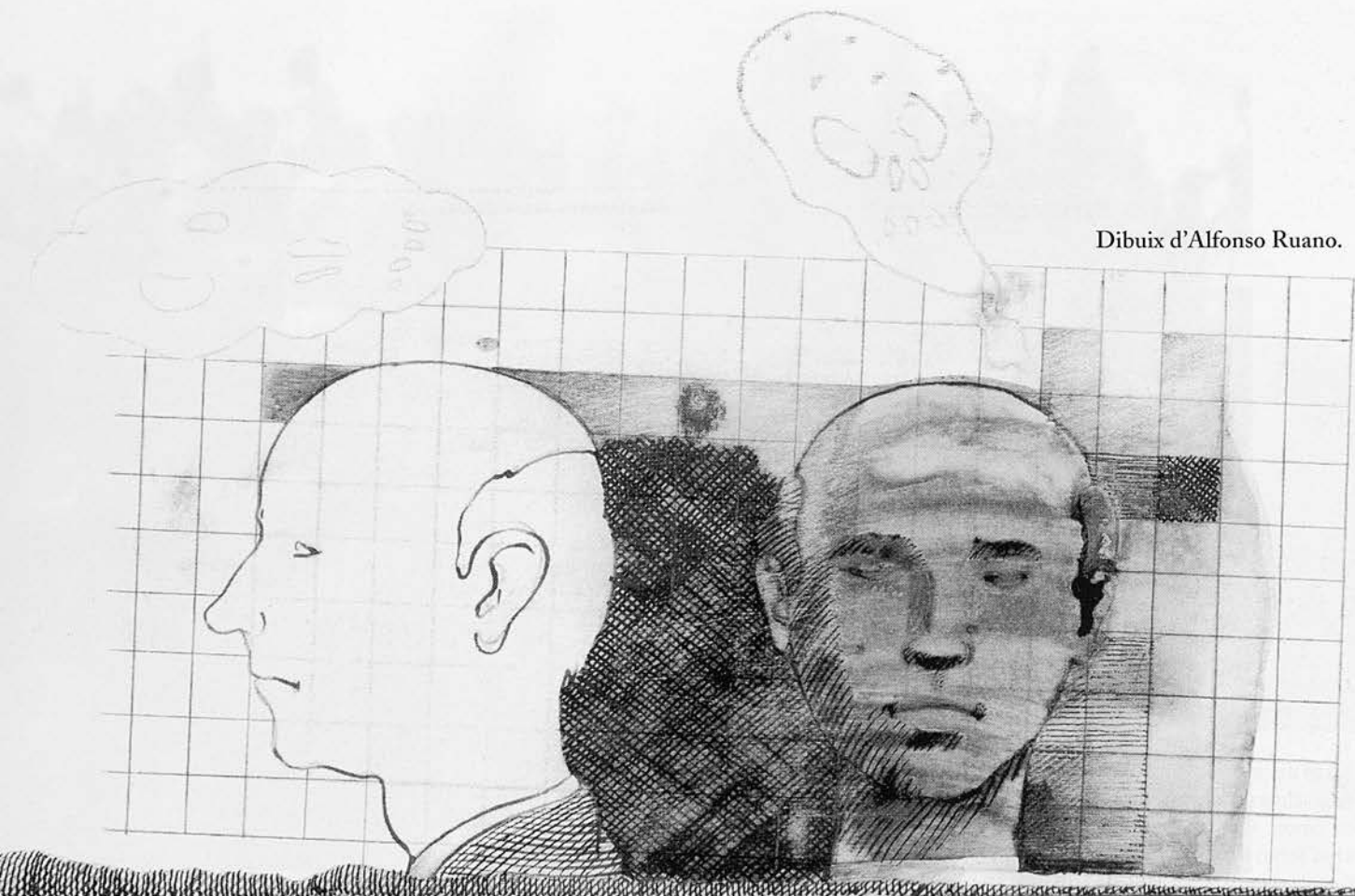
Un imperi no tan efímer fou l'espanyol, on "no esposava el Sol". *El puente de San Luis Rey*, pel·lícula de Mary McGuckian basada en la novel·la de Thornton Wilder, s'ambienta al Perú virreinal i la veritat és que poques vegades he tengut ocasió de contemplar una selecció tan extraordinària de bons intèrprets (començant per Robert De Niro i Harvey Keitel, per exemple) i un desplegament tan impressionant d'ambientació d'època (vestuari, direcció artística) amb una història tan fluixa. L'espectador ni tan sols aconsegueix explicar-se en virtut de quin complicat argument teològic és condemnat el pobre frare Juníper (anomenat, casualment, com el nostre

famós missioner). Martin Scorsese, que reüní els mateixos De Niro i Keitel a dues pel·lícules molt més memorables (*Malas calles* i *Taxi Driver*) conta la història d'un emperador, l'extravagant milionari Howard Hughes, al seu llargmetratge *El aviador*; si bé, en aquest cas, parlem d'un imperi econòmic.

Al·l'imperi que havia de durar mil anys i que, afortunadament per a la Humanitat, només es perllongà al llarg d'un decenni aproximadament, el Tercer Reich, s'enfrontaren, a part de les forces aliades que varen aconseguir la seva derrota a la Segona Guerra Mundial, un punyot de personalitats aïllades que, en uns temps particularment difícils, varen tenir la valentia d'arriscar la seva vida per a salvar les vides d'unes persones condemnades a mort tan sols perquè formaven part d'un col·lectiu determinat. *El cònsul Perlasca* ens presenta una d'aquelles trajectòries. Sempre és d'agrair que ens arribi una mica de cinema italià, darrerament tan poc freqüent a les nostres pantalles. ■



Dibuix d'Alfonso Ruano.



Fernando Lara

**T**e'n recordes ara de quan, sent encara petit, vares mirar aquell grup d'homes que eren a la platja i et vares prometre a tu mateix: *Mai no seré com ells. Ni seré calb ni tendré panxa. Si arribàs a ser així, em suïcitaria.*

Te'n recordes ara, perquè estàs veient per l'ordinador les fotografies que acabes de rebre i que t'esclaten davant dels ulls. Aquest individu, sense a penes cabells i amb el greix rebentant la camiseta, aquest individu que somriu com un babau en la fotografia d'equip abans del partit, aquest inútil que aixeca amb poca manya la cama a l'alçada d'una pilota més o menys propera, aquest ets tu, aquest és el teu cos, aquest és el reflex d'allò en què físicament t'has convertit. Mai no hauries d'haver jugat el "partit benèfic entre artistes i toreros" en el qual, al final, hi vares participar per complaure als qui, amb especial insistència, t'hi havien convidat.

T'hi hauries d'haver negat, amb la mateixa determinació que poses a ocultar la teva edat a tot el món; mai no hauries d'haver dir que sí a la befa de mostrar en públic allò que tant de rebuig et provoca cada dia veure en el mirall del lavabo o que et repel·leix quan arriben les vacances de l'estiu.

¿I tu t'atreveixes a anomenar-te actor, amb aquest cos, deformat pels anys, per una vida no precisament sana; aquest cos del qual un dia te'n vares sentir orgullós i al qual t'has atrevit a sotmetre a la seminuesa d'una equipatge de futbol; aquest cos que veus reproduir-se en desenes d'imatges fixant-ne el ridícul per sempre? Hi sobra i hi falta de tot, en unes carns ja flàccides, decadents pel pas del temps, subjectes a un procés de deteriorament que sempre et vares entossudir a negar perquè series capaç de resistir-lo, perquè *s'ha de vèncer el cos, i no que ell et vençi a tu*, perquè *un sap com controlar i dominar el propi físic* i altres teories amb què cercaves autoconvèncer-te.

Mira't de veritat, pobre al·lot, en aquesta imatge en què un joveçà espigat, atlètic, que ben bé podria fill teu, t'acaba de deixar en terra després d'un bon dribletge. Que no la vegi cap productor, cap director, perquè si ja a penes et criden per interpretar cap paper, deixaran de fer-ho definitivament. Recorre a Mefistòfil, per si li queda qualche racó en aquest infern en què no creus i que et torni, Faust de via estreta, alguna engruna de la perduda i llunyana felicitat.

Te'n recordes, ara, d'aquella promesa de nin i decideixes que hi has de respondre. Si la infància és l'única pàtria verdadera, també és la terra a la qual s'ha de romandre fidel, el moment al qual s'ha de retre justícia complint els compromisos que aleshores es varen contreure. I encara no saps com ni quan exactament ho faràs, però, en aquest instant, ja no et queda cap dubte que el suïcidi és la teva única sortida possible. ■



Joan Ferrer Miserol

**H**abitualment dormia, damunt un munt de xarxes, al port de Fort-de France, la capital de Martinica. Era el lloc més econòmic de la ciutat i, a més, era on estava més a prop del meu lloc de feina, el vaixell de Harry Morgan. Tot començà un dia de l'estiu de 1940. Com cada matí, dormia profundament, fins que Harry me despertà amb una poalada d'aigua de mar. Només sentir el gust de sal i d'aigua pels meus llavis m'augmentaren fins a límits intolerables les sensacions de ressaca matinal; no sabia dir si fou més desagradable la sal o bé l'aigua. Harry era un molt bon amic meu, el millor que tenia; a part de les poalades matinals no s'enfadava mai amb mi. A més de despertar-me cada matí, me pagava qualche dòlar perquè l'acompanyàs a navegar. Això me permetia poder pegar un glop de tant en tant i acabar de passar la ressaca a alta mar, sentint la brisa ma-

rina, mentre dúiem qualche client americà a pescar. Aquell dia, sense que se n'adonàs, vaig sentir com el client li demanà per què me duia embarcat. Li contestà que perquè jo creia que ell me necessitava. Harry era molt orgullós i no podia admetre necessitar ningú, ni fins i tot a mi; per això l'admirava tant.

He d'admetre que possiblement no vaig sobrat d'intel·ligència, però puc bravejar de bona intuïció. Després de tornar de pescar, vaig pujar a la seva habitació, perquè me donàs uns cèntims per beure una cervesa i el vaig veure amb una gent que no m'agradà gens ni mica. Els clients que venien amb la barca per divertir-se eren americanots insuportables; però els que el necessitaven per alguna cosa seriosa me feien molta por. D'aquella colla, l'única que me va caure bé va esser l'al·lota; entre altres coses, perquè va esser l'única que va saber que les abelles, malgrat estar mortes, poden picar. Després d'anar a beure la cervesa, vaig tornar a l'hotel

de Harry per assegurar-me si aquella gent ja se'n havia anat i vaig veure com sortia la policia duent-se'n Harry i l'al·lota. Les meves sospites, com gairebé sempre, eren certes. Això me demostrà que és més fiable la meua intuïció que la seva intel·ligència, i que mai no el podia deixar tot sol. Vaig estar tot el dia rodolant per defora de la comissaria; però, quan sortiren, en lloc de dar-me qualche cosa per anar a beure una altra cervesa i celebrar-ho, m'envià cap a la barca a dormir. No m'agradà gens, perquè quan Harry no me donava per beure era que tenia problemes molt greus.

L'endemà, quan arribà a la barca, de cap manera va voler que hi anàs. Com que jo estava molt preocupat, en un moment de descuit, vaig embarcar-m'hi. A alta mar, quan vaig sortir del meu amagatall i me veié, quedà de pedra; però ja no en podia fer res. S'excusà, dient que no havia volgut dur-me perquè era una missió massa perillosa. Quan ell deia que era perillós és que ho era de debò;

Durant el rodatge vaig sentir com ho comentaren; i afegiren que Howard Hawks no estava massa d'acord amb la moral de *Casablanca* perquè no li agradà gens la decisió que va haver de prendre Rick de triar entre l'amor de Lisa i el deure de lluitar contra els nazis



però la por se me compensà al veure que no havia premeditat deixar-me a terra perquè no me volgués, sinó perquè no correu riscs. Per això el vaig perdonar; passant tota aquella aventura de tirs, fins i tot hi va haver ferits, sense tenir por. Estava clar que me necessitava i no el podia defraudar. El dia següent, mentre entrava a l'hotel de Harry, el comissari me convidà a beure, cosa que m'estranyà molt perquè era un home que habitualment no donava ni el bon dia. Quan me demanà per la nit anterior, tot d'una vaig veure que volia saber què havia passat amb els tirs; però jo li vaig contar la gran "pescada" que havíem fet. Crec que no s'ho va empassar, però no ho vaig poder comprovar, perquè baixà Harry i me va fer marxar; malgrat encara quedava una botella sense destapar. Poc temps després, pel carrer, me tornà agafar la policia i me dugué a comissaria, però aquesta vegada no me donaren ni un sol glop; vaig pensar que possiblement ja no els interessava saber

el que va passar anit. Unes hores després, me tragueren i me dugueren de bell nou cap a l'hotel. A l'habitació de Harry, hi era ell amb l'al·lota que m'estaven esperant; me digué que els tres ens anàvem immediatament de Martinica. Vaig veure que a partir de llavors hauria de cuidar-me de dos en lloc d'un.

La Warner (la productora) va enviar Howard Hawks (el director de la pel·lícula) a Martinica per filmar les meves aventures, bé, les meves i les de Harry, amb la intenció d'aprofitar l'èxit de *Casablanca*. Durant el rodatge vaig sentir com ho comentaren; i afegiren que Howard Hawks no estava massa d'acord amb la moral de *Casablanca* perquè no li agradà gens la decisió que va haver de prendre Rick de triar entre l'amor de Lisa i el deure de lluitar contra els nazis. Segons digueren, per a Howard Hawks, no hi cap obligació moral més gran que la pròpia; sols en el cas que sigui possible sintetitzar les dues, la personal i la col·lectiva, és quan realment

se pot assolir plenament la unitat espiritual. Sincerament, de tot això no en vaig entendre res; però després, també vaig sentir que deien que Harry, volent salvar la vida d'Eddie (aquest som jo) va aconseguir agombolar el seu interès personal de salvar-me amb l'interès col·lectiu de col·laborar amb la resistència francesa, assolint la unitat espiritual. Això me demostrà que el títol de la pel·lícula hauria d'haver estat, *Tenir i no Tenir Eddie*; perquè aquest títol reflectiria el dilema que representa per a Harry el fet de tenir-me o no. Sabent això, un cop sortits del port, quan ja érem mar endins, li vaig dir, "ho veus, Harry, com realment me necessites." I ell me contestà "mai no ho havia posat en dubte, Eddie." M'hauria agradat que Hawks hagués filmat aquesta escena i l'hagués posada com a final de la pel·lícula. Hauria quedat rodona. Crec que, si no ho va fer, va esser perquè ells dos tenien més bo i no va voler llevar-los protagonisme. ■




Házael González

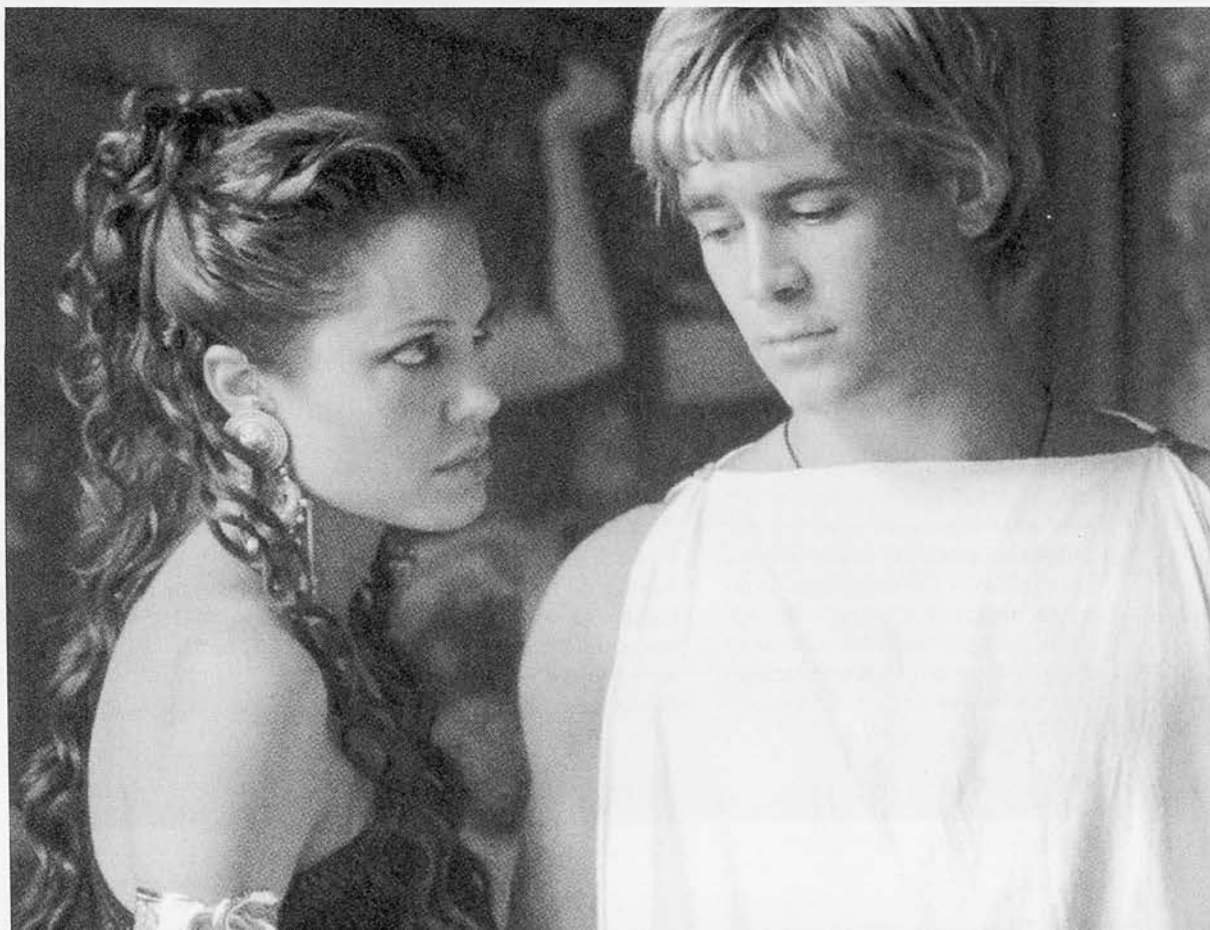
Això d'aquest mes, no ens passa tots els dies, perquè un dels més famosos compositors de música de cinema ha tornat a fer una banda sonora d'aquelles que posen els pèls de punta. Ja feia vuit anys bons que no gaudíem d'una feina signada per Evangelos Papathanassiou, més conegut com Vangelis, Vangelis el Magne a partir d'ara, perquè seva és la proesa d'haver posat música al més gran conqueridor de tots els temps, *Alejandro Magno* (*Alexander*, dirigida, ni més ni menys, que per Oliver Stone, 2004). I no ens ha decebut gens ni mica, ni la pel·lícula (encara que molta gent no sap què és allò que va a veure, i surten de la sala amb cara de fàstic i avorriment), ni la música, temes èpics i històrics, melodies gegantines i imperials amb cors profunds, i grans i romàntiques composicions plenes d'amor i gelosia i rancúnia.

