

Núm. 111  
Març  
2005



**TEMPS MODERNS**

PÀPERS DE CINEMA

**Cicles:**

**Expressionisme alemany  
Cinema francès**

**Homenatge a Ovidi Montllor  
i Arthur Miller**

*Fundació*  
**"SA NOSTRA"**



# Sumari

<b>Editorial</b>	<b>3</b>	<b>Crònica de cine</b>		<b>Sobre <i>El gabinet del Dr. Caligari</i> i l'expressionisme</b>	
<b>Fa fred i plou o un temps de calabruix (a Pepe Tauste, inevitable)</b>		per Martí Martorell	<b>12 i 13</b>	per José Enrique Monterde	<b>27</b>
per Toni Roca	<b>4</b>	<b>Godard combatiu</b>		<b>Expressionisme alemany</b>	
<b>Notes impertinents (1). Per què no vaig al cinema?</b>		per J.C. Romaguera	<b>14</b>	per Ramon Freixas	<b>28</b>
per Antoni Serra	<b>5</b>	<b>Llibres</b>	<b>15</b>	<b>L'arquitectura d'avantguarda en l'etapa alemanya de Fritz Lang</b>	
<b>L'home que va inventar Peter Pan</b>		<b>Internationale Filmfestspiele Berlin 10.- 20.02.05</b>		per M. Magdalena Brotons	<b>29 a 35</b>
per Francesc M. Rotger	<b>6</b>	per Joan Estrany	<b>16 a 20</b>	<b>El renaixement del cinema alemany</b>	
<b>L'anhelat somni d'una nit d'hivern</b>		<b>El llarg camí cap al cinema</b>		per F.J. Sánchez-Cuenca	<b>36 i 37</b>
per Daniela T. Montoya	<b>7</b>	per Joan Ferrer Miserol	<b>21</b>	<b>Creació en desavantatge</b>	
<b>Expressionisme alemany</b>		<b>Opera prima</b>		per Guillem Fiol Pons	<b>38 i 39</b>
per Ramon Freixas	<b>8</b>	per Fernando Lara	<b>22</b>	<b>Homenatge a Arthur Miller</b>	<b>40</b>
<b>Els quatre elements</b>		<b>Borau, el cinema dels setanta</b>		<b>Cinema a "SA NOSTRA" Les pel·lícules del mes de març</b>	
per Jordi Vidal Reynés	<b>9 a 11</b>	per Xavier Flores	<b>23</b>		<b>41 a 43</b>
		<b>D'Ovidi Montllor a José Luis Borau: <i>Furtivos</i> i <i>La Sabina</i></b>			
		per Iñaki Revesado	<b>24 i 25</b>		

## TEMPS MODERNS

Papers de cinema  
Edició mensual  
Març 2005. Núm. 111

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 Portopí i Renoir, llibreria Espirafocs (Inca).

## UN COP D'ULL ALS GÈNERES ALTERNATIUS

*Les pel·lícules, les bones  
— del principi fins avui —,  
comparades amb els somnis,  
són cansoses, imbècils.  
Les dolentes tenen vàlua,  
car obliguen a mirar  
la misèria que ens enfonsa*

**Miquel Bauçà**

La successió d'imatges projectades a la pantalla, aquest art jove que just arriba als cent i pocs anys, planteja constantment una mateixa pregunta: oci o compromís? La resposta hauria de ser possiblement ambdues coses, en funció del producte i del productor. El que passa és que cada dia més —novament la globalització?— domina una tendència al consum de l'estàndard, un model genèric, procedent dels Estats Units, cobreix la realització cinematogràfica arreu del món. Les poques excepcions, generades al continent europeu i Sud-amèrica, constitueixen el *rara avis* que confirma la teoria.

Tot això si parlem de cinema en sentit estricte. Més marginades encara hi ha el que podríem considerar realitzacions alternatives: el curtmetratge i el documental. El primer gènere malviu de forma gairebé miraculosa gràcies a diferents manifestacions de benevolència; ¿tant costaria programar, i anunciar-ho, la projecció de curts a les sales comercials? El segon dels gèneres esmentats, el documental, segurament que suscita encara més poca fe productora. Aquí es palesa encara més el suport absolut al cinema d'evasió en detriment del cinema compromès, perquè el documental, conce-

but des de la creació intel·lectual és un exercici crític—l'exemple fàcil és recórrer a Michael Moore— i fins i tot històric i social —l'homenatge de Ventura Pons a grans personatges barcelonins del darrer quart de segle com Ocaña i Gato Pérez, serien igualment una mostra vàlida—.