El cas de Vangelis és realment estrany: aquest compositor, amant de tots els estils musicals i de totes les facetes musicològiques possibles va començar a compondre música per al cinema a Europa, fent treballs discrets (i, de vegades, no massa memorables) als anys setanta, a més, és clar, de treure tota una sèrie de discos al mercat que res tenien a veu-

re amb les bandes sonores. Però la seva veritable fama, aquella que va fer que tothom el conegués i que avui encara sigui el primer nom que ve a la boca si demanem per un músic de cinema, va arribar amb *Carros de Fuego* (*Chariots of Fire*, Hugh Hudson, 1981), que no només li va donar l'únic Oscar (i l'única nominació fins ara; veurem enguany què passa) de la seva carrera, sinó que va aconseguir que tothom xiulés la seva arxifamosa melodia, i que el seu nom mai més s'oblidés. Des d'ençà, les seves composicions han anat arribant a la cartellera ben poc a poc, però suscitant sempre un interès que moltes vegades ha estat més que justificat, encara que no sempre: veritables fites de la banda sonora són per exemple *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982), encara que la història d'aquest disc i les seves edicions donaria per fer un llibre; només direm que no va haver-hi una edició oficial fins l'any 1995 però que molts opinen que no és del tot completa, i que hi ha un disc del compositor titulat *See you Later* que no és cap banda sonora i en què ell mateix diu que va ficar material descartat per a la pel·lícula, encara que també inclou el seu famós tema *Memories of Green*, que sí que apareix al film), nominada al Globus d'Or, *Lunas de Hiel* (*Bitter Moon*, Roman Polanski, 1992, en què ens porta per un uni-

vers reduït i ple de passions només amb unes senzilles notes de piano), o sens dubte, 1492: *La Conquista del Paraíso* (1492: *Conquest of Paradise*, Ridley Scott, 1992, celebrant el cinquè aniversari de la troballa del continent americà per Colón, amb els cors més inoblidables de tota la història de la música de cinema), segona i darrera fins ara nominació al Globus d'Or. I després, feines de tota mena bastant espaciades en què destaquen joies com *Desaparecido* (*Missing*, Costa-Gavras, 1982), *Motín a Bordo* (*The Bounty*, Roger Donaldson, 1984), o també *Kavafis* (Yannis Smaragdis, 1996, la seva darrera feina feta plenament per al cinema), fins arribar aquí, vuit anys de silenci (tampoc és exacte dir això, Vangelis és un home que sempre fa feines musicals, encara que, com ja hem dit, no tinguin res a veure amb el cine) que gairebé no es noten, precisament perquè el seu treball ens torna a deixar bocabocats i plens de composicions que ja formen part del nostre repertori personal.

Així, doncs, Vangelis el Magne ens torna a visitar, i nosaltres ens posem de genolls a terra per veure passar la seva música i comprovar que, per molt de temps que passi, el mestre no ha perdut cap de les seves notes ni de les melodies tan personals i que tant ens agraden. !Llarga vida a l'Emperador! 





Marti Martorell

### **Alexander (Alejandro Magno) i The Aviator (El aviador)**

A causa de l'encàrrec que em va fer Jaume Vidal, director de *Temps Moderns*, d'enviar-li abans d'hora l'article per al número de febrer, tan sols he pogut veure dues pel·lícules, però la sort o la casualitat, tant fa, ha permès que comparteixin molts de punts en comú i, per tant, en comptes de fer-ne crítica a part per a cadascuna, compartiran espai.

En primer lloc, ambdues pel·lícules estan realitzades per dos dels directors nord-americans més singulars avui dia, juntament amb John Sayles o David Lynch, per exemple, amb una llarga carrera al darrere i que encara poden fer-ne un bon grapat més: Oliver Stone en el cas d'*Alexander* i Martin Scorsese en el de *The Aviator*.

En segon lloc, totes dues produccions són les biografies de dos personatges històrics, un en plena era hel·lènica i l'altre en l'època esplendorosa d'Hollywood i que a hores d'ara encara desperten controvèrsia.

Finalment, no es pot deixar de banda la profusió d'efectes digitals que hi ha presents en els dos títols i, ja sigui dit per endavant, ben justificats, sobretot en la pel·lícula de Martin Scorsese.

Respecte d'*Alexander*, una crítica ràpida em porta a dir que es tracta d'una típica pel·lícula d'Oliver Stone, tant per la part bona com per la dolenta. És a dir, d'una banda hi ha una història ben travada i un guió sòlid, però, pel costat negatiu, un excés de verborrea, que es tradueix en una veu en *off* del personatge de Ptolomeu, interpretat per Anthony Hopkins, moltes de vegades redundant, prolaxa i supèrflua. Oliver Sto-

ne arrossega des de sempre aquest mal: fa pel·lícules d'«idees», d'«hipòtesis», i li costa molt deixar que l'espectador hi entri d'una manera subtil, perquè tot li ha de donar excessivament rosegat. No confia gaire en el poder evocador de les imatges i es recolza freqüentment en la paraula i no hi, per tant, filigranes que n'enriqueixin la part visual. A *Alexander*, doncs, hi ha massa moments en què les imatges són la simple repetició d'allò que ja ha comentat Ptolomeu i esdevenen així força innecessàries.

Ara bé, tampoc no es pot negar que les dues úniques escenes de batalles que hi ha en tota la pel·lícula estan realment ben resoltes. La primera, contra l'exèrcit persa, té una bona planificació i guanya molt amb les insercions de l'ocell que vola per damunt el camp de batalla i que en alguns moments es transforma en els ulls de l'espectador. A més, el públic en

tot moment sap quina és la posició de cada tropa i progressivament veu quina és la part que en sortirà vencedora. De la seva banda, la batalla que transcorre a la selva índia és simplement espectacular i el fragment en què Alexandre està ferit i tot es visualitza en un virat vermell té un aire «lisèrgic» molt escaient per a l'atmosfera que se'n vol aconseguir.

Quant al repartiment, tan sols voldria destacar-ne que és una llàstima que reservessin el paper de mare d'Alexandre per a Angelina Jolie, perquè, en primer lloc, hi ha el factor edat, ja que l'actriu tan sols és un any més gran que Colin Farrell (Alexandre) i, quan aquest representa que ja té vint-i-cinc anys, és difícil d'imaginar-se-la com sa mare; el segon motiu és que Jolie hi fa un paper massa encarrat, perennement enfadat amb tot el món, mentre que la resta d'actors és molt més dúctil, Val Kilmer inclòs.

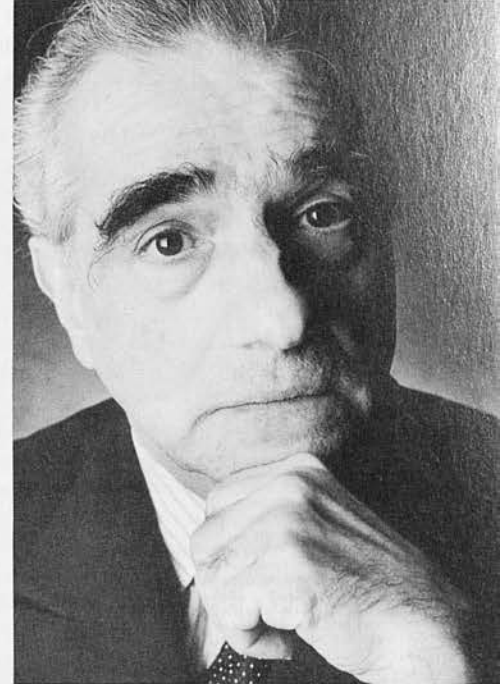
Sobre *The Aviator*, he de reconèixer que les expectatives que me n'havia fet no es varen complir, afortunadament. És una pel·lícula que dibuixa molt bé les peculiaritats d'una de les persones més excèntriques i amb més poder del segle passat, Howard Hughes. A més, al contrari que li passa a Stone, Scorsese sap treure molt de profit de l'aspecte visual per evitar bastant sovint que el desenvolupament de la història sigui poc més que diàleg i més diàleg i una simple exposició d'idees. És en aquest sentit que cal remarcar tot el fragment en què Howard Hughes, molt ben interpretat per Leonardo DiCaprio, està tancat una llar-

ga temporada dins una sala de projecció, sense la companyia de ningú. Scorsese aprofita molt bé la combinació de fragments de música jazz amb projeccions cinematogràfiques d'un desert per mostrar-nos l'inici del viatge de Hughes a l'infern, del qual ja no retornarà mai.

La pel·lícula tracta les tres obsessions que varen marcar una gran part de la vida de Hughes, a més de l'obcecació per evitar agafar tot tipus de malalties infeccioses: els avions; les dones i el cinema.

*The Aviator* s'estén gairebé fins a l'extenuació en tot allò que va fer Hughes per tenir el poder de l'aviació en les mans i desenvolupar models cada vegada més competitius i amb prou autonomia per fer vols transoceànics. En segon lloc parla d'una part de les dones amb què va establir relacions sentimentals, amb esment especial a la relació amorosa amb Katharine Hepburn (Cate Blanchett) i Ava Gardner, molt ben recreada, en tots els sentits, per Kate Beckinsale. Ara bé, la relació amb el cinema passa més de puntetes, precisament el que m'hauria agradat veure amb més profunditat, sobretot la col·laboració estreta que va tenir durant molts d'anys amb Howard Hawks, a penes esmentat, i molt de passada, en tota la pel·lícula. Això sí, la recreació del *glamour* que suposava el cinema en aquella època sí que queda ben palès.

Finalment, vull remarcar de les dues pel·lícules la utilització massiva d'efectes especials generats per ordinador, però no com a crítica negativa, sinó al contrari,



perquè els dos directors fan servir-los perquè els necessiten: Stone per exposar millor el món clàssic, amb èmfasi especial a la recreació digital de Babilònia; Scorsese per mostrar de quina manera Hughes va poder rodar certes escenes aèries de *Hell's Angels* i, sobretot, l'accident greu que va patir Hughes quan feia proves per a un avió el 1946, molt ben aconseguit i creïble. Seria convenient ara que els joves directors n'apreguessin la vertadera utilitat de la mà d'aquests dos realitzadors que encara ens poden donar més d'una alegria en properes produccions. ■





Joan Obrador

**E**m demano per quina raó agrada tant Almodóvar a França. Perquè, si fos cert que el director de *La mala educació* ha triomfat a París des del temps de *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1987), el seu cinema hauria de tenir qualche repercussió en els directors francesos actuals. Però crec que succeeix just el contrari: el cinema gal es troba als antípodes del que podríem qualificar com a estil almodovarià. Mentre Pedro Almodóvar gaudeix d'un baroqueisme que balla entre el cutre lux i l'asfíxia emocional, el cinema francès d'avui dia sembla haver optat majoritàriament per produccions intimistes i poètiques, que narren històries aptes per a un gran públic que encara volen gaudir d'un cinema on predomina la força de l'argument sobre els efectes especials o la velocitat de l'acció. Només cito tres pel·lícules prou recents entre la gran producció francesa: *La viuda de Sant-Pierre* (2000), *Amélie* (2001) i *Monsieur Ibrahim et les fleurs du Coran* (2004).

La primera obra de Christophe Barratier és un clar exemple del que s'ha dit abans: si a *La mala educació* Almodóvar recorre un passat fosc de la història escolar espanyola, on predominava la repressió de tot allò que no fos sa, tant de d'un punt de vista corporal com emocional, a *Les Choristes* es mostra l'educació vigent a França gairebé en el mateix moment històric. L'acció d'aquest film se situa dins un reforma-

tori, Le Fond-de-L'Étang, a l'any 1949. No fa falta incidir gaire per comprendre que el sistema educatiu dels reformatoris francesos de mitjan dels segle passat també es fonamentava bàsica en la repressió i el càstig. Però a Barratier no li interessa mostrar una i altra vegada el perjudici moral i sentimental que significà per als nins d'aquell temps un sistema educatiu repressor sinó que, a partir d'un heroi anònim, ens vol mostrar els profunds valors que pot transmetre l'educació ben entesa. Clement Mathieu és un músic fracassat, fins a l'extrem que s'ha resignat a oblidar la música per poder sobreviure com a vigilant dels nens que la societat ha decidit tancar a les escoles presó. En arribar a Le Fond-de-L'Étang carregat de por, descobreix uns nens amb problemes de comportament que viuen sotmesos sota la pedagogia tirànica del director. L'ideari del centre es resumeix en una idea molt ximple: "Acció, reacció..." o, el que és el mateix, darrere de cada infracció a l'ordre establert, els nens han de rebre sempre un càstig superior en intensitat a la seva culpa. Clement ho tindrà relativament senzill per guanyar-se uns nins conflictius i rebutjats per la societat; només posarà en marxa el gran secret pedagògic que ell coneix: és molt millor perdonar que castigar... La millor autoritat no és la que es fonamenta en la por, sinó en la confiança i en el reconeixement de la superioritat del mestre... La música és l'instrument pedagògic de primer ordre per a redreçar els

nens i els adolescents que han perdut el rumb que els ha marcat la societat.

El resultat de tot plegat és un film deliciós que és un digne hereu d'una tradició cinematogràfica que fou capaç de produir una pel·lícula tant meravellosa com *Au revoir les enfants* (1987) de Louis Malle. L'únic retret que se li podria fer a Barratier és que ha agafat el camí fàcil per estrenar-se com a realitzador: en lloc de prendre el camí de l'originalitat, en aquest aspecte el jove Almodóvar li du un gran avantatge, s'ha estimat més tractar de bell nou una temàtica ja molt trillada per anteriors realitzadors. *Les Choristes* sembla la síntesi perfecta de tres films anteriors, dos no gaire llunyans en el temps, *Billy Elliot*, (2000) de S. Daldry i *Cinema Paradiso* (1989) de G. Tornatore, i un altre que ja podem anomenar clàssic titulat *Rebelión en las aulas* (1967) i (1996) del gran Sidney Poitiers. Deixo que l'interessat lector trobi les diferents relacions que hi ha entre aquestes produccions i els nins del cor de Barratier; només apuntar que hi ha una escena de *Cinema Paradiso* que pràcticament es repeteix de la mateixa manera a l'obra del nou director francès (la tornada d'un prestigiós director de cine o orquestra al seu poble natal) i que l'estructura narrativa d'aquests dos films és pràcticament idèntica.

No voldria acabar aquest petit comentari, sense reconèixer que la banda sonora del film és, sens dubte, especial i que mereix un comentari a part, fet per un especialista en bandes sonores. ■





# L'home del cinema no porta avui gavardina

(A la memòria il·lustre de Virginia Mayo, morta quan escrivia aquestes humils paraules)

Toni Roca

L'home de cinema que avui no porta la gavardina ha restat quiet i en actitud de silenci una mica ombrívol — és l'hivern i tot té una oibertat tendència a presagis difícils de pair— davant l'espectacle cinematogràfic al llarg d'aquest mesos de gener i febrer en què només hi compta els grans tribunals americans (d'Amèrica del Nord, vull dir) formats i i unificats per gent que, al no tenir altra cosa que fer, es dedica a repartir i concedir premis a escala mundial que vol dir universal, premis que, per regla general, van directament a obres menors, a obres que no sempre tenen un interès especial. "De tota manera" —reflexiona l'home, gris i tristíssim, del cinema— "el que passa, el més greu no són les pel·lícules recordades pels jurats, sinó altres títols, altres cintes de més qualitat però que són per sistema rebutjades per uns senyors que, se suposa almenys, saben de cine, tenen allò que es diu vocació cinèfila i d'això viuen...". Però les coses són així i no perfectament el contrari i els esdeveniments es desencadenen davant la impotència del pobre home honorat que encara somnia amb Roberto Rossellini, Jean Renoir, Carl Theodore Dreyer. O Federico Fellini. Per exemple. Mentre no té més remei que obrir el paraigua com una a mena de refugi a una tempesta que rebenta de plaer per tot el soroll que s'organitza a Madrid també al voltant dels Goya. O a Los Angeles, exciutat cinematogràfica, ara només territori salvatge de salvatges taurons que controlen la indústria de l'anomenat setè art. Però Los Angeles té la virtut?, de dividir tota la trama de premis en dos seccions, dos seccions o apartats diferenciats que l'home de cinema observa entre un normal, lògic escepticisme i una desconfiança plena i espectacular.

A Madrid, ja ho hem dit, per passar l'estona i fer propaganda/publicitat del cinema espanyol, llançaren un bon dia al mercat un projecte batejat amb el nom de 'Premios Goya al cine español'. De tot això ja fa un grapat d'anys. I des de llavors ençà cada any, en arribar gener ens torben i ens envolten amb el seu tarannà dia sí dia també. A la mida justa i relativa d'un petit Hollywood, la selecta gent madrilenya governada per Alberto Ruiz-Gallardón, clamen al cel però també a

l'infern, a l'entorn de les seves possibles/probables excel·lències cinematogràfiques ara que ja no tenim al nostre abast per gaudir-los (són morts i estan enterrats) els sempre entranyables Pepe Isbert, Manolo Morán i Antonio Riquelme. O José Luis Ozores, que també, i més que els poca-soltes del seus germans, féu mèrits per formar part important als llibres de la història del cinema espanyol (i no voldria oblidar-me de l'Amparito Rivelles que és viva encara i per molts anys i bons). I així, mentre arribà la nit, diuen que màgica (però l'home del cinema no s'ho creu) del 29 de gener amb tota la festa grossa del cine fet i produït entre nosaltres, plou una miqueta sobre la ciutat. Cerimònia d'un glamur a nivell hispànic que emociona i perdura i que un temps, fa molts anys, va fer perdre els papers a la bona gent del Partit Popular, una altra història que ara sembla de ciència/ficció i produïda a una galàxia molt, molt, molt llunyana.

Perquè la gent de Hollywood, i ara tornem a la ciutat de Los Angeles, prèviament al lliurament dels Oscar, "la nit més trista de l'any" apunta al seu dietari l'home del cinema, i per allò de fer boca o crear ambient tal vegada dramàtic, un bon dia amb la col·laboració de periodistes d'Europa que treballen als Estats Units, s'inventaren la concessió d'una mena de globus d'or en què la moda del moment il·lumina amb tot el seu esplendor a l'hora dels lliurament del premis. "Un altra fantasmada" —no dubta l'home del cinema— "que res té a veure amb la rigorositat pròpia del cine. Si pogués, i tal vegada algun dia podré, desinflataria aquest globus amb un llumí ben encès i que tot esclatés pels aires...". Una mica radical és l'home en qüestió però aquesta disbaixa poc seria al seu parer i opinió el posa al límit d'un atac de nervis a l'estil almodovarià. "Amb el temps, tot això, tota aquesta ciutat, serà cendra i només cendra..." És clar que encara resta la pinda-la més difícil d'empassar, la nit d'un dia



qualsevol del més de febrer (abans març, ara la cosa ha canviat) quan al més luxuriós escenari de Los Angeles es fa realitat la diada dels Oscar, "un Oscar" —afirma l'home del cinema— "que per fortuna mai reberen Howard Hawks, Alfred Hitchcock, Orson Welles, Charles Chaplin, Luis García Berlanga i tantes i tantes glorio-ses persones que si feien cine de veritat..." Però malgrat tot, malgrat els plors i els gemecs d'aquest home silencios i tristíssim, sense gavardina, a la nit indicada i senyalada pel calendari, els homes i les dones d'Hollywood una vegada més es fan i es faran, com cada any, un homenatge a ells mateixos. Són gents encantades de conèixer-se.

L'home de cinema que avui no porta gavardina passà la nit dels Goya a l'interior profund de la Filmoteca Nacional de Catalunya amb pel·lícules de Friedrich Wilhelm Murnau, mort l'any de gràcia de 1931. Lògic. ■





Raimon Rodríguez

**J**a fa temps es fa sentir el discurs que un nou cinema, o millor dit, un nou corrent cinematogràfic ha d'arribar, ja que les noves tecnologies i els preus dels mercats ofereixen la possibilitat que això succeeixi. Com en la literatura, en què tothom pot escriure un llibre pel seu compte, imprimir, i fotocopiar els números que vulgui d'exemplars. Ara ja en el cinema, la majoria de gent pot gravar en qualsevol d'aquestes càmeres domèstiques, que ja compten amb una alta qualitat d'imatge, muntar amb un ordinador, i gravar les còpies que es necessitin en dvd, sense la necessitat de treballar en una productora.

Així, doncs, quant a producció almenys, ja tot està disposat perquè esclati el naixement d'un nou cinema, segurament més íntim (amb un mínuscul equip tècnic), més lliure (sense cap tipus de pressió, ni censures mercantils ni de cap altre tipus), més pròxim (per necessitats econòmiques els films s'hauran

d'extreure dels mitjans immediats de l'entorn dels seus creadors), i així és previsible que el nou cinema vengui a omplir el buit que ha creat el cinema convencional en alguns aspectes. Seran cinematografiats uns personatges, unes històries, i uns conflictes molt més propers a la realitat de l'espectador, que no pas els tractats en la gran majoria de films ofrenats en la cartellera.

Aquest cinema, el CinePetit, com un teòric cinèfil el va batejar per les seves reduïdes capacitats pressupostàries i d'infraestructura. Té tots els camins oberts en el camp de la producció i en la via purament tècnica de la distribució, però encara li manquen el naixement d'una xarxa o xarxes d'organitzacions que el difongui i el faci arribar a l'espectador. A aquells espectadors, no pocs, que ja fa temps s'han cansat del monopoli d'un cert tipus de cinema i demanen alguna cosa diferent. Però tot arribarà, i previsiblement no falta gaire, si comptem amb el fet que ja han entrat en contacte federacions de cineclubs que

hi ha arreu de quasi tot el món. Podrien ser aquestes entitats de caràcter no lucratiu, que en el seu moment ja van ser les encarregades de difondre clandestinament pel·lícules censurades o ignorades pels sistemes de distribució convencional, les que possessin en marxa el moviment del CinePetit, i això sense mencionar les grans possibilitats que ofereix internet ja en aquests moments.

Així, amb un sistema de producció assequible, un sistema de distribució possible, i uns espectadors disposats, l'únic que falta són els cineastes disposats a realitzar-ho, a invertir la seva creativitat i ganes de contar, en els confins d'un cinema més Petit i limitat en alguns aspectes, però més lliure i Gran en d'altres. I només em queda recordar que les escoles de cinema estan saturades de joves estudiants, i que la gran majoria d'ells no trobarà, en el sistema de la indústria convencional (ara mateix en camí de la fallida), un camí per a fer les seves creacions. Així, doncs, el CinePetit ens espera. ■



José E. Monterde

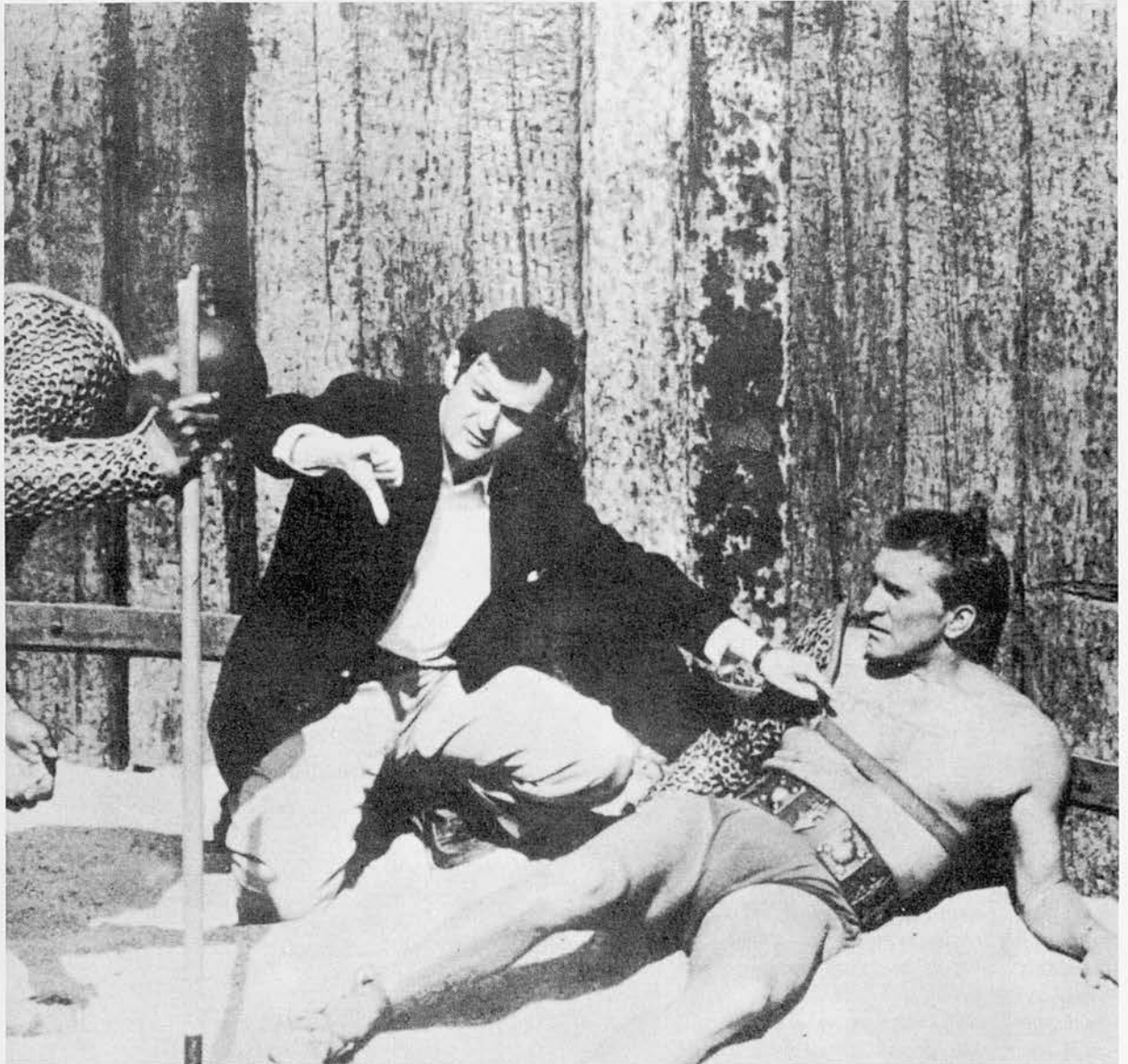
Una vegada presentada l'estructura d'aquest taller i fetes una sèrie de valoracions al voltant del concepte de crítica, entrarem dins allò que podríem anomenar la praxis crítica, i que fa referència a tota una sèrie de qüestions sobre l'exercici de la crítica, en aquest cas, la cinematogràfica. I per començar a parlar de la praxis crítica, d'on hem de partir és d'una aproximació a la personalitat del crític; quins són els seus orígens, la seva formació, la seva forma d'actuació, etc. I cal tenir en compte que aquí parlem ja sobretot

d'un treball crític a nivell professional i no tant del lliure exercici de la crítica que, com he comentat el dia anterior, cadascú pot desenvolupar quan surt del cinema amb els amics o en l'àmbit, en el qual s'han format alguns crítics, com és el de la tertúlia, o, fins i tot, el cas d'aquell espectador que, sense cap tipus de voluntat de publicar, quan arriba a casa després de veure una pel·lícula pren quatre notes a la manera de recordatori o perquè el simple fet de plasmar-les per escrit permet la reflexió. Aquestes formes de l'exercici de la crítica són més d'un caràcter íntim, o com en l'últim cas més proper al diari per-

sonal que a la crítica publicada, que responen a una pràctica de la crítica cinematogràfica però socialitzades a menor escala.

El salt qualitatiu i quantitatiu respecte d'aquestes situacions exposades, segurament es produeix, quan un escriu crítica per a la gent que no coneix, ja que, evidentment, no és el mateix opinar sobre una pel·lícula entre un grup d'amics o coneguts que opinar sense conèixer el rostre d'aquells que seran els receptors de la crítica; és a dir el públic, espectador i lector, que ja podrà ser més o menys majoritari. És aquest fet el que podríem considerar com el salt a la





condició institucional i professional -si s'aconsegueix algun tipus de remuneració- de l'exercici de la crítica. En aquest sentit, podríem afirmar que aquest exercici de la crítica, arribats a un grau de professionalització, partiria de certa inquietud cultural, d'una voluntat d'anar més enllà de la condició d'espectador i, per tant, de respondre a aquestes inquietuds culturals que, en el camp del cinema com és el nostre cas, mouen a un individu a un intent de reflexió i que aquesta sigui plasmada i transmesa a terceres persones.

Quins són els orígens de la professió crítica? ¿O millor dit, d'on ve el crític? ¿com arriba algú a ser crític cinematogràfic? Repassant la història po-

dem trobar diferents opcions possibilitats, però d'entrada, evidentment, allò que hi sol haver és una afició pel cinema, que sol esser el principal punt de procedència, però que no és l'únic ni tan sols té perquè ser obligatori. I en aquest sentit, veurem, més endavant, com d'aquesta afició al cinema, en certa manera de caràcter amateur, es desfà aquesta altra condició, que ja he esmentat, i que nosaltres coneixem com la cinefília —concepte que abordarem en el moment de parlar de la història de la crítica cinematogràfica ja que el seu punt de màxim esplendor, de maduresa, està intensament relacionat al naixement de la idea de cinefília—.

Una de les vies amb la qual s'ha completat aquesta afició pel cinema i aquest interès per aprofundir i reflexionar sobre el fenomen cinematogràfic ha estat durant molts anys, avui en dia menys indubtablement perquè la història ja ho ha deixat enrere, allò que coneixíem com el cineclubisme, àmbit dins el qual s'han format molts crítics, entre els quals m'hi puc incloure, i que presenta diverses etapes. En primer lloc, tenim l'espectador assidu, que freqüenta els cineclubs en els quals a més de projectar-se una pel·lícula o vàries s'organitzaven xerrades, col·loquis, debats en relació al que s'havia vist. En segon lloc, passàrem a aquell individu, i això veurem com en relació a la història de la crítica ci-



nematogràfica té una enorme transcendència, que passa a formar part de l'organització del cineclub, encarregant-se de la seva gestió, responsabilitzant-se de les presentacions, de la programació de les activitats, de les publicacions, etc. I en tercer lloc, ens trobam amb aquella persona que traspasa l'àmbit del propi cineclub i s'erigeix en la persona que condueix i modera els debats que s'originaven després del visionat d'una pel·lícula, i que probablement és una de les millors escoles de crítica cinematogràfica que hi hagi hagut mai. El salt d'aquesta condició cineclubística, en les seves diverses etapes, ha estat històricament, des de la dècada dels quaranta fins la dècada dels setanta, una de les pedreres bàsiques de la crítica cinematogràfica.

Evidentment, també hi ha un altre camp del qual s'ha alimentat la crítica cinematogràfica, a vegades en un període temporal no d'una manera conti-

nuada però sí, almenys, en un etapa de la trajectòria vital de determinades persones, que ha estat el fet de desenvolupar paral·lelament l'exercici de la crítica cinematogràfica amb la realització dels estudis cinematogràfics. Si repassem, per exemple, la nòmina dels principals alumnes, i posteriorment graduats, de l'Escola de Cinematografia d'Espanya podrem comprovar com una part considerable exercien com a crítics cinematogràfics en les revistes especialitzades de l'època, sobretot a *Nuestro Cine* i en menor mesura, a *Film Ideal*. Tal vegada el cas més evident sigui Víctor Erice. De fet, aquest és el principal retret que els faig als meus alumnes de l'ESCAC —Escola Superior de Cinema i Audiovisuals de Catalunya— i entre, els quals, molts pocs, per no dir gairebé ningú, que juntament amb la seva tasca de formació, exerceixen una activitat crítica. I no s'entén que sigui així quan resulta que, evidentment, el treball de la

crítica, sobretot a revistes especialitzades, significa, implica, un treball de reflexió cinematogràfica que, a més és d'allò més convenient i necessari per aquells que posteriorment es volen dedicar a la praxi cinematogràfica. Cal tenir en compte que, en aquest cas, ens trobam en una etapa parcial, ja que el principal objectiu no és dedicar-se a la crítica cinematogràfica, però aquesta pot tenir un important paper formatiu alhora que ofereix un fenomen conjuntural molt interessant com és descobrir alguns àmbits del món del cinema com són els festivals i poder tenir l'oportunitat de veure pel·lícules que no s'estrenen.

S'ha de considerar que, en molts d'aquests casos, el salt cap a l'exercici crític procedeix d'una formació autodidàctica, encara que avui en dia s'organitzen activitats ocasionals, en format de seminari o tallers, relacionades amb la crítica cinematogràfica, el guió, etc.



Però, en realitat, a la base formativa de la majoria dels crítics, alguns dels quals han estat noms importants, parteix d'una activitat autodidàctica i que té, com ja he comentat abans, un component diferent al de la pràctica del cinèfil. I en aquest cas, s'ha de prevenir que la condició cinèfila no és una condició *sine qua non* per a l'exercici de la crítica cinematogràfica, sinó que cal considerar que entre el crítics n'hi ha molts, entre els quals m'hi incloc, que tenen en compte moltes altres coses abans que el cinema.

També cal dir, però, que amb el pas dels anys aquesta formació autodidàctica, sobretot en el últims trenta o quaranta anys a nivell mundial—vint o vint-i-cinc en el cas espanyol— queda reconduïda, condicionada, confrontada amb l'aparició dels estudis cinematogràfics dins un àmbit acadèmic superior com és l'universitari. És a dir, a partir de l'entrada del cinema com a objecte d'estudis a la universitat és evident que una part de la gent que exercirà la praxi crítica ha estat formada a partir d'uns estudis. No es tracta d'una formació específica centrada en la crítica cinematogràfica, sinó que es tracta d'una sèrie d'estudis que, de qualque manera, s'hi relacionen, com poden ser els estudis de Comunicació Audiovisual o els d'Història de l'Art, o que tenen com a objectiu la pràctica professional cinematogràfica —producció, direcció, guió, etc.—. A través de l'aprenentatge dins aquests camps s'adquireixen uns coneixements que poden ser importants, en la mesura que determinen, complementen, la praxi crítica.

És evident que si realitzam una enquesta de la gent que escriu sobre cinema, ja sigui en mitjans de comunicació tradicionals o ja sigui en moderns mitjans com internet, trobarem que hi ha una important presència de gent que ha passat per les aules universitàries —una altra cosa és la qualitat i la capacitat que puguin demostrar aquests exercicis crítics—. També cal tenir en compte que hi ha una sèrie de matisos que corregeixen tot això que en definitiva resulta molt general, com per exemple, el fet que un escrit estigui destinat a ser publicat en una revista especialitzada o en una publicació diària.

Evidentment, darrera aquesta espècie de poder o d'autoritat que sembla concedir el fet d'escriure sobre cinema, també cal tenir en compte que solen ser un requisit important el fet de tenir una sèrie de coneixements d'ordre teòric, històric, estètic, fins i tot, tècnic, encara que si reuníssim els principals crítics espanyols dels anys quaranta molts pocs sabrien explicar el concepte de *raccord*, per no esmentar-ne qualsevol altre. Per suposat que, segons el tipus de formació que es tingui, s'establiran uns condicionants en l'activitat crítica, la qual es podria decantar cap una vessant més històrica, més teòrica, més tècnica, etc. En el cas més limit i seriós, Jean Mitry, sobretot teòric i historiador cinematogràfic, afirmava: "Tot crític d'art ha d'haver utilitzat el mitjà de comunicació que el concerneix". ¿És necessari que el crític de cinema sàpiga fer cinema, de la mateixa manera que és necessari que el crític d'art sàpiga pintar o esculpir? ¿És necessari que el crític literari sàpiga escriure una novel·la o un poema?. Posteriorment, el mateix Mitry afegeix: "La crítica no és un ofici, sinó una funció que tan sols s'hauria d'exercir intermitentment entre dos moments de creació".

Partint d'aquests orígens i d'aquestes condicions formatives hi ha una pregunta que cal formular: per què voler ser crític cinematogràfic? En principi podríem esmentar quatre motius inicials. En primer lloc, tenim l'actitud exhibicionista pròpia d'aquell que busca que el seu nom figuri en una publicació, i és que no deixa sempre d'haver-hi algú, i que consti que no ho dic ni a favor ni en contra sinó com una descripció d'un fet que conec, que s'entusiasma quan veu una crítica cinematogràfica escrita per ell publicada i amb el nom devora. Com a segona motivació ens trobem amb el que podríem anomenar *les relacions socials*, pel simple fet que sempre hi ha algun individu que creu que el fet de ser crític cinematogràfic li ofereix la possibilitat de participar del món de les actrius, els actors, els directors, etc. Lligat amb aquest última qüestió, tendríem una tercera motivació que no és altra que la creença en què la crítica cinematogràfica és una eina de poder; idea bastant generalitzada, aquesta, i que pot repercutir en la decisió d'algunes persones en optar per l'exercici de

la crítica. En aquest cas, es tracta de transmetre una imatge del crític semblant a la dels senadors romans, aixecant i baixant el polze a l'hora de sentenciar el judici al qual es sotmès una pel·lícula. En quart lloc, cal considerar com a motivació el fet de patir una necessitat apassionada que porta a algú a manifestar la seva opinió davant una experiència cinematogràfica. Relacionat amb aquesta actitud, Jean Douchet, un dels crítics cinematogràfics francesos més apreciats, afirmava: "La crítica és l'art d'estimar. És el fruit d'una passió, que no es deixa devorar per si mateixa, sinó que aspira al control d'una vigilant lucidesa. Consisteix en una recerca inevitable de l'harmonia en l'interior del duet passió-lucidesa".