Aquest mes de març precisament hi ha prevista la segona edició del Planet Europe Festival dedicat al curtmetratge. Serà durant els dies compresos entre el 15 i el 19 de març a l'Auditori de Palma. D'altra part, la programació al Centre de Cultura per aquest mes es basa en un cicle de cinema alemany —Lubitsch, Murnau, Wiene— i un altre de cinema francès —Jaque, Godard i el *Qui-xot* de Pabst—, a més de dos homenatges, el primer a Arthur Miller —*Todo el mundo gana*, de Karel Reisz, i *Vidas rebeldes* de Huston—. El segon dels homenatges és a Ovidi Montllor —*Furtivos* i *La sabina*—. El dia de la projecció de *Furtivos*, dia 2, farà la presentació el mateix José Luis Borau, desplaçat expressament per a l'acte. La programació resta més que arrodonida amb la presentació, dia 8 del llibre d'Antoni Serra, *Passió (confessable) per la cinematografia*, tercer títol editat per *Temps Moderns*.

*Castillo Vogeloeid.*



# Fa fred i plou o un temps de calabruix

(a Pepe Tauste, inevitable)

Toni Roca

**F**a fred i plou. Temps de calabruix. Ara, tot just ara mateix, ha tornat a sortir a l'escenari l'inoblidable home del cinema, però ara amb la gavardina tipus Bogart posada. Fa fred i plou.

I ha tornat quan la ciutat viu sotmès a una dictadura de l'hivern (l'hivern és dur, cert, però a la vegada civilitzat) amb generosa pluja, boira que és tot encanteri, tramuntana difícil, humitats i rosades de qualsevol mena en arribar la matinada dolça, una mica de calabruix que de forma i manera fragmentada ha tingut el seu moment de glòria malgrat que tota la gent del cine encara vol recordar la figura i la imatge de la Virginia Mayo de parella magnífica amb Gregory Peck (també mort, també dormidet al palau dels records i de les evocacions intenses i plenes) a *El hidalgo de los mares*. Fa fred i plou. Temps de calabruix. La sentimentalitat i la nostàlgia els acompanya sempre. És inevitable. Però és així, la qual cosa vol dir que l'home del cinema davant la irrupció sobtada dels esdeveniments busca empara i refugi sota l'ombra i la protecció del pont vell sempre al sud marginal de la perifèria ciutadana. "Millor" —pensa— fugir d'aquesta mena d'esdeveniments i de succeïts i trobar tranquil·litat d'ànima i d'esperit sota la protecció d'un pont tan noble com antic. Fa fred i plou. Temps de calabruix. L'home del cinema és a més a més de dúctil, original i de vegades inexplica-

ble. I una mica misteriós. Però és un home, una persona que ha viscut des de sempre les essències fonamentals de la història de l'anomenat, i no en sabem encara exactament el perquè, d'aquesta definició, setè art. De petit/petit la seva mare a l'hora del desdèjuni bocins selectes i en certa manera antològics, de *King-Kong* i també de *Los tambores de Fu-Man-Chú* amb tot l'ambient asiàticooriental que comporta un film d'aquestes característiques. A l'hora de la migdiada *L'amour après 9s le midi*, que una mica de Rhomer després de dinar (arròs brut, gelat de torró i cafè) no va malament en especial les persones aquelles amb problemes de cor encara que no és (de moment) el cas del nostre protagonista. Un protagonista que ja en edat de la innocència i a l'hora del berenar, a l'horabaixa rebutjava l'entrepà de pa amb xocolata i mantega i en el seu lloc, com a element substitutiu de la gastronomia, tota una selecció de curts de Charles Chaplin, Buster Keaton i Harold Lloyd. Lògicament, en arribar el sopar, demanava sempre bocins escollits de *Los diez mandamientos*, tot un festival bíblic per a ben dormir. Ateses les circumstàncies escrites sobre el paper en blanc no és res estrany que l'home del cinema (insisteixo avui plou intensament a la ciutat i porta gavardina) ja ubicat en època adulta i madura tingués la temptació de buscar (i trobar) refugi al sud perifèric, l'esmentada concentració urbana, sempre a la vora i la protecció del pont vell, romàn-