Queden dues motivacions importants que he deixat de banda, la qual cosa respon el fet estan molt lligades a una determinada idea que considera no el fet de "voler ser crític", sinó el fet "d'haver de ser crític". Estem davant aquella vella idea, malauradament molt di-



fosa i assumida en la societat, que considera el crític com un cineasta frustrat. Un cineasta espanyol contemporani com Juanma Bajo-Ulloa afirmava de forma molt categòrica: " ...ningú no aspirà a ser crític (...) l'existència d'una gran frustració i ineptitud i la consegüent proliferació de tants jubilats mentals, ximplers amb ploma (estilogràfica), gasetillers de la bilis i ressentits amb carnet". Però abans d'entrar en aquesta qüestió caldria esbrinar-ne una altra sobre si efectivament, en alguna mesura, aquesta afirmació respon a una realitat. Hi pot haver en aquestes declaracions, sobre la idea del crític com algú frustrat perquè és incapaç de fer una pel·lícula, una actitud de posat, amb la intenció de voler marcar el terreny, però també és cert que aquesta opinió està molt estesa dins la societat d'una forma molt generalitzada.

¿Quin és el contrapunt a tot això i que jo considero que s'ajusta molt més a la realitat? Els puc garantir que en molts casos els crítics de cinema desen-

volupen determinada tasca sense ser cineastes frustrats, de la mateixa manera que també els puc confessar que hi ha bastants casos de crítics de cinema que sí que són cineastes frustrats. Així, doncs, no cal considerar incerta l'anterior afirmació, però sí que ho és la seva generalització més absoluta.

A més, hi ha una contrapartida molt interessant i que esdevé en un altre gran motiu que porta a determinades persones a exercir la crítica i que no és altre que el fet de poder accedir a una professió que es relaciona amb tot allò que representa el món del cinema. Cal tenir en compte que el fet de ser crític fa més accessible la relació amb productors, directors, etc. la qual cosa vol dir que a l'hora de presentar un guió o un projecte hi ha una major atenció que si el que ho fa és una persona desconeguda per molt de títol acadèmic que presenti. Evidentment, també podem considerar, i sobretot amb motiu de l'aparició de *Cahiers du Cinema* i de la *Nouvelle Vague*, l'exercici de la crítica com una espècie de trampolí que permet l'accés a la professió cinematogràfica. Això ho podem comprovar també aquí a Espanya amb noms com els de Fernando Trueba o Emilio Martínez-Lázaro, els quals iniciaren les seves primeres passes dins el món de la crítica cinematogràfica i posteriorment passaren a tasques de direcció i guió. És obvi que el fet de ser crític, si un publica en un mitjà més o manco conegut, permet ser conegut dins determinats àmbits.

Aquest fenomen, però, pot portar una conseqüència problemàtica que cal tenir en compte, com és el fet que s'estableixin uns condicionaments a l'hora d'exercir la crítica cinematogràfica. Es poden donar els casos de crítics que, per tal de preservar les seves relacions o per tal d'evitar possibles i posteriors situacions incòmodes, renunciïn a fer el comentari de pel·lícules espanyoles no fos el cas que en un determinat moment vessin la possibilitat de treballar amb un o altre director o productor. Evidentment, aquí estem per parlar tant de les grandeses com de les misèries del crític cinematogràfic.

Al llarg dels anys, s'ha parlat molt dels crítics i sobre les qualitats que cal exigir-li. Un filòsof alemany com Schlegel ja afirmava: "El crític és un lector que rumia. Hauria de tenir més d'un es-

tómac". En canvi, un crític provinent dels orígens de *Cahiers du Cinema* com Dino Frank deia: "La crítica cinematogràfica, molt més que la literària, exigeix des de cert punt de vista una visió molt rica, una intel·ligència fulgurant; una intuïció a la vegada sintètica i analítica, bé, un geni, per a tots els instants".

Són diverses les qualitats que cal demanar a un crític cinematogràfic, però juntament a aquestes també cal sobretot conèixer quines són les seves responsabilitats com a crític, i per tan com a persona que estableix un judici públic sobre un fenomen. En primer lloc, aquest és responsable davant els lectors que llegeixen la crítica, però tampoc deixa de ser-ho davant un segment molt més ampli com és el del públic. En segon lloc, també és responsable davant la indústria, ja que l'opinió que manifesta pot influir en els aspectes comercials d'una pel·lícula. I en tercer lloc, podriem tenir en compte que el crític és responsable davant el seu mitjà i, finalment, davant ell mateix.

A partir d'aquí sorgeix el tema de la sinceritat del crític i la seva inefabilitat, fets sobre els quals l'esmentat i inclit Bajo-Ulloa també es manifesta: "Algun crític s'ha equivocat alguna vegada? No recordo haver llegit mai una rectificació, autocrítica, contracrítica o simple i sana disculpa, encara que reconec que no llegeixo molt". Està clar que una de les responsabilitats del crític consisteix en saber si pot equivocar-se, però abans caldria esbrinar concretament en què consisteix, en aquest sentit, equivocar-se. I és que sempre podem trobar una disparitat d'opinions sobre una pel·lícula, la qual cosa ens fa plantejar-nos a què ens referim quan dins l'àmbit de la crítica cinematogràfica parlem d'una equivocació. Tot junt ens porta a pensar que la validesa del judici crític no ve determinada per la seva relació amb una veritat superior i externa a la pròpia crítica, sinó a la validesa i a la coherència de la pròpia crítica. Respecte de la disparitat de criteris entre els crítics, Hauser afirmava: "El criteri de la licitud de les distintes interpretacions del sentit es troba en el fet que es complementen mútuament en lloc d'excloure's". ■

[Continuarà...]

Traducció per Carles Sampol.



## El vol sublim i colpidor de les tortugues



Iñaki Nevesado

**M**esos després de guanyar a Sant Sebastià un grapat de premis, entre ells la Conxa d'Or, arriba finalment a les pantalles *Turtles can fly* (*Las tortugas también vuelan*) del director kurd-iranià Bahman Ghobadi. El film va tancar la competició de la darrera edició del festival donostiarra, que es va caracteritzar pel compromís amb els mals que, de nord a sud, travessen el món en aquest començament de segle, i ho va fer de manera brillant, oferint un dels films més necessaris (com a mínim humanament parlant) de tots quants s'han rodat en els darrers anys. Els misteris sempre incomprensibles de la distribució cinematogràfica han endarrerit l'arribada del film als circuits comercials més de cinc mesos, cosa que no s'acaba d'entendre en un film petit com aquest i sense actors coneguts, que podria haver-se servit del suport incondicional de la crítica i del públic de la mostra donostiarra, com a reclam publicitari que animés la gent a veure aquesta petita joia. Queda esperar que els exhibidors tinguin la paciència necessària perquè el boca-orella funcioni, ja que és difícil que qui vegi la pel·lícula no la recomani.

Que ningú s'espanti quan llegeixi la línia argumental o quan vegi imatges perdudes en algun tràiler de la pel·lícula per televisió. Tot li convidarà a fu-

gir de l'espant. Perquè, ¿tenim realment necessitat de conèixer amb la mateixa realitat, com si es tractés d'un documental les terribles conseqüències que provoquen en els nins els conflictes armats?, ¿no és, en tot cas, fàcil imaginar-s'ho?, ¿per què torturar-nos si nosaltres no hi podem fer res? No. El film no és això; o millor, no és només això. De fet, la pel·lícula comença amb un to de comèdia que es deixa sentir després, com a contrapunt, en diferents moments del metratge. N'és el protagonista Kak Satellite, un nin d'uns 13 anys, expert en instal·lar parabòliques. Ell viu en un camp de refugiats del Kurdistan, en la zona fronterera en què conflueixen Turquia, l'Iran i l'Iraq. Allà les parabòliques són un bé necessari si es vol conèixer la informació no oficial. I és que estam en els dies previs a la invasió de l'Iraq pels Estats Units i la notícia és esperada i desitjada pel poble kurd, amb qui el dictador Saddam Hussein no ha estat precisament generós. Kak Satellite, a més d'expert en antenes, és un autèntic líder entre els nins del camp de refugiats, que el segueixen com si es tractés d'un autèntic flautista d'Hamelin. Però en el film no hi ha personatges de conte. El to quasi humorístic dels primers moments es veu torbat quan veim que entre la gran colla de nins dirigits per Kak hi ha un bon nombre de nins mutilats. L'arribada al camp de tres nins nous (un altre nin d'uns 13 anys, una nina un poc més petita i un nadó

de qui tenen cura com si fossin els seus pares), pertorba la vida de Kak, qui descobreix les emocions del primer amor només en creuar la seva mirada amb els ulls enormes i tristos de la nou vinguda. La càmera de Ghobadi mostra amb la mateixa nuesa el negre intens dels ulls de la nina i la feina quotidiana dels nins arriscant un braç, una cama o la vida per desenterrar amb èxit una de les innumbrables mines antipersona que s'amaguen sota la terra quasi desèrtica de les muntanyes del Kurdistan, per vendre-les després per un grapat de monedes en el mercat negre (en una de les escenes més esfereïdores del film, en què veim en la pantalla un enorme mercat —com qualsevol dels mercats dominicals que es fan en algun dels nostres pobles— on les lletugues i les taronges s'han substituït per rifles i morters). Els nins del camp alternen el joc de buscar mines amb organitzar un partit de futbol amb la mateixa naturalitat que els nins europeus assassinen amb els videojocs. La vida de Kak en el camp corre paral·lela al descobriment del passat dels tres nou vinguts, al temps que les notícies que arriben de la CNN, gràcies al miracle de les parabòliques, acosten la desitjada invasió nord-americana.

Bahman Ghobadi, ha realitzat nombrosos curtmetratges i dos llargs que no han estat exhibits entre nosaltres. En el seu currículum hi ha també col·laboracions amb Abbas Kiarostami, i, segons va confessar en la seva roda de premsa

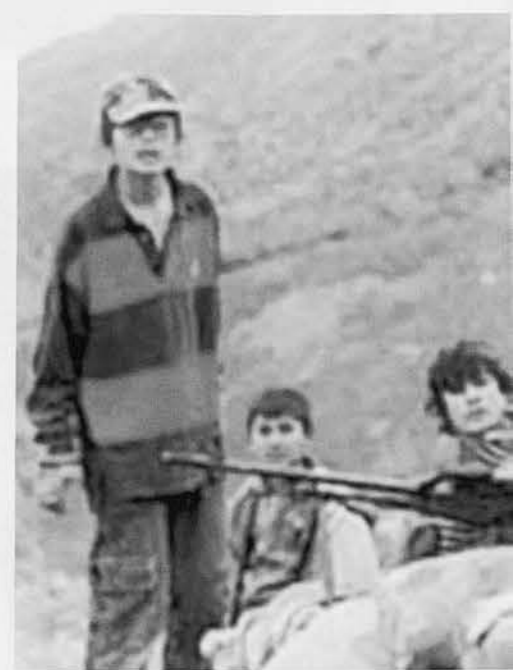


*Turtles can fly* és també la història d'un desencant. Quan al final del film es produeix finalment l'atac de les tropes nord-americanes, veim com l'alliberació arriba en forma de combois militars que travessen el camp de refugiats com un alè... I és que... ¿li haurà servit per alguna cosa al poble kurd, la deposició de Saddam?...

a Donosti, té una inquietud per conèixer i per donar a conèixer com les injustícies del món prenen dimensions desproporcionades quan afecten els més desfavorits: els nins. L'embrió del film es troba en una visita feta per Ghobadi a Bagdad dies després de l'atac de Bush contra Saddam. El que va trobar va ser una població agredida, ferida, destrossada. Era el seu desig mostrar al món els desastres de la "justa invasió". Quan Ghobadi tornà a la seva terra, el Kurdistan iranià, va veure que les víctimes sempre són les mateixes, que els horrors de la guerra fan el mateix mal a qualsevol dels bàndols quan la població civil hi és implicada. Les paraules de Ghobadi són la millor presentació de la pel·lícula: "En el mateix moment en què les cadenes de televisió de tot el món anunciaven el final de la guerra, vaig començar a realitzar una pel·lícula en què els actors *superstars* no eren ni Bush, ni Saddam, ni cap altre dictador. Ells ja eren les estrelles en tots els mitjans de comunicació del planeta. Ningú parlava del poble iraqià. No hi va haver ni tan sols una imatge dedicada a ells; ells no eren res més que figurants. En aquesta pel·lícula els figurants són Bush i Saddam; els protagonistes són el poble i els nins de l'Iraq. Voldria dedicar el film a tots els nins innocents del món, víctimes de la política dels dictadors i dels feixistes."

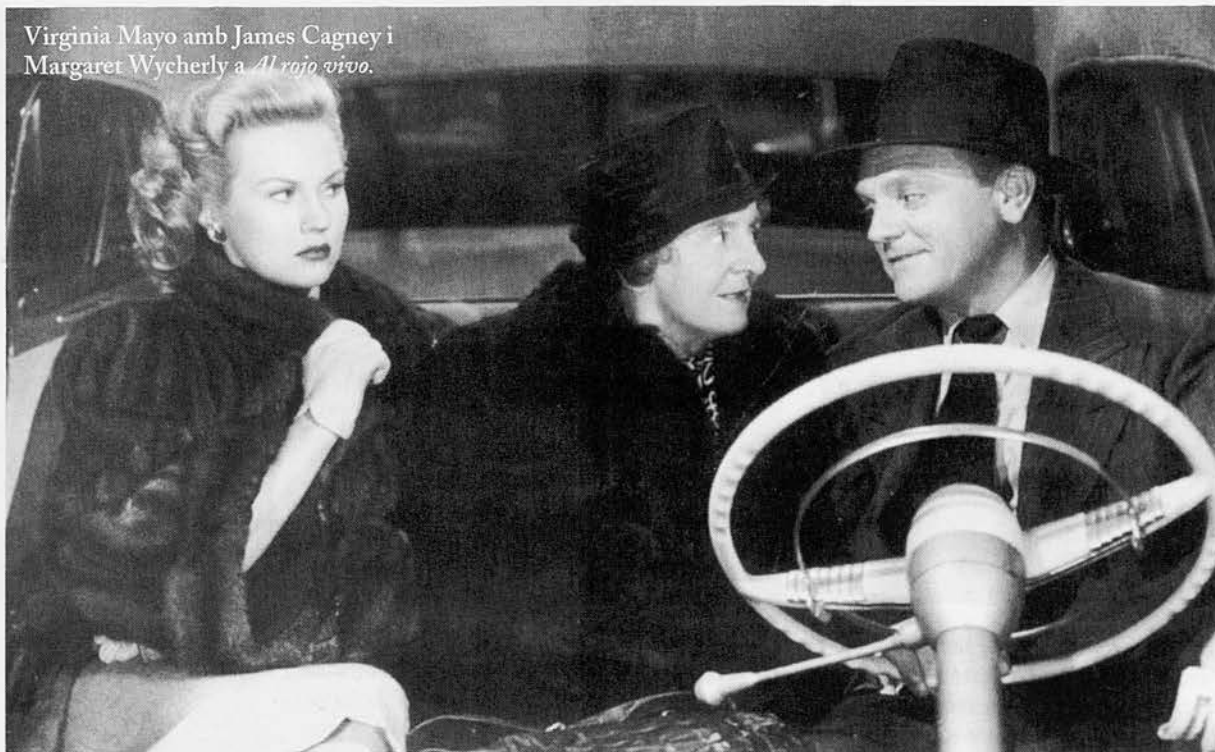
*Turtles can fly* és també la història d'un desencant. Quan al final del film

es produeix finalment l'atac de les tropes nord-americanes, veim com l'alliberació arriba en forma de combois militars que travessen el camp de refugiats com un alè... I és que... ¿li haurà servit per alguna cosa al poble kurd, la deposició de Saddam?, ¿els permetran continuar endavant en la seva lluita per a la constitució del seu Estat?, ¿no serà que tot això hagi estat només una excusa més per justificar la guerra justa, motivada, en realitat, per assumptes que tenien molt més a veure amb el petroli?, ¿o és que a l'Afganistan les dones no continuen amagades sota els vergonyosos *burkas*, mentre que el desitjat gasoducte que travessa el territori afganès i que era tant important pels interessos econòmics dels Estats Units ja funciona a ple rendiment...? Però, ¿què importa això ara?, ¿a qui li importa Bin Laden? L'Afganistan ja no és notícia... ■





Virginia Mayo amb James Cagney i Margaret Wycherly a *Al rojo vivo*.

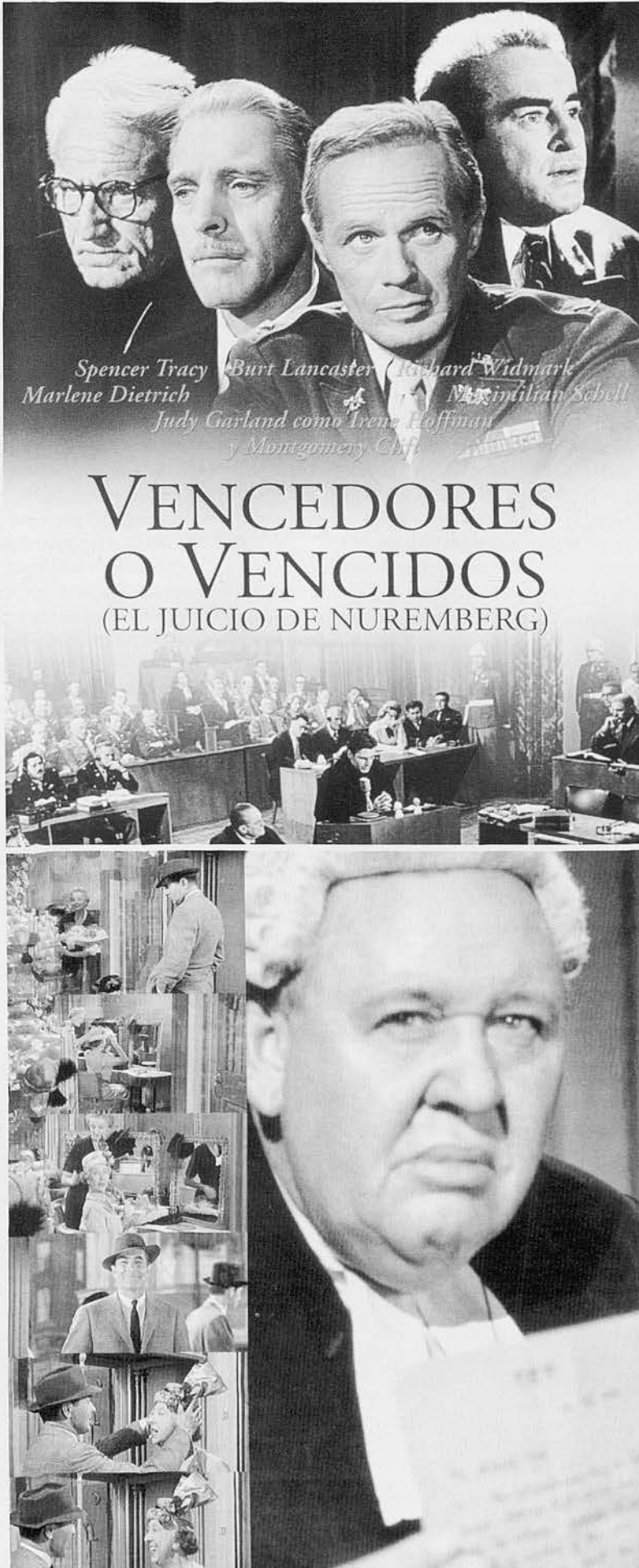


Virginia Mayo amb el productor Jack L. Warner.



Virginia Mayo, el passat dia 17 de gener, moria a l'estat de Califòrnia a causa d'un atac cardíac, conseqüència d'una pneumònia. Sens dubte, fou una de les belles més captivadores del cinema clàssic nord-americà dels anys quaranta i cinquanta. Havia nascut a Saint Louis, Missouri, el trenta de novembre de 1920 i el seu debut cinematogràfic va venir de la mà de Sam Goldwyng.

La seva cinematografia està formada per devers seixanta pel·lícules, entre les quals destaquen *Los mejores años de nuestra vida* (1946); *Nace una canción* (1948); *Juntos hasta la muerte* (1949); *Al rojo vivo* (1949); *El halcón y la flecha* (1950); *Camino de la horca* (1951); *El hidalgo de los mares* (1951); *La novia de acero* (1952); *Una pistola al amanecer* (1956); *Westbound* (1959). Com es pot veure, treballà amb directors tan significatius com Howard Hawks; William Wyler; Jacques Tourneur; Gordon Douglas, Budd Boetticher i, en diferents pel·lícules, Raoul Walsh, que la va fer destacar com a *femme fatale* a *Al rojo vivo* i, en un paper completament oposat, a *Juntos hasta la muerte*, amb un dels finals més romàntics de tota la història del cinema. ■



Spencer Tracy Burt Lancaster Richard Widmark  
 Marlene Dietrich Maximilian Schell  
 Judy Garland como Irene Hoffman  
 y Montgomery Cliff

## VENCEDORES O VENCIDOS (EL JUICIO DE NUREMBERG)

Organitza:

COMISSIÓ D'OCI I CULTURA DE I.C.A.I.B  
 CENTRE DE CULTURA "SA NOSTRA"

Del 28 de gener a l'11 de març 2005

Hora: 19.00 hores

### DIA 28 GENER

*Testigo de cargo* (1958),  
 de Billy Wilder

Tema: Fals innocent

Lloc projecció: Col·legi d'Advocats

### DIA 4 FEBRER

*Vencedores o vencidos* (1961),  
 de Stanley Kramer

Tema: Tribunal Penal Internacional

Lloc projecció: Centre de Cultura "SA NOSTRA".

### DIA 11 FEBRER

*Acusados* (1988),  
 de Jonathan Kaplan

Tema: Violència de gènere

Lloc projecció: Col·legi d'Advocats

### DIA 18 FEBRER

*Filadelfia* (1993),  
 de Jonathan Demme

Tema: Dret i discriminació

Lloc projecció: Col·legi d'Advocats

### DIA 25 FEBRER

*Acción civil* (1998),  
 de Steven Zaillian

Tema: Responsabilitat civil

Lloc projecció: Col·legi d'Advocats

### DIA 4 MARÇ

*Doce hombres sin piedad* (1957), de  
 Sidney Lumet

Tema: El jurat

Lloc projecció: Col·legi d'Advocats

### DIA 11 MARÇ

*Matar un ruiseñor* (1962),  
 de Robert Mulligan

Tema: L'advocat

Lloc projecció: Col·legi d'Advocats





# Cinema i psiquiatria

Henar Arnillas

La malaltia mental ha estat, i és, font d'inspiració per als guionistes. Unes vegades emprant la malaltia com a motiu dramàtic, altres còmic, però sempre com a expressió de les emocions i passions humanes. El cine ens mostra una visió dels malalts diferent de l'acadèmica, interpretacions diverses sobre el significat de la psicopatologia que plantegen les eternes preguntes sobre el límit entre allò normal i allò patològic, la vulnerabilitat a la malaltia, la repercussió social..., a vegades aquestes visions han ajudat a entendre el patiment de les persones afectades, i altres han fet d'ells herois o dimonis pel simple fet d'estar malalts. És complicat per a nosaltres, els psiquiatres, entendre la malaltia mental, encara que hi treballam diàriament. Per això és interessant veure-la a través d'una altra mirada que pot ajudar-nos a captar diferents matisos, o tenir en compte factors que dificulten la nostra tasca.

Els psiquiatres, com a personatges, tampoc no hem escapat al setè art. D'acord amb el moment social, hem estat salvadors o tirans. Com exemples d'aquesta dualitat, podríem recordar *Las tres caras de Eva* i *Alguien voló sobre del nido del Cuco* respectivament. Per desgràcia hi ha massa pel·lícules que

ens retraten com a perversos i sàdics manipuladors de l'esperit humà.

La iniciativa d'aquest cicle, no parteix d'una intenció didàctica sobre la malaltia mental, sinó de la nostra afeció al cine, per descomptat com a entreteniment i també com a reflexió. Sempre resulta estimulante veure reflectida a la pantalla part de la pròpia vida, encara que tengui a veure amb el treball d'un mateix. És enriquidor saber com en les diferents èpoques s'ha interpretat el paper del psiquiatra, exagerant la bondat i la maldat de la professió de forma molt instructiva per a nosaltres, i creant a vegades massa expectatives o temors als aliens.

La psiquiatria i el cine tenen en comú el seu interès per les històries, però són tan diferents l'objectiu i la forma d'aquestes mirades que mútuament se sorprenen i no deixen de despertar curiositat recíproca.

Ha estat difícil fer una selecció de quatre pel·lícules entre la gran quantitat de material interessant per a aquest cicle. Ens agradaria comentar alguns aspectes que han contribuït a aquesta elecció, bastant arbitrària i mancada de fil conductor, donada la dificultat que ens suposa trobar pel·lícules d'aquest temari en 35mm.

*El estrangulador de Boston*, o la qüestió de la maldat humana. Actualment

hom tendeix a no fer responsables els individus de les seves maldats. Davant crims brutals sempre algú exclama: *ha d'estar malalt* (mentalment). ¿És això el més freqüent, que la malaltia dugui a la perversitat? ¿Tal vegada es poden trobar múltiples explicacions a la crueltat, però, eximeixen de responsabilitat a l'actor?

*Un tranvia llamado Deseo* és, com totes les obres de Tennessee Williams, una història de passions, frustracions, temors i desitjos, tots els elements que fan evolucionar l'ésser humà cap a la maldadesa o el desequilibri.

*Recuerda*. No podia faltar Hitchcock en la nostra selecció, mestre del suspens psicològic i director rendit a l'encant de la teoria psicoanalítica. En aquest cas la seva visió de la psiquiatria i la psicoanàlisi és bastant ingènua, encara que li serveix per a mostrar-nos la "psiquiatra salvadora", o l'heroïna és la dona enamorada.

*Corredor sin retorno* ens dona una altra visió de la psiquiatria molt més alienant, pròpia de l'època. El perill de traspassar la frontera del món de la bogia i fer-se vulnerable als cuidadors, resulta inquietant.

Esperam que el cicle sigui tan interessant com nosaltres pretenem i que els debats posteriors a cada projecció ens facin reflexionar i divertir-nos. 🎬





Apunts a  
contrallum

# Vida de perro

J.C. Romaguera

La primera pel·lícula de la filmografia de Charles Spencer Chaplin que va durar tres bobines va ser *Vida de perro* (*A dog's life*, 1918), la qual cosa va ser un indicatiu de la major entitat del projecte i va implicar una major complexitat estructural a l'hora de desenvolupar la història. Aquesta, que va ser la primera pel·lícula que l'artista va rodar per a la First National va suposar, a més, per una banda, l'aparició d'una sèrie d'elements temàtics o narratius que més endavant serien un recurs habitual en les històries protagonitzades pel vagabund més cèlebre del planeta. Per exemple, a *Vida de perro* apareix la figura de la dona que pateix l'abús i la humiliació a la qual la sotmeten els homes, i que amb l'ajuda de Charlot podrà recuperar la seva honorabilitat, la qual cosa li permet a Chaplin introduir una vessant melodramàtica a la història i que es desenvoluparà ja sigui exercint com a contrapunt o com a reforç dels continus gags. En aquest aspecte, cal fer comprovar a tots aquells que parlen de l'excessiva i perillosa tendència del cineasta cap a la tendresa com aquest introdueix una comicitat carregada d'ironia en vers la llàgrima fàcil o els *happy ends* d'ambient domèstic. *Vida de perro*, però, també introdueix altres elements com és l'habitual relació que inicia Charlot amb algú, ja sigui persona o animal —i en aquest cas el títol de la pel·lícula ho explicita perfectament—, que comparteix amb ell la mateixa situació de misèria i marginació.

Per altra banda, *Vida de perro* va consolidar la imatge d'aquell personatge caracteritzat pel seu bombí, el seu flexible bastó, les seves enormes sabates i el seu retallat bigoti, la qual cosa el feia instantàniament reconeixible pel públic, però que, en definitiva, no eren res més que senyals externs, la imatge iconogràfica que arrossegava tota una estètica. És a dir, que allò que cal comprovar és com en aquesta pel·lícula ja es va configurant allò que podríem dir la vessant interna del personatge de Charlot i que atén, en definitiva, a la seva conducta moral, als seus sentiments, i com tot junt es tradueix en la seva relació amb el món que l'envolta i del qual sembla exclòs.

Així doncs, ja descobrim un personatge resignat i esquiu, que en qualsevol cas no presenta un símptoma de ca-

parrudesa quan les coses li surten tortes o l'atzar es presenta en forma d'entrebanc en el seu camí. Charlot, lluny d'enfrontar-se a les dificultats, opta per eludir-les sense un intent de buscar una solució i sí posant en pràctica un pla que abans o després esdevé en provisional. D'aquesta manera la destresa del personatge, la seva habilitat es manifesta amb la praxi de la immediatesa, convertint-se, així, en un personatge enginyós pel que fa als instants, però en algú incapaç d'aportar una solució definitiva al problema que se li planteja. Aquesta situació, que és una conseqüència lògica del seu origen com a personatge desplaçat i ahora és el motor principal per a la successió del gag, ens demostra que Charlot té una innata habilitat, aquella que atorga l'instint de supervivència i que Chaplin va conèixer tant de prop a la seva tràgica infància, per anar tapant forats, però també posa de manifest la seva condemna en un món els elements del qual no semblen estar fets per ell.

Paradoxalment, mentre el seu personatge referencial esdevé en un genial improvisador, la qual cosa tan sols li permet viure el minut a minut, cada una de les pel·lícules de la filmografia de Chaplin protagonitzades pel cèlebre vagabund pot ser revisada indefinidament sense que s'esgoti el plaer que provoquen. És aquesta, precisament, la conseqüència del fet que la comicitat de cada un dels seus gags no pateix de la principal epidèmia de la majoria del gènere còmic, i que consisteix en què el gag, arbitrari, gratuït, tan sols té una finalitat caduca. A l'obra de Chaplin, com en altres còmics com Keaton, Tati, etc., l'humor conté un discurs estètic en què se'ns parla de la marginació, la soledat, etc., i, a la vegada, s'ofereix a l'espectador la possibilitat de contemplar la perfecció d'un mecanisme que ens arrabassa unes quantes rialles. Perfecte com un rellotge suís i genial com un artista italià, si es permet una afirmació tan welliesiana. ■







# La pel·lícula de la meva vida

David E. Misserol

El dia que Jaume Vidal me demanà que escrigués per a *Temps Moderns* el motiu que me mogué a rodar una versió mallorquina d'*Hiroshima mon amour* vaig lamentar que s'hagués publicat *Viatge a la Terra Inexistent*, llibre que conta fil per randa la meva aventura d'anar a fer la pel·lícula de la meva vida. Si no fos per aquest llibre maleït ningú no sabia que l'havia feta, ni fins i tot en Jaume que sap tot el que passa sobre cinema a la nostra illa; però ara el mal ja està fet i no puc amagar-ho. Tot començà, ara farà uns vuit anys, el divendres horabaixa d'un d'aquests

caps de setmana que Antònia, deixant-me tot sol a la ciutat, se n'anava a Sóller per reviure els seus orígens i de rebot visitar els seus familiars. Sense saber què fer de la meva ànima i sobretot del meu cos, quan vaig acabar la feina vaig anar-me'n cap al centre de Palma per trobar un lloc per sopar, i, si s'esqueia, una companyia per defugir de la meva soledat. Anava pel carrer de la Concepció i passant per davant l'antra de Jaume Vidal vaig afinar que projectaven *Hiroshima*; com que era prest per sopar, vaig entrar-hi per matar el temps. De bon començament vaig quedar aga-

fat per la pel·lícula, perquè mai no hauria cregut que un guió tan literari fos capaç d'arribar a nivells tan alts de cinema. Vaig anar a sopar amb més ganes de revisar la pel·lícula que de menjar-me el que tenia davant; però, sense adonar-me'n, no podia evitar, malgrat que tot allò se referia a Hiroshima i al fet d'haver sofert l'esclat d'una bomba atòmica, mirar per la finestra i demanar-me si aquesta malaurada terra mallorquina i els seus habitants no havien patit també alguna casta de bomba destructora.

Des d'aquell dia, no vaig poder treure'm del cap aquella idea, i, com més temps passava, més somniava en fer una versió mallorquina de la pel·lícula de Resnais i Duras. Cada cop veia més clar que la diferència entre l'esclat d'Hiroshima i el de Mallorca era només d'intensitat; però que aquí patíem una agressió del mateix nivell i de tanta destrucció com la d'allà. Quan ho vaig comentar, el dilluns, a Antònia, se posà a riure i me digué despectivament que jo mai no faria aquesta pel·lícula. El que no sabia era que a ella també li havia fet forat, perquè des de llavors, sense dir-m'ho, en cercà per tot arreu una còpia en vídeo. Però jo tenia ben clara una cosa, que mai no la podria rodar a Mallorca perquè aquí dissimulen massa la seva inexistència. A poc a poc, sense adonar-me'n, vaig anar arribant a la conclusió que l'única sortida que tenia era anar a fer-la a la Terra Inexistent. Com a mínim, pensava, allà són autèntics i no amaguen ni s'avergonyeixen de la seva inexistència.

Esper que els lectors de *Temps Moderns*, coneixedors del cinema, entendran perfectament que si els germans Marx pogueren gaudir d'un tren per anar al far west, jo tenia el mateix dret de trobar un vaixell que me duqués a la Terra Inexistent. No puc acabar sense deixar constància que, malgrat que el meu viatge fou molt interessant, i que gràcies a ell vaig poder fer la pel·lícula de la meva vida, per res del món ho repetiria; ara, en tot cas, li toca donar aquesta passa a Antoni Serra, el primer que se n'adonà de l'existència de la Terra Inexistent. Jo, amb la inexistència d'aquí, ja en tenc prou i no necessit fer més viatges de ficció per sentir-me a la Terra Inexistent. ■





# El temps d'Umberto Domenico Ferrari

Carles Sampol

La realització d'*Umberto D.* va suposar un pas transcendent en la trajectòria com a cineasta de Vittorio de Sica, però sobretot en la formulació de les teories neorealistes del seu guionista, Cesare Zavattini, a la vegada teòric del cinema, qui aspirava a consolidar la capacitat enunciativa del cinema respecte la realitat quotidiana circumdant, però sobretot buscava el mecanisme que permetés contemplar i analitzar els fets d'aquella mateixa quotidianitat en la seva autèntica duració. Era com si una vegada el neorealisme hagués aconseguit que la realitat física més propera conquerís l'espai cinematogràfic, ara l'objectiu definitiu fos que la durada de l'acció s'apoderés del temps cinematogràfic.

Amb la història d'un mestre jubilat que pateix greus problemes per poder sobreviure a la Itàlia de postguerra amb els diners de la seva paga, però que intenta preservar, i aparentar, la seva dignitat i lluitar, amb l'única companyia d'un gos, contra la més absoluta soledat, no deixen de banda, el seus responsables, tant De Sica com Zavattini, l'estudi sociològic que caracteritzava les seves obres anteriors, com la magistral *El ladrón de bicicletas*, però allò que més els interessa és assolir un retrat íntim d'una persona marginada i abandonada i descriure el trajecte que inicia cap un possible suïcidi i que està marcat per l'absència total de solidaritat social i hu-

mana. Un recorregut que atén, més que a les accions per si mateixes, a la descripció del seu desenvolupament temporal, equiparant-les al temps propi de les accions esdevingudes en la nostra pròpia realitat. Segurament, això motiva que la vessant denunciadora del discurs de la pel·lícula sigui resolta en la primera seqüència de la pel·lícula, aquella en què es mostra una manifestació de jubilats que reclamen al govern més ajudes econòmiques.

Tot això sembla quedar enrere, pertany a una fase anterior del neorealisme que la realització d'una obra com *Umberto D.* supera, malgrat no deixi d'aprofitar dins la seva novedosa dramàturgia alguns recursos identificatius respecte de l'espectador, com la presència del canet Flike que acompanya al vell Umberto, i que en aquest cas resulten massa embafadors per la seva excessiva càrrega emocional i una descontrolada tendència a la tendresa. Però la pel·lícula es desferma de les estructures del drama naturalista i, en lloc de partir primer d'una història per donar a conèixer unes situacions i uns personatges, revela la intenció de la proposta de De Sica i Zavattini com el fet de voler descriure uns fets i que a partir de la seva enunciació sorgeixi una història. Això els permet introduir un element essencial a l'hora de captar i transmetre el transcórrer vital: els temps morts. Un element nou que esdevé en punt de ruptura respecte el cinema fet anteriorment.