tic i ple d'herbes variades i a considerar. Fa fred i plou. Temps de calabruix. Són passades les tres de la matinada i l'home encara roman al lloc citat. Roman tot sol i a l'espera d'expectatives que, en qualsevol moment, es podrien reproduir i probablement de forma sobtada i espectacular. I l'expectativa, mira tu per on, és poder restablir i amb caràcter general, la moda i l'hàbit d'aquelles entranyables sessions matinals que configuraren tota una vida, tot un model de viure (viure i conviure) amb la projecció de pel·lícules en una hora tan deliciosa i sensual com pot ser les onze del matí, després del cafè, el croissant i els primers cigarrets del dia que, sens dubte, són els millors de tota la llarga jornada que ara s'inicia. Recordava, llavors, un programa doble al cine de barri (la perifèria, sempre, la marginalitat i el desenvolupament) organitzat sobre *La túnica sagrada* i *Demetrius y los gladiadores*. Sessió, programa doble que tingué capacitat per generar al llarg de més de tres hores un clima d'excitació, fantasia i emoció que 38 anys després encara ho recorda i ho evoca com si fos ara mateix. Després, amb la moda de les modes canviant i a tothora desapareixeren les matinals, les matinals que ajudaren força a la formació cinematogràfica diverses generacions nascudes al món del cinema amb, per exemple, *La quimera del oro*, *Ciudadano Kane*, *Paisa*. O *Las chicas de la Cruz Roja*.

Plou i fa fred. Temps de calabruix. ■

*Demetrius y los gladiadores.*





# Notes impertinents (1). Per què no vaig al cinema?

Antoni Serra

**C**om vostès ja saben, amic cinèfils, som un home vell i, al mateix temps, un personatge per voluntat pròpia i meditada —ho dic amb ironia, això de personatge, és clar!— no del segle passat, que va ser, sempre que no ens hagin enganyat, el XX, sinó del XIX que encara conservava en la seva atmosfera alguna espurna volteriana. Així de senzill, així d'inversemblantment versemblant. Veritat que ho entenen i se'n fan càrrec? Gràcies.

Aquest personatge que som —i que era, sobretot, fa una quarantena d'anys— ha estat, des que té ús de raó, als set anys amb obligada primera comunió com estava manat a l'època de la postguerra, un fervent apassionat del cinema. Em vaig formar, al petit cinema de poble (avui ja decadent, en runes, quasi a punt de desaparèixer), amb les primeres pel·lícules sonores, però encara vaig poder gaudir d'alguns films muts interpretats —aleshores el director tenia un protagonisme secundari— per Pola Negri, Lillian Gish, W. C. Fields (debutà el 1915 amb un parell de metratges curts de la Gaumont), Lya de Putti, Ramón Novarro, Marie Dressler (la vaig incorporar, amb un cert desvergonyiment reivindicatiu, a la meva novel·lística negra: concretament a *El blau pàl·lid de la Rosa de Paper*), Asta Nielsen, John Gilbert, entre d'altres. Aleshores, sol o en companyia d'algun primer amor primerenc (besada furtiva, cucurull de cacauets amb closca o de xufles lleugerament humides), a les fosques i en un pati de butaques renouer i pudent (llorines flocades, xerrameca irrefrenable), aquest humil servidor de vostès va experimentar en pròpia carn com la vida, la dinàmica de la vida es convertia en

imatges en blanc i negre i, poc després, en color. Vaig ser feliç, ¿per què no confessar-ho?

I va passar el temps, i vàrem sobreviure a noves i contradictòries dècades, però la meva passió pel cinema —ja sonor, ja en *technicolor*— es va mantenir incòlume durant els anys cinquanta, seixanta, setanta i part dels vuitanta, malgrat l'adversa i nefasta cultura, la qual era més bé incultura, que rebiem del franquisme salvador, dogmàtic i represor. Vaig ser assidu de les grans sales cinematogràfiques d'estrena a Palma, la quasi totalitat d'elles ja desaparegudes, Palacio Avenida, Born, Líric, Balear, Astoria..., les recorden? Hi vaig veure el millor cinema, el gran cinema... però després, a causa d'aquest afany desmesurat per la comercialització de dubtosos sentiments que només burxen el popularisme i dels efectes (defectes) especials, la cosa va decaure i vaig haver de suportar, per un cert temps, pel·lícules mediocres i que no aportaven res a la meua curiositat intel·lectual. I vaig deixar d'anar al cine...

Es pot viure, sense el cine? Pens que no. En tot cas, jo no sé viure mancat de les imatges en moviment que estimulen, enriqueixen i activen la meua mentalitat en constant ebullició. Així que, solitari (o a vegades en companyia reduïda), m'he habilitat el meu propi cine a casa. (Com tampoc puc viure sense els llibres.) I a la petita pantalla, ja que no m'he pogut construir l'espai segons els model de l'Alcázar o del Fantasio del meu poble de naixement, de tant en tant retrobo el passat de glòria: reviu la mala llet d'Stan Laurel i Oliver Hardy, actors que s'hauria de reivindicar molt més del que s'ha fet, de *Compañeros de juerga*; la inefable causticitat satírica de *Duck Soup*, dels ger-

mans Marx (els més marxistes de tots els marxistes de la història, si em permeten la ironia); la comicitat serena de Harold Lloyd a *Aparición de fantasmas* o *La Vía Láctea* i, entre d'altres, el gran malabarista de la immutabilitat, amb poca sort (recordin el seus anys de captivitat a la Metro), que fou el Buster Keaton de *The General*, *El colegial* o *El navegante*... Ni les perversitats modernes, obscurantistes i anatemitzants, em poden prohibir i manco desviar de les meves passions. Som fidel a la incredulitat, a la promiscuïtat i a la llibertat d'expressió sense condicions, què hi farem!

Hi ha molts d'altres films, és clar, que estimulen la meua inquietud per la cinematografia. Ja n'he parlat en altres ocasions —des de pel·lícules d'aventures al *western*— o, en tot cas, en faig comptes de parlar en successives notes informals i irreverents. Sempre que vostès, lògicament, m'ho permetin. Des d'*El gran dictador* a *Detective privado* (amb Robert Mitchum com el millor Marlow chandlerià del setè art) i *Mort a Venècia*, per exemple. Quasi totes elles realitzades, això sí, abans de la dècada dels noranta. Després, silenci, fosc, mediocritat... un enorme desert d'imaginació absent. Vet aquí, doncs, per què en l'actualitat no vaig al cine. Per què m'he convertit en un exiliat dels multicines i dels espais d'oci que els acullen. O sigui, per simple prescripció facultativa del meu metge —que és metgessa, com és de suposar— que té cura del meu enteniment i del bon gust estètic i ètic.

¿I tal vegada és així perquè la societat torna a l'origen de les cavernes? No ho sé, ja ho anirem esbrinant si el dimoni boet em dona força i perseverança.

De moment, salut i força al canut del cinema del passat! ■



*Descubriendo Nunca Jamás.*



Francesc M. Rotger

**F**ora de l'àmbit cultural de parla anglesa, segurament el gran públic coneix bàsicament *Peter Pan* per la seva versió cinematogràfica, en dibuixos animats, produïda per la factoria Disney, fa cosa de mig segle. Però, molt abans que això, existí la peça de teatre, estrenada per primera vegada a Londres el 1904 (s'ha celebrat, recentment, el seu centenari) i que, des de llavors, es posa en escena constantment a Gran Bretanya i a la resta del món, molt particularment per les festes de Nadal. El seu creador, l'escriptor escocès James Matthew Barrie, es va inspirar, per al seu fabulós univers d'indis, fades, pirates, sirenes i nins perduts, en els petits fills d'una dama britànica: els Llewelyn Davies, als qui va conèixer als jardins de Kensington, on, avui, existeix un monument a Peter Pan. I aquesta és la història (és a dir: com fou concebut un dels personatges més populars de la literatura universal) que ens conta *Descubriendo Nunca Jamás* (*Fin-*

*ding Neverland*), pel·lícula de Marc Foster amb Johnny Depp i títol destacat dins la recent carrera cap l'Oscar. Un dels seus luxes és, possiblement, l'aparició de Dustin Hoffman en un paper secundari, com a productor escènic: de fet, dins tota la cinta es respira una certa estimació per la professió teatral.

El guió, de David Magee, també està inspirat a una obra de teatre: *The Man Who Was Peter Pan* (*L'home que era Peter Pan*), de Allan Knee. Perquè se suposa (així es diu a la pel·lícula) que el mateix Barrie fou, en el fons, aquell nin que no volia créixer. Hi ha algunes qüestions històriques que no apareixen a aquesta producció cinematogràfica i que, no obstant això, poden interessar l'espectador. Així, per exemple, que el petit Peter Llewelyn Davies, del qual Barrie agafà prestat el nom de pila per al seu personatge, ja adult i dedicat professionalment a l'edició, posà fi a la seva existència l'abril de 1960, davall de les rodes d'un tren. O que el primer capità Garfi de la història fou el seu oncle, Gerald Du Maurier,

germà de la senyora Davies i pare de l'escriptora Daphne Du Maurier (l'autora de *Rebeca*). Una altra curiositat: l'actriu Kate Winslet, que encarna aquella mare dels nins que tal vegada serví de punt de partida al personatge de Wendy, interpretà aquest mateix paper (Wendy) als escenaris fa anys.