D'aquesta manera, *Umberto D.* és una obra que certifica la clausura del moviment neorealista des d'un doble punt de vista. Per una banda, perquè és la resignada confirmació que en el present no hi ha esperança i és la demostració que la voluntat de voler canviar la realitat, mitjançant la presa de consciència i l'acció, és del tot infructuosa, mentre que, per altra banda, l'ús que fa de les formes narratives cinematogràfiques posen de manifest l'inici de nous camins estètics que consolidaran l'anomenada modernitat cinematogràfica. L'aparició dels temps morts dins una narració que transmet el flux vital del seu protagonista, però també l'observació objectiva i distanciada, són un avanç que marcarà la posterior tasca creativa d'Antonioni, Fellini i Rossellini mateix. El guionista d'*Umberto D.*, Cesare Zavattini, pensava que després d'una primera etapa en què el neorealisme havia introduït l'autenticitat de la realitat entre els intersticis de la ficció, havia arribat un moment en què la pròpia realitat es convertia en l'origen del relat, de manera que calia llançar els guions als fons per tan sols seguir els homes amb la càmera. Si en un principi semblava que el cinema havia descobert definitivament la realitat, ara es tractava de fusionar el cinema i la vida. Tan sols d'aquesta manera s'entén que aquesta pel·lícula ens ofereixi moments tan memorables, alhora rutinaris i plenament poètics, com aquell en què la jove criada s'aixeca pel matí i prepara el cafè. ■







# Hiroshima mon amour

Ramon Freixas

**E**l fulgor, la radicalitat d'*El año pasado en Marienbad*, film sobre el qual s'hi han abocat rius de tinta i ha suscitat innombrables interpretacions, ha amagat la rellevància, ha atenuat la ressonància d'*Hiroshima mon amour*, el captivador i poderós debut d'Alain Resnais. El punt de partida és un documental sobre la bomba atòmica, un projecte la materialització del qual, amb la participació de la novel·lista Marguerite Duras, prolonga les experiències —i experimentacions— prèvies, en format de curtmetratges, del cineasta. Un film sense herois, amb personatges no participatius, encara que sí implicats, o testimonis, de l'holocaust nuclear. Una història d'amor sobre la qual gravita aquest moment crucial, i un *background*

històric molt determinat —i determinant— en els subjectes. Una història entre dos actants, sense nom, francesa ella (Emmanuelle Riva), japonès ell (Eiji Okada), i dos contextos històrics (així, el col·laboracionisme, sentimental, d'ella, durant la Segona Guerra Mundial) que s'interfereixen, dos pols que s'interpenetren i interrelacionen (Nevers durant l'ocupació alemanya; Hiroshima durant l'explosió atòmica i catorze anys després, agermanats en el temps i en l'espai), establint una profitosa dialèctica —i fusió— entre el passat i el present. Dos amants que intenten renunciar al passat sabent que no tenen futur. Només la memòria pot enfortir, donar sentit a la seva unió, al seu compromís.

L'estructura del relat s'acull a un temps mental, destruint la lineal i l'artificiosa connotació cronològica. El frac-

cionament del temps real l'imposa el personalitzat temps cinematogràfic elaborat per Resnais. Més que sobre la memòria, tantes vegades invocada pel cineasta, el film és una reflexió, oberta i polisèmica, sobre l'oblit. Una obra moderna, innovadora, atrevida i complexa. Una pel·lícula que valora l'acte de mostrar (i amagar), que destil·la (i depura) el poder suggeridor de l'instant, interessada pels desplaçaments dels personatges, per les seves aparicions i desaparicions (sobre el mode sentimental i existencial, no metafísic), que enganxa per la força temàtica, emparada per una posada escena clara i precisa, magnètica i rica. Un film que convida a pensar (i repensar) en els cossos, les veus, els gestos, els sons, els ecos, el visionat del qual no s'esgota, sinó que exalta la fonda expressivitat del llenguatge cinematogràfic. ■



# Recuerda



Guillem Fiol Pons

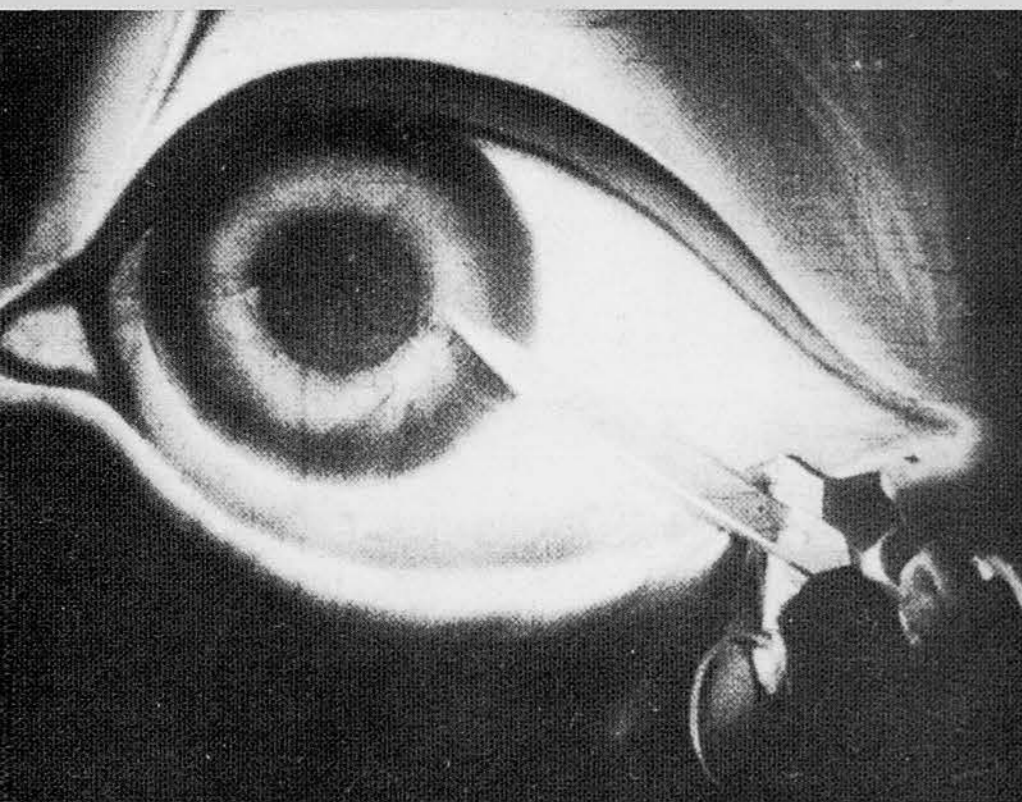
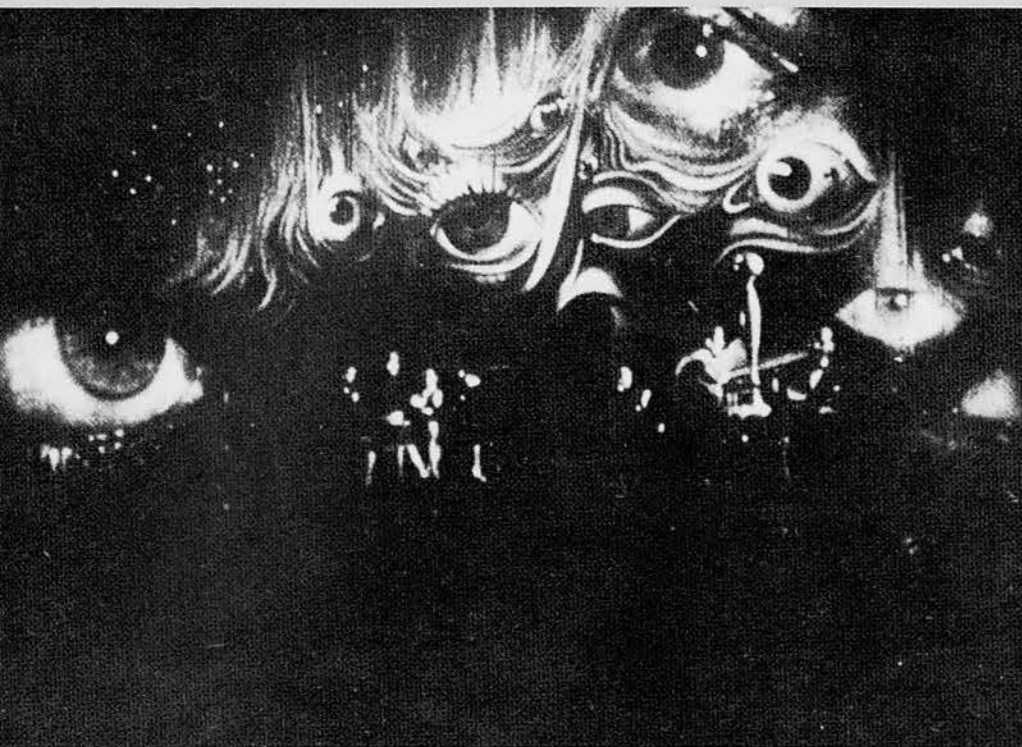
**A**vui en dia pareix ja absurd reivindicar la figura d'Alfred Hitchcock dins la Història del cinema (i, diguem-ho clarament, dins l'art contemporani), a causa del fet que ja fa molts anys que tothom ho té clar. És un tòpic parlar d'ell com del "mestre del suspens", però en tot cas és un tòpic encertat, no sols per la seva genialitat sinó per l'enorme influència exercida sobre realitzadors posteriors. Les seves doctrines es passegen fantasmagòricament per obres recents de directors com Amenàbar o M. Night Syamalan, que són bones mostres que és ben lícit aprendre dels grans per tal d'aconseguir bons resultats. El problema ve quan el qualificatiu "mestre" es reparteix a tort i a dret fins arribar al punt que és rar aquell director que, dedicant-se més o menys sistemàticament al gènere de suspens-terror, no el rebi. Han aconseguit aquests galons realitzadors com John Carpenter o Wes Craven, certament interessants en algunes qüestions, però poca cosa més. Personalment, no recordo res digne de menció de Carpenter des de *Halloween* (1978) i Craven va fer l'Havana amb *Nightmare on Elm Street* (*Malson a Elm Street*, 1984) i s'ha mogut contínuament en còmodes propostes de pseudo-terror i suspens banal. Si resulta que en determinades ocasions s'ajunten dos d'aquests "mestres del suspens", un veu encara més clar l'engany. Fa un any, més o menys, es va estrenar *Secret window* (*La ventana secreta*), film dirigit pel "mestre" David Koepp, basat en un relat del "mestre" Stephen King. No toca ara estendre's en comentar-la, però seria un exercici atractiu. Em limitaré a recordar aquella famosa expressió medieval que deia que els pensadors de l'època eren nans pujats sobre les espatlles dels gegants de l'Antiguitat (Aristòtil principalment); en el nostre cas, parlarem de Koepp i King com de dos nans que presumeixen d'estar sobre les espatlles del gegant Hitchcock sense adonar-se que només estan sobre els seus peus, com un nin que balla amb un adult que li treu tres pams. Tampoc m'estendré en parlar dels desastrosos *remakes* que han conegut alguns films de Hitchcock: Andrew Davis va reviuir *Dial M for murder* (*Crim perfecte*, 1954) a *A perfect murder* (*Un crimèn perfecte*, 1998) i Gus van Sant va







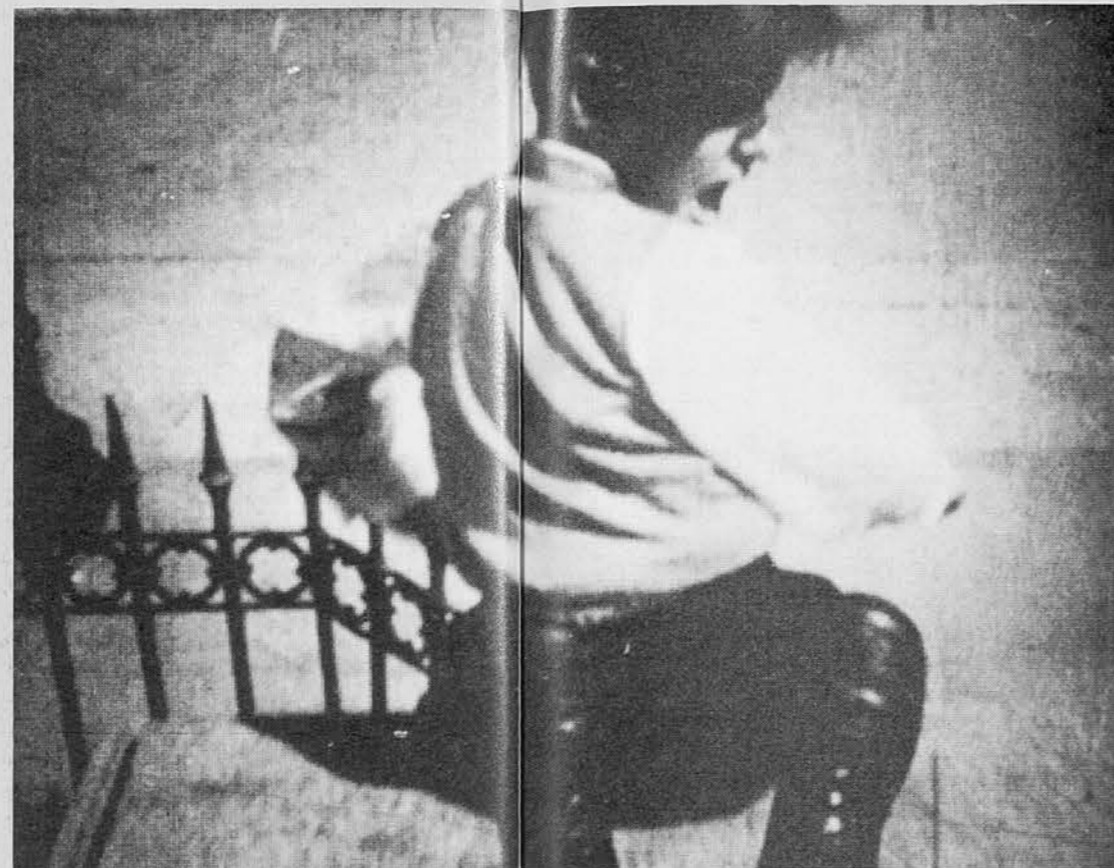
Per tant, és bo que tornem periòdicament a Hitchcock i mirem de recordar les seves qualitats. Popularment, sempre han tingut una gran acceptació els seus films dels anys 50 i 60



refer literalment *Psycho* (*Psicosi*, 1960) el 1998.<sup>1</sup>

Per tant, és bo que tornem periòdicament a Hitchcock i mirem de recordar

les seves qualitats. Popularment, sempre han tingut una gran acceptació els seus films dels anys 50 i 60. Els canals de televisió programen constantment

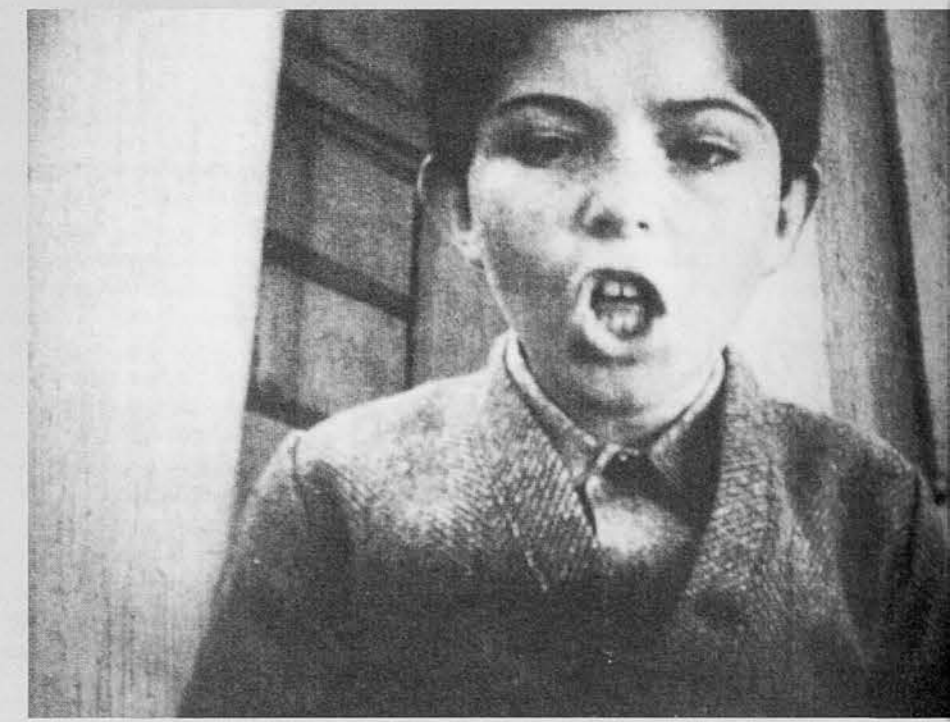
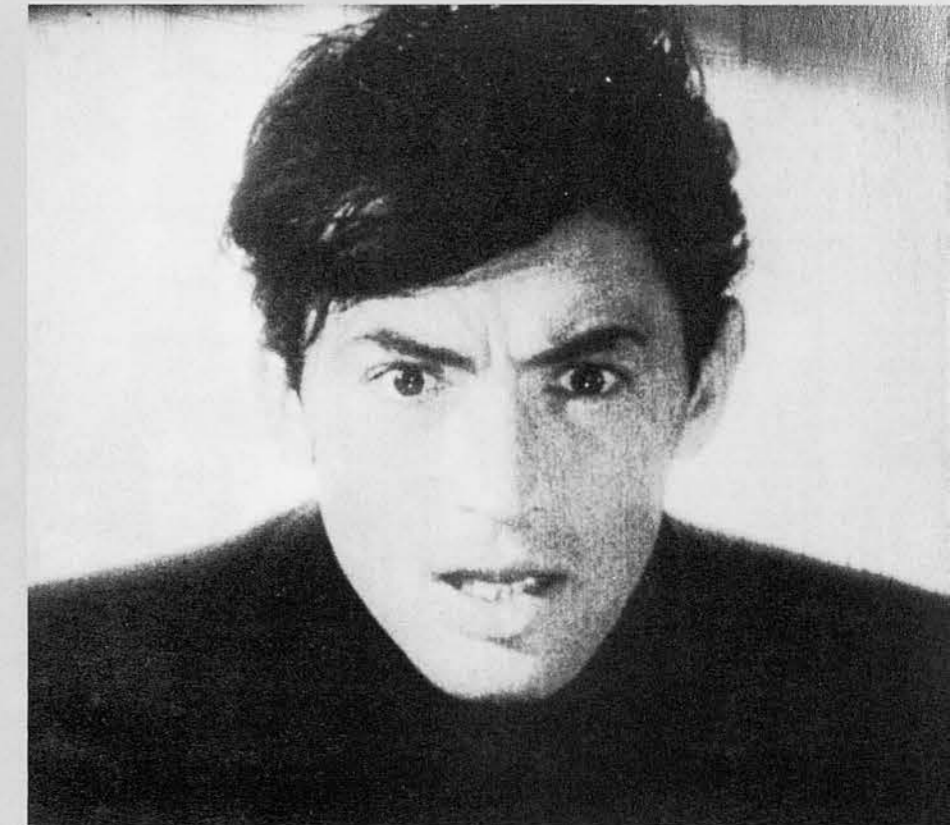


pel·lícules d'aquest període, com la ja citada *Dial M for murder*, *Rear window* (*La ventana indiscreta*, 1954), *To catch a thief* (*Atrapa a un ladrón*, 1955), *The man who knew too much* (*El hombre que sabía demasiado*, 1956), *Vertigo* (í.d., 1958), *North by Northwest* (*Perseguit per la mort*, 1959), *Psycho*, *The birds* (*Los pájaros*, 1963) o *Marnie* (*Marnie, la ladrona*, 1964). Obres mestres la majoria d'elles, gaudeixen d'un just reconeixement de la crítica i de l'audiència. Molt menys coneguda és la primera etapa britànica de Hitchcock, així com tampoc és tant popular la seva tasca, ja als Estats Units, dels anys 40, a la qual pertany *Spellbound* (*Recuerda*, 1945).