Entre les pel·lícules que han aconseguit candidatura als Oscar dins la seva darrera edició, almenys una altra també està basada en una obra de teatre: *Closer*, guió de Patrick Marber a partir de la seva pròpia peça i realitzat pel veterà Mike Nichols. No fa molt que Nichols adaptava a la pantalla un altre text concebut per als escenaris: *Wit*, de Margaret Edson, amb la col·laboració d'Emma Thompson com a protagonista. Per aquest mateix personatge, la nostra Rosa Maria Sardà és candidata al premi Max de les arts escèniques a la millor actriu principal, que es lliura aquest mes de mars. I, ja que parlem d'actrius, ¿no recordeu que Julia Roberts, la fotògrafa de *Closer*, fou la Campaneta de *Hook*? 🎬



# L'anhelat somni d'una nit d'hivern

Daniela T. Montoya

**G**oran Paskaljevic, el director de *Sueño de una noche de invierno* (2004) reivindicava la necessitat de fer aquesta pel·lícula quan, al presentar-la durant el passat festival de Sant Sebastià (on se'n dugué el premi especial del jurat), criticava que "les forces polítiques derrotades a Sèrbia comencen a renèixer i a tornar a l'escenari polític. Si és tan fàcil oblidar un passat tan dolorós, s'ha de pensar en la quantitat d'autisme que patim." Així, mitjançant la història d'una nina autista, Paskaljevic es proposa parlar metafòricament sobre un tema que li és especialment pròxim: l'autisme del poble serbi, que sembla viure una amnèsia col·lectiva per tal de no desvetllar la realitat (postbèl·lica) que l'envolta.

El punt de partida del film s'estableix amb la reaparició de Lazar Ristovski<sup>1</sup> en el seu antic domicili, que es troba ocupat per una nina autista (Jovana Mitin) i la seva mare (Jasna Zalica). La primera reacció de Lazar serà desempallegar-se d'aquestes dues refugiades acompanyant-les fins a un centre on se'n puguin fer càrrec, però el fet de veure directament l'escassetat de mitjans que disposen i la corresponent precarietat amb què haurien de viure li fan canviar d'opinió. Aleshores, l'aparent aspre Lazar decideix fer l'esforç de conviure amb elles.

A partir d'aquí, el film s'encamina "tan sols" a aproximar-nos la senzilla

quotidianitat d'aquesta convivència (necessària?), basada en el suport mutu, amb el qual anirem descobrint el passat de cadascun d'ells: Jasna, abandonada pel seu marit quan va descobrir l'autisme de Joana, i que sobreviu a la marginació social dels veïns fent feina de cambra; i Goran, qui ha sortit de la presó havent complert deu anys de condemna per un "desafortunat" assassinat a un bar (lloc a on va recalar després de desertar durant la guerra serbobosniana). Mentres transcorren els dies d'un gèlid hivern, s'estableix un peculiar triangle d'atracció mútua: Jasna s'intriga (però mai interroga) per saber l'origen dels malsons que turmenten Goran; aquest, tracta de comprendre el món entotsolat en què viu Joana i, sense resignar-se a acceptar que es tracta d'una malaltia, s'esforça (infructuosament) per intentar retornar-la a la realitat. Però, aquesta *somniada* convivència es veurà sobtadament trencada.

Veiem, així, més d'una similitud entre el protagonista (incansable lluitador pel desvetllament de la nina, a més d'exclòs de la societat a causa de l'empresonament) i el director de la pel·lícula (qui va patir l'exili per mor de l'estrena del seu anterior film *El polvorin* (1998), en què criticava el règim de Milosevic; i que, com ja hem dit abans, es plantejava realitzar aquest altre com a necessitat moral perquè el poble serbi surti de l'actual autisme que està vivint). "Només enfrontant-nos al passat i acceptant-lo sen-

se que hagi de tenir un final feliç, podrem crear un futur millor", són les paraules que va dir Paskaljevic a l'esmentat festival, i que ens podriem guiar per comprendre el final de *Sueño de una noche de invierno* (film diametralment oposat, no només per la seva cruesa estètica, a *La vida es un milagro* (2005), del seu contemporani Emir Kusturica).