Amb aquesta etapa de la filmografia de Hitchcock passa el mateix que amb algunes pel·lícules de John Ford. Si Ford deia que es dedicava a fer westerns, ja era un reflex, més que no una incitació, de la consideració que el públic en tenia, d'ell. Encara avui hom el relaciona més directament amb *Stagecoach* (*La diligència*, 1939), *Fort Apache* (í.d., 1948) o *The searchers* (*Centaures del desert*, 1956), que amb altres films que no són



Tot i aquest interès confessat per fer una pel·lícula amb un tractament seriós de la psicoanàlisi, m'atreviria a atribuir a aquest la funció gairebé de macguffin



de l'Oest però igualment importants com *The grapes of wrath* (*Las uvas de la ira*, 1940), *How green was my valley!* (*Què verda era la meua vall!*, 1941) o *The quiet man* (*L'home tranquil*, 1952). Amb Hitchcock esdevé un fenomen semblant: bona part de la seva filmografia és "excessivament" extraordinària (si això és possible) i, per unes raons o altres, se l'acaba relacionant més amb el període dels anys 50 i 60. Si en el paràgraf anterior he recomanat no deixar de banda Hitchcock ni en la reflexió ni en el gaudi cinematogràfic, ara em toca també recomanar que se'n tingui present la seva producció dels anys 40.<sup>2</sup>

La transició cap a aquesta dècada és precisament el moment en el que el productor David O. Selznick (famos per *Gone with the wind* [*Allò que el vent se'n dugué*, V. Fleming, 1939]) incorpora Hitchcock al cinema nord-americà, debutant així a *Rebecca* (*Rebeca*, 1940), protagonitzada, no obstant, per l'anglès Laurence Olivier.<sup>3</sup> El resultat fou molt més que prometedori, més aviat hauríem de dir de "confirmació" d'un gran talent. Amb la seva protagonista

femenina, Joan Fontaine, i un dels seus actors preferits, Cary Grant, rodaria *Suspicion* (*Sospita*, 1941), on demostra la seva enorme capacitat per a jugar amb

l'espectador, com faria també a *Shadow of a doubt* (*La sombra de una duda*, 1943). Després de *Spellbound*, completaria la seva producció més destacada





...el guió de *Spellbound* el va signar Ben Hecht, famós guionista del moment, del que Hitchcock degué quedar satisfet, ja que repetiren col·laboració a *Notorious*



dels anys 40 amb *Notorious* (*Encadenados*, 1946) i l'experimental *Rope* (*La soga*, 1948), la primera col·laboració amb James Stewart. Excepte aquesta última, la resta foren enregistrades en blanc i negre, del qual, en tots els casos, Hitchcock en va saber treure un gran partit.

Així, doncs, el 1945 s'estrena, de nou per a la companyia de Selznick, *Spellbound* (*Recuerda* a Espanya, però que traduït significaria "encantat" o "embriuat"). La seva trama, suggerida per una peculiar i poc difosa novel·la, gira a l'entorn de la psicoanàlisi, tal i com se'ns recorda al final dels títols de crèdit, afirmació reforçada també per la plasmació en aquests del nom de l'assessor psiquiàtric i recolzada al mateix temps en una cita de Shakespeare, "La culpa no és a les estrelles, sinó en nosaltres mateixos", que evidentment no té relació directa amb la psicoanàlisi, però sí amb la idea que la culpa (o el sentiment de culpabilitat) ha de ser tret a la llum sen-

se cercar en altre lloc que en l'interior de l'individu. Com sempre, costa molt poc adaptar el dramaturg anglès a tota situació complexa de l'home.

Tot i aquest interès confessat per fer una pel·lícula amb un tractament seriós de la psicoanàlisi, m'atreveria a atribuir a aquest la funció gairebé de *macguffin*.<sup>4</sup> No deixaré de reconèixer que el mètode de Freud té un paper molt important en la resolució del conflicte i de la investigació criminal, però tinc la impressió que aquesta (i, conseqüentment, la psicoanàlisi) està molt subordinada a la forma cinematogràfica que Hitchcock dóna a la història i que tot seguit analitzaré tant bé com pugui.

A partir de la novel·la *The house of Dr. Edwardes* de Francis Beeding<sup>5</sup> i de l'adaptació que en féu Angus MacPhail, el guió de *Spellbound* el va signar Ben Hecht, famós guionista del moment, del que Hitchcock degué quedar satisfet, ja que repetiren col·laboració a *Notorious*. A tí-

tol personal, em decantaria més cap a aquesta opinió positiva de Hitchcock que cap a la desfavorable de Truffaut.<sup>6</sup> Crec que la primera part del guió de Hecht és més brillant, amb frases enginyoses que connecten directament amb els seus treballs en la comèdia (és l'autor de la peça teatral *The front page*, juntament amb Charles McArthur, i del guió de *Nothing sacred* [*La reina de Nova York*, W.A. Wellman, 1937]). El que passa és que el que desagrada a Truffaut és el mateix que deia abans: la manca d'interès que desperta la trama i la seva complexitat resolutiva, evident cada vegada més a mida que avança el metratge. L'excessiva complexitat fa que alguns personatges quedin molt inconnexes, com és el cas del que interpreta Rhonda Fleming. La que seria companya de Burt Lancaster a *Gunfight at OK Corral* (*Duelo de titanes*, J. Sturges, 1957) interpreta una interna de l'hospital psiquiàtric on transcorre la primera seqüència de *Spellbound* i només tornarà





S'ha de dir que les capacitats interpretatives de Bergman són perfectament aprofitades a *Spellbound*, en què Hitchcock li confia, per dir-ho així, la conducció de seqüències senceres des de primers plans o, a tot estirar, plans mitjos



a aparèixer, gairebé anecdòticament, al famós somni que tindrà el protagonista.

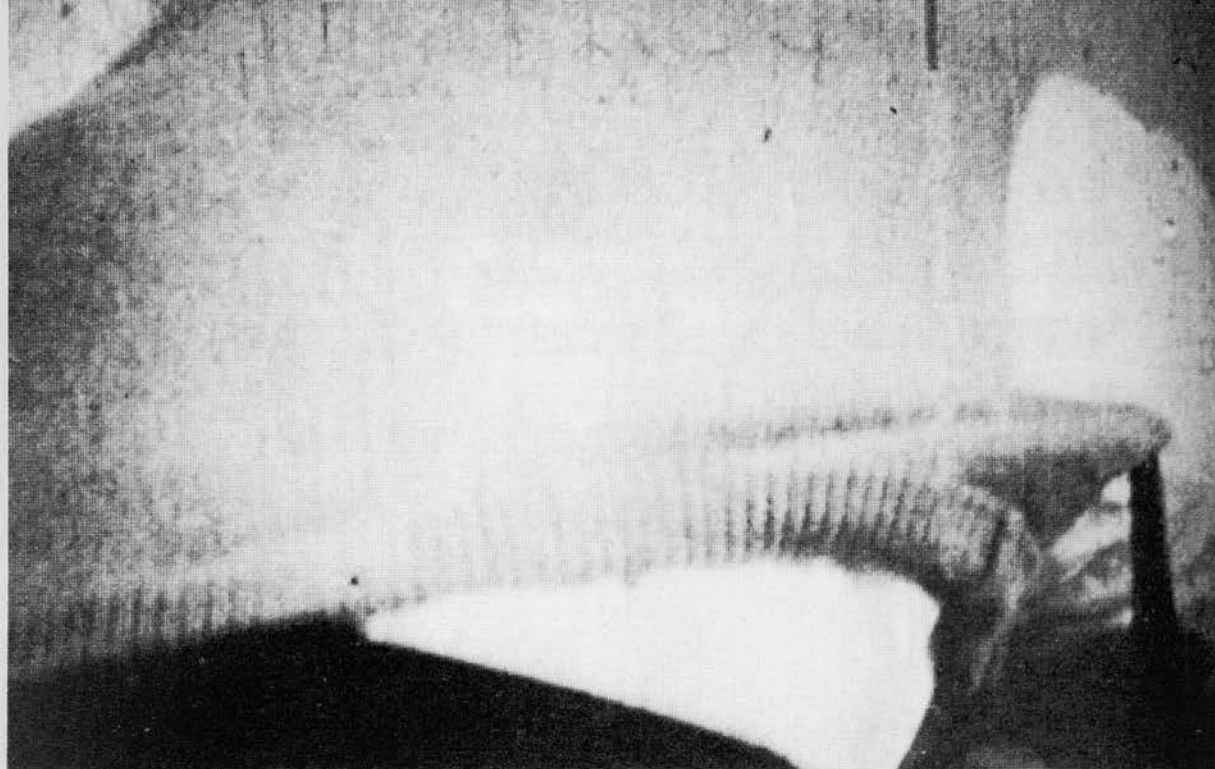
Així i tot, no convé que ens allunyem d'aquesta primera seqüència amb Rhonda Fleming, perquè hi trobem una frase brillant de Hecht, quan aquella parla de l'odi que sent vers els homes: "De-searía clavarles los dientes en la mano. Ya lo hice una vez.". També s'hi pot notar un dels recursos *hitchcockians* per excel·lència: l'efectiva inclusió de plans de detall. En aquest cas, ho fa per a mostrar com Fleming passa d'acariciar la mà de l'infermer a esgarrapar-li.

És llavors quan apareix per primera vegada el personatge de la doctora que interpreta Ingrid Bergman. L'actriu sueca va tornar a treballar amb Hitchcock, amb igual èxit, a *Notorious*, poc abans de decidir dedicar-se personal i professionalment a Rossellini (amb qui va aconseguir fer grans títols, com *Stromboli, terra di Dio* [*Stromboli, terra de Déu*, 1949] o *Europa '51* [í.d., 1952]). S'ha de dir que les

capacitats interpretatives de Bergman són perfectament aprofitades a *Spellbound*, en què Hitchcock li confia, per dir-ho així, la conducció de seqüències senceres des de primers plans o, a tot estirar, plans mitjos. La llarga seqüència que transcorre al vestíbul de l'Hotel Empire State està construïda a partir de les reaccions de Bergman, per posar-ne un clar exemple. La solvència de Bergman no és aplicable, per desgràcia, a Gregory Peck, que sembla que no acabi de trobar el punt adequat per a la seva interpretació de l'amnèsic. S'ha parlat molt dels peculiars mètodes que tenia Hitchcock per a dirigir els actors, efectius per a professionals com la pròpia Bergman, Cary Grant o James Stewart, però del tot ineficaços i amb resultats forçats per actors com Peck o, fins i tot, Paul Newman (veure *Torn curtain* [*Cortina rasgada*, 1966]). La diferència d'eficàcia interpretativa entre els dos protagonistes de *Spellbound*s'observa en el moment en què es coneixen al sopar

de la clínica, muntat a partir de dos primers plans que fan palesa la naturalitat de Bergman, però no així la de Peck. És en aquesta escena on, per altra banda, comencen a formar part de la història les pors de l'amnèsic a un determinat color i a unes formes, el que Hitchcock transmet de nou amb sobtats plans de detall i de reacció dels personatges. Sempre s'ha reconegut la seva intel·ligent perspicàcia a l'hora de planificar i muntar les seves pel·lícules, però crec que moltes vegades es deixa de banda la seva gran habilitat per compondre el que apareix en imatge. A la clínica es desenvolupa una escena en què Peck i Bergman escolten els comentaris d'un home que pateix el complex de culpabilitat i, a través dels moviments de Bergman retirant-se del costat de Peck, el sentit de l'escena canvia i el "pacient" passa a ser Peck, com així serà durant la resta de pel·lícula.

És igualment interessant el tractament que dona Hitchcock a l'entorn dels per-



sonatges. La clínica, on transcorre la primera i la darrera part del film, és un ambient agradable, com reconeix l'amnèsic, però no deixa de ser una clínica, de la qual decideixen escapar-se un moment els protagonistes per anar a dinar al camp, que seria el lloc de llibertat per excel·lència, una llibertat, que, recordem, Bergman no té a la clínica perquè els seus mateixos companys contínuament li re-treuen la seva "fredor" davant l'amor (problemàtica que Hitchcock abordaria més directament a *Marnie*). És admirable com se'ns transmet el tràfec de Nova York no a través dels seus carrers (que només veiem reflectits a la lluent placa d'entrada a l'Hotel Empire State), sinó del poblat vestibul de l'hotel, una ciutat de la qual el molest home del cigar que s'asseu al costat de Bergman diu que un s'hi pot morir sense que ningú se n'adoni, la mateixa reflexió que fa el personatge de Tom Cruise, referint-se a Los Angeles, a la recent *Collateral* (M. Mann, 2004). L'estructura circular que hem avançat, dient que la pel·lícula comença i acaba a la clínica, és significativa de la visió que tenien de l'psicoanàlisi els responsables de *Spellbound* (el director i Hecht): un mitjà per a desemmascarar, en aquest cas, la culpa, procés que no es resol a l'entremig entre el principi i el final del film, sinó a la mateixa clínica on tot comença.

El darrer segment de l'article el vull dedicar a aquelles escenes que justifiquen el que deia al principi que el "com" supera al "què". Tot i la meua formació professional en el camp, no m'estendré en la seqüència onírica dissenyada per Dalí, més que per dir que hi apareixen elements habituals de la seva creació artística, no només pictòrica (objectes defor-

mes, paisatges erms amb ombres allargades), sinó també cinematogràfica, ja que el retallat de la cortina que té un ull pintat recorda al tall de l'ull d'*Un chien andalou* (*Un perro andaluz*, L. Buñuel, 1927). M'interessen més les escenes més cinematogràfiques, per dir-ho així, com la de Bergman sortint el vespre de la seva habitació per anar a la de Peck. A través del control del ritme i de plans subjectius, Hitchcock aconsegueix que estiguem tan angoixats com Constance (un nom significatiu, per altra banda), sentiment exaltat per la presència de l'escala, símbol de la transició cap al desconegut, cap a l'inesperat, recurrent a la filmografia de Hitchcock (veure *Suspicion*, *Shadow of a doubt*, *Psycho* o *The birds*). Per a treure el màxim profit a l'estructura circular del relat, el mateix tractament formal de l'escena el trobarem al final, quan Bergman se n'adona de qui és l'assassí.

El domini que tenia Hitchcock del sentiment d'angoixa es veu també a l'escena nocturna en què Peck sembla que reviu un latent instint assassí. El tempo en què es desenvolupen els moviments de Peck i els jocs d'ombres creats per la fotografia ens provoquen la pregunta de si certament una persona tan agradable pot ser un assassí (és el mateix tema de *Shadow of a doubt*). La composició de la imatge ens angoixa encara més quan Peck, en pla obert, baixa l'escala per a mostrar en primer pla la navalla que porta, composició que en uns instants es completarà amb l'aparició de la possible víctima en el mateix enquadrament. Aquest recurs de canviar les mides del pla sense recórrer al muntatge sinó al moviment de l'actor vers la càmera és un altre dels elements habituals en Hitchcock, repetint-

se a *Spellbound* al sopar a la clínica i al vestibul de l'hotel. La repetició de recursos no té perquè suposar, ni molt menys, una minva en la qualitat d'una obra, però sí que ho podria suposar, al meu entendre, una tendència de Hitchcock a atorgar a la càmera una certa dosi de "jo-guina de fira", com és el cas de dos plans subjectius de *Spellbound* un tant superflus: el de Peck bevent-se el tassó de llet i el de l'assassí empunyant el revòlver.

En tot cas, són petites traves que no enfosqueixen un film molt recomanable, no tant argumentalment com formalment, crec que infravalorat per la gran majoria, però que mostra, una vegada més, la genialitat de Hitchcock, ell sí, un "mestre del suspens". ■

(1) Fins hi tot es pot trobar algun *remake* no per si mateix, sinó en una part de la pel·lícula, com és el cas de *Mission: Impossible 2* (*Misión imposible 2*, J. Woo, 2000), una seqüència de la qual està clarament extreta de *Notorious* (*Encadenados*, 1946).

(2) La continuació del nostre discurs ens duria també, segurament, a haver de reivindicar la seva etapa britànica. El meu sincer desconeixement d'aquesta provoca que, per prudència, decideixi no fer-ho.

(3) Per cert, s'hauria d'incloure en la filmografia d'Olivier la seva "participació" a *Sky Captain and the world of tomorrow* (*Sky Captain y el mundo del mañana*, K. Conran, 2004)?

(4) Recordem que als films de Hitchcock, el *macguffin* és l'excusa argumental que li permet treballar els aspectes determinats que més li puguin interessar de la pel·lícula. Per exemple, a *North by Northwest*, el "macguffin" seria l'estatueta que conté els microfilms.

(5) Si a algú li interessa aprofundir en ella, és necessari que tingui present que el nom de l'autor és un pseudònim, com també ho és el Francis Iles de la novel·la "Before the fact" en la que es basa *Suspicion*.

(6) "He vuelto a ver últimamente *Spellbound* y debo confesarle que no me gustó mucho el guión.". Són les paraules textuales del director francès a TRUFFAUT, F., *El cine según Hitchcock*, Alianza Editorial, Madrid, 1998, pàg. 153.





# Shock Corridor



Xavier Flores

**C**om en les seves pel·lícules més indiscutibles, l'inici de *Shock Corridor* és modèlic; en la primera seqüència s'explica tot, s'insinua tot i encara sobra temps per definir el protagonista.

Fuller va immersir dins el cinema negre personatges que podrien haver-se desimbolt tant en el drama com en la tragèdia; va dibuixar els personatges amb una descripció seca, sense adjectius, precisa, sense concessions deutesores d'una moral complaent, donant fins i tot una visió de la violència que, per a alguns, podria ser preocupant.

A *Shock Corridor* (*El corredor sense retorn*), Fuller desplaça un periodista a l'interior d'un manicomi en el qual els interns pareixen un reflex dels tabús de la Nord-amèrica de l'època: nimfòmanes, homosexuals, racistes, sudistes en-

callats en derrotes idealitzades, administradors corruptes...

Situar en un manicomi l'escenari en què el protagonista ha de trobar la veritat d'un crim és com traslladar el cinema negre a un territori que no freqüenta, i, a més, imposar-se un disciplina de posada en escena claustrofòbica, de la qual en surt airós, sense apel·lar a recursos narratius complaents.

Mister Barret fluctua entre la seva ambició meditada i l'opressió de l'ambient que ha escollit per aconseguir el Pulitzer, el premi que es persegueix és el motor que el durà a diluir-se finalment en l'ambient "social" que acabarà engolint-lo, com molt bé insinua el director en les frases d'Eurípides que apareixen a la pel·lícula: "Qui els déus vol vèncer, abans que res el tornen boig."

És d'agrair que Fuller no ens endossi un tractat sobre la folia ni s'entre-

tengui en denunciar la situació d'aquest tipus d'institucions i ens estalviï un sentimentalisme impropï que seria més propi a un altre tipus de cinema. La localització serveix simplement per situar els personatges en un univers tancat, on poder manejar-los sense distraccions que ens allunyin del discurs central del protagonista i del seu projecte vital.

Fuller ja ens va obsequiar amb una de les mostres més importants de cinema negre de l'època, convertint Richard Widmark en un hàbil carterista que es movia en els escenaris més comuns de l'ambient negre, en què hi trobava una companyia femenina —Jean Peters— poc corrent per a la moral dominant. Però a *Shock Corridor* pareix voler deixar clar que podria renunciar o prescindir de l'ambient sense que això minvès el seu talent per construir personatges i la seva habilitat per mantenir el fil narratiu sense descansos. ■





## Vencedores o vencidos d'Stanley Kramer

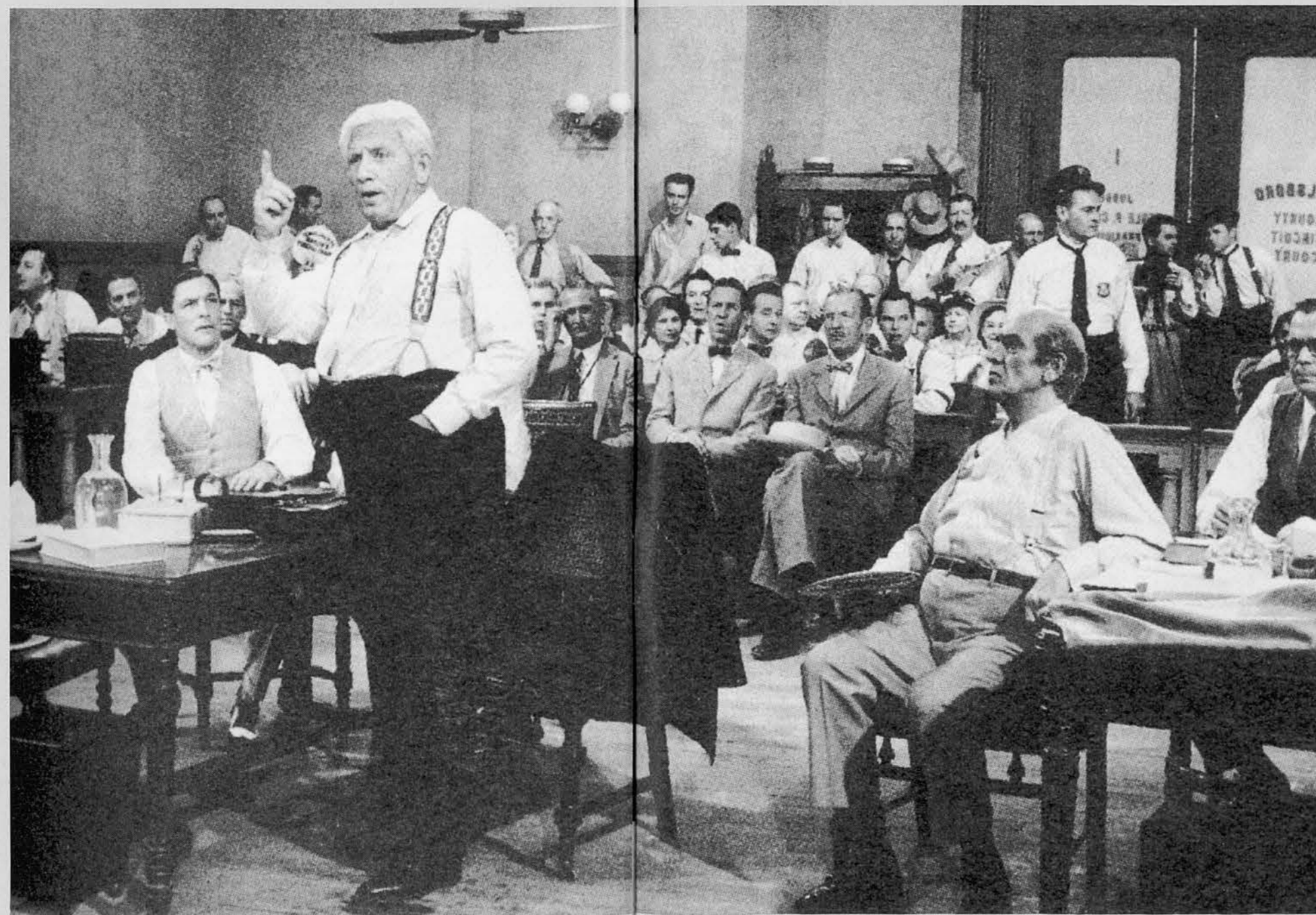
Inaki Revesado

Stanley Kramer (1913-2001) no és un dels realitzadors nord-americans que s'hagi sabut guanyar un lloc entre els imprescindibles de l'època més brillant de Hollywood, a pesar que entre la seva filmografia es troben films prou interessants com el que ara comentarem i que fou una persona lligada a tots els àmbits de la producció cinematogràfica (entre la Columbia i la Metro, passant per les seves pròpies productores, Kramer participà en feines de producció, guió, muntatge i realització, destacant la producció d'un bon grapat de pel·lícules de Fred Zinnemann i Edward Dmytryk), però en el seu cinema s'aprecia que la qualitat de les obres està molt per davall de les seves sempre honoroses intencions. El seu nom quedarà sempre lligat com a realitzador d'un dels darrers films de la seva carrera, que fou qui li reportà el més gran dels seus èxits, *Guess who's coming to dinner* (*Adivina quien viene esta noche*, 1967), pel·lícula que té en comú amb *Judgement at Nuremberg* (*Vencedores y vencidos*, 1961) l'intent de remenar les consciències de la societat nord-americana, denunciant injustícies socials tan impunes com el racisme contra la població negra, o els horrors tan repetits per la Humanitat (encara que tal vegada sense assolir mai les mateixes vergonyoses xifres) com ara l'Holocaust de la població jueva.

*Vencedores o vencidos* obtengué un bon grapat de nominacions als Oscars, aconseguint-ne únicament dos, el de millor guió adaptat i el d'interpretació per Maximilian Schell, en el paper de l'advocat defensor. El film pot estar emmarcat en el gènere cinematogràfic de pel·lícules de judici, ja que de les quasi tres hores de metratge, ben bé dues estan ambientades dins la sala on es jutja quatre jutges de l'època nazi, sobre els quals recauen terribles acusacions. El film comença amb l'arribada a Nuremberg del jutge nord-americà encarregat del judici, Dan Haywood (interpretat per un perfecte Spencer Tracy). La seva arribada a la ciutat és aprofitada per mostrar unes imatges esfereïdores de la ciutat, pràcticament derruïda per una guerra que finalitzà quatre anys abans. El protagonisme d'Spencer Tracy està com-

partit pel ja comentat de Maximilian Schell, el de Richard Widmark (en el paper del fiscal) i el de Burt Lancaster (que és un dels quatre jutges asseguts a la banqueta dels acusats). El film s'estructura en llargues sessions de judici, en què es van descobrint algunes de les atrocitats comeses per les SS i per l'entramat polític, judicial i militar creat pel partit nazi. El film no jutja els braços executors de l'extermini, sinó tantes i tantes veus que autoritzaven, consentien o tornaven la mirada per no veure què era el que estava passant amb els seus veïns, amb els seus amics, amb la família de la botiga del cantó, que tenien en comú

tots ells el fet de ser jueus i que de cop, després d'una violenta visita de les SS, desapareixien del barri sense deixar rastre. Entre les proves poc adients al cas que ocupa, però fonamental per conèixer el que no s'ha de tornar a repetir, el fiscal presenta un documental on es mostren les imatges del que van trobar les tropes dels aliats quan van entrar als camps de concentració, un clar cop d'efecte utilitzat pel realitzador per mostrar amb tota la seva cruïda les imatges que provaven el que havia passat amb més de sis milions de jueus. La narració guanya en intensitat en mostrar els dubtes i la culpa que turmenten un dels acu-



La denúncia que fa Stanley Kramer va molt més enllà d'allò que és evident. ¿Com romandre impassible davant una realitat tan cruel? És aquí on valoram el compromís de Kramer, en el fet que el realitzador estén la denúncia a determinats valors i a altres actituds que fan comparable el règim nazi amb altres règims que es proclamen com a paradigmes de les llibertats i de la democràcia



sats, el que interpreta Burt Lancaster, que en un dels moments més àlgids de la vista judicial, interromp el violent interrogatori a què sotmet l'advocat defensor a una de les testimonis presentades per fiscal, fent una declaració de culpabilitat inqüestionable i desqualificant qualsevol dels intents de la defensa per minorar la responsabilitat dels acusats en els fets jutjats.

Les escenes del judici es veuen intercalades amb d'altres en què es mostra la vida de la ciutat encara ocupada pels aliats, mostrant l'intent de la població alemanya d'oblidar i de refer-se de la guerra i les rancúnies que encara

perduren. En el seu recorregut pels ambients de la ciutat, Dan Haywood va acompanyat per la viuda d'un militar nazi jutjat i condemnat a mort, interpretada per Marlene Dietrich, que representa a tots els alemanys a qui els ha costat de creure la veritat del preu pagat pels jueus i que intenten de bell nou començar una vida ajudant a qui més ho necessiten. A més el film compta amb altres dues excepcionals col·laboracions en personatges secundaris. Una n'és la de Montgomery Clift, que dóna vida a un personatge amb deficiències psíquiques que va ser sotmès a una operació d'esterilització durant l'è-

poca nazi; i l'altra n'és la de Judy Garland, que interpreta a una ària amiga dels jueus i que tindrà un pes important en el curs del judici.

La denúncia que fa Stanley Kramer va molt més enllà d'allò que és evident. ¿Com romandre impassible davant una realitat tan cruel? És aquí on valoram el compromís de Kramer, en el fet que el realitzador estén la denúncia a determinats valors i a altres actituds que fan comparable el règim nazi amb altres règims que es proclamen com a paradigmes de les llibertats i de la democràcia. En aquest sentit, és significativa la defensa que fa l'advocat defensor quan presta testimoni el personatge de Montgomery Clift. Aprofita la defensa per llegir unes paraules d'un prestigiós metge dels Estats Units que justifica també l'esterilització dels disminuïts. Kramer tampoc no té cap problema en comparar l'atrocitat del nazisme i els seus camps de concentració amb l'heroica gesta de les tropes americanes per deixar fóra de joc al Japó en el transcurs de la guerra, amollant les bombes atòmiques sobre les ciutats d'Hiroshima i Nagasaki. Fins i tot la corrupció fa acte de presència, quan des de la cúpula de l'exercit s'intenta que el fiscal es limiti a jutjar uns fets, sense fer referència a la complicitat silenciosa de la població civil alemanya, ja que crear-se enemics entre els alemanys no és convenient pels interessos de l'economia americana. Per això, hi ha un moment en què la defensa dóna un argument, que com a mínim invita a la reflexió: les persones jutjades poden ser culpables, però la seva culpa no és més que la culpa del món, ni més ni manco. El final del film sembla precipitar-se cap a un *happy end* que hagués minvat valor a la denúncia que hi conté, però astutament, Kramer, tal vegada enfortit per la seva consciència d'ésser humà (ajudada per la seva condició de jueu), dóna un altre cop d'efecte i deixa clar que no hi cap el perdó per als culpables.

Ben és ver que després la realitat s'encarrega de desvirtuar tal afirmació. La veu *en off* del final del film ens informa que dotze anys després cap de les persones jutjades a Nuremberg continuen empresonades, totes elles han estat alliberades... Així la història es repeteix, així els errors continuen. ■





# Les pel·lícules del mes de febrer

*A les 18.00 hores*

*Sessió especial*

## 1 DE FEBRER

### Hiroshima, mon amour (1959-VOSE)

Nacionalitat i any de producció: França-Japó, 1959  
 Títol original: *Hiroshima, mon amour*  
 Producció: Argos, Como, Daiei, Pathé  
 Director: Alain Resnais  
 Guió: Marguerite Duras

Fotografia: Sacha Vierny i Michio Takahashi  
 Música: Giovanni Fusco i Georges Deleure  
 Intèrprets: Emmanuelle Riva, Eiji Okada, Bernard  
 Fresón i Stella Dassas

## *Cicle Vida de cans: el millor amic dels humans al cinema*

## 2 DE FEBRER

### Vida de perro (1918)

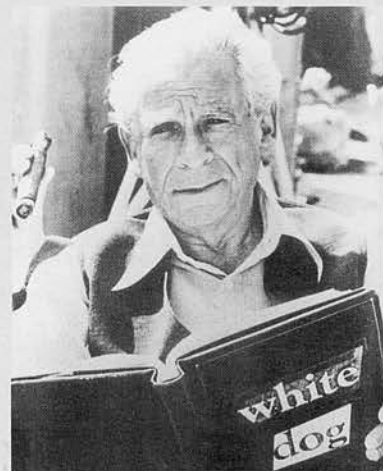
Nacionalitat i any de producció: EUA, 1918  
 Títol original: *A Dog's Life*  
 Producció: Charles Chaplin  
 Director: Charles Chaplin  
 Guió: Charles Chaplin  
 Fotografia: Roland Totheroh  
 Muntatge: Charles Chaplin  
 Intèrprets: Charles Chaplin, Edna Purviance, Syd  
 Chaplin, Henry Bergman



## 9 DE FEBRER

### Perro blanco (1982)

Nacionalitat i any de producció: EUA, 1982  
 Títol original: *White Dog*  
 Director: Samuel Fuller  
 Guió: Samuel Fuller i  
 Curtis Hanson  
 Fotografia: Bruce Surtees  
 Música: Ennio Morricone  
 Muntatge: Bernard  
 Gribble  
 Intèrprets: Kristy  
 McNichol, Paul Winfield,  
 Burl Ives, Jameson Parker



## 16 DE FEBRER

### Umberto D (1952-VOSE)

Nacionalitat i any de producció: Itàlia, 1952  
 Títol original: *Umberto D*  
 Producció: Amato, De Sica, Rizzoli  
 Director: Vittorio de Sica  
 Guió: Cesare Zavattini i Vittorio de Sica  
 Fotografia: Aldo Graziati  
 Música: Alessandro Cigognini  
 Intèrprets: Carlo Battisti, Maria Pia Casilio, Lina  
 Gennari i Elena Rea

## 23 DE FEBRER

Documentals. Treballs Escola de Cinema  
 SA NAU



# Les pel·lícules del mes de febrer

*A les 19.00 hores*

## *Cicle Cinema jurídic* (amb la col·laboració del Col·legi d'Advocats)

4 DE FEBRER

### ¿Vencedores o vencidos? (1961-VOSE)

Nacionalitat i any de producció: EUA, 1961  
 Títol original: *Judgment at Nuremberg*  
 Producció: Stanley Kramer  
 Director: Stanley Kramer  
 Guió: Abby Mann  
 Fotografia: Ernest Laszlo  
 Música: Ernest Gold  
 Intèrprets: Burt Lancaster, Spencer Tracy, Richard Widmark, Maximilian Schell



*A les 20.00 hores*

## *Cicle Cinema i Psiquiatria*

2 DE FEBRER

### El estrangulador de Boston (1968)

Nacionalitat i any de producció: EUA, 1968  
 Títol original: *The Boston Strangler*  
 Producció: Twentieth Century Fox  
 Director: Richard Fleischer  
 Guió: Edward Anhalt  
 Fotografia: Richard H. Kline  
 Música: Lionel Newman  
 Intèrprets: Tony Curtis, Henri Fonda, George Kennedy i Murray Hamilton

9 DE FEBRER

### Un tranvía llamado deseo (1951)

Nacionalitat i any de producció: EUA, 1951  
 Títol original: *A Streetcar Named Desire*  
 Producció: Group Productions  
 Director: Elia Kazan  
 Guió: Tennessee Williams  
 Fotografia: Harry Stradling  
 Música: Alex North  
 Muntatge: David Weisbart  
 Intèrprets: Vivien Leigh, Marlon Brando, Kim Hunter, Karl Malden

16 DE FEBRER

### Recuerda (1945)

Nacionalitat i any de producció: EUA, 1945  
 Títol original: *Spellbound*  
 Producció: David O. Selznick  
 Director: Alfred Hitchcock  
 Guió: Ben Hecht i Angus MacPhail  
 Fotografia: George Barnes i Rex Wimpy  
 Música: Miklos Rozsa  
 Muntatge: William Ziegler i Hal C. Kern  
 Intèrprets: Gregory Peck, Ingrid Bergman, Rhonda Fleming, Leo G. Carroll

23 DE FEBRER

### Corredor sin retorno (1963)

Nacionalitat i any de producció: EUA, 1963  
 Títol original: *Shock Corridor*  
 Producció: Allied Artists, Fif  
 Director: Samuel Fuller  
 Guió: Samuel Fuller  
 Fotografia: Samuel Fuller i Stanley Cortez  
 Música: Paul Dunlap  
 Intèrprets: Peter Breck, Constance Towers, Gene Evans, James Best





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.

CIBERESPACI  
jove

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

BLEARS  
jove

Fundació  
"SA NOSTRA"