Tot i no ser una pel·lícula política, sí que té un clar rerefons ètic a causa del *vital* compromís que assumeix Goran Paskaljevic-Lazar amb el seu poble. Es tracta d'una crida a la reconstrucció mitjançant l'esforç de conviure, ardu treball en mans de cada individu, de cada veí, que requereix la constància del dia a dia, i no les "bones" paraules amb què s'omplen la boca alguns polítics o ideòlegs. Tot això apel·lant sempre al sever record de les desastroses conseqüències bèl·liques, que encara avui dia perduren, degudes a la desavinença o als interessos partidistes.

Només queda demanar-se si aquesta pel·lícula es refereix tan sols a la situació postbèl·lica als Balcans, o també té una vessant universalista i es podria traslladar a aquelles terres on s'emfatitza la diferència com a excusa per dur a terme la disgregació? ■

(1) Cal dir que, amb un afany naturalista, el director manté per als personatges els mateixos noms que els actors tenen a la vida real; a més que la nina autista del film també ho sigui a la realitat.



*Sueño de una noche de invierno.*



Goran Paskaljevic.



Házael González

Aquest any, els premis Goya (o com es diguin, perquè a hores d'ara ningú sap ben bé el seu nom correcte) han tingut un clar guanyador: el jove Alejandro Amenábar, i la seva esplèndida *Mar Adentro*, que s'han emportat catorze dels quinze premis possibles, arribant fins i tot al premi que sempre se li havia escapat al director: la Millor Banda Sonora Original. Aquesta partitura, feta amb l'ajut de Carlos Núñez, és, sens dubte, el treball musical més complet i polit d'Amenábar, encara que ell ja havia estat nominat dins aquesta mateixa categoria per *La Lengua de las Mariposas* (José Luis Cuerda, 1999) i *Los Otros* (*The Others*, dirigida pel mateix Amenábar, 2001). Era bastant clar que ell s'emportaria el premi (la partitura és una dolça joia que, a més, ha tingut moltíssimes vendes), encara que els seus rivals directes no fossin qualsevol cosa. Per una part, el veterà Àngel Illarramendi, qui va començar a fer feina amb la directora Gracia Querejeta allà per l'any 1992 (a la pel·lícula *Una Estación de Paso*) i que, llevant aquesta primera col·laboració, sempre que ha treballat amb ella ha aconseguit una nominació als Goya, fins arribar a tres: *El Último Viaje de Robert Rylands* (1996), *Cuando Vuelvas a mi Lado* (1999), i la

d'enguany, *Héctor* (2004). Un altre que ja s'està convertint en històric és Roque Baños, un compositor que sempre hem defensat i que sempre ens deixa molt bon gust a les orelles (i que, recordem, ja ha guanyat el premi fa ara dos anys, a la categoria de Millor Cançó per la pel·lícula *Salomé* -Carlos Saura, 2002-): aquesta vegada, la nominació era per la partitura d'*El Maquinista* (*The Machinist*, Brad Anderson, 2004), inquietant i fosca com només ell ho sap fer. I tancava la llista el més nou de trinca, Sergio Moure, qui, amb la seva primera feina per a un llargmetratge, ja ha vist com l'Acadèmia li reconeixia el seu talent: ens referim a *Inconscientes* (Joaquín Oristrell, 2004), una feina per a tenir en compte. I si parlem de la Millor Cançó, el premi va ser per Carlinhos Brown, Mateus, i Cezar Mendes per *Zambie Mameto*, cançó de la pel·lícula *El Milagro de Candeal* (Fernando Trueba, 2004).

I de premi en premi arribem als Globus d'Or, que enguany ens han deixat una petita sorpresa: ha guanyat el premi a la Millor Banda Sonora el mateix compositor que l'any passat, és a dir, Howard Shore, qui ja se'l va fer seu (i també amb el de Millor Cançó) per *El Señor de los Anillos: El Retorno del Rey* (*The Lord of the Rings: The Return of the King*, Peter Jackson, 2003), i que en-

guany repeteix amb *El Aviador* (*The Aviator*, Martin Scorsese, 2004). I això que els seus rivals tampoc eren qualsevol cosa: el veterà Hans Zimmer (nominat per *Spanglish*; James L. Brooks, 2004, i que ja s'ha emportat el premi dues vegades), el més que veterà Clint Eastwood (per *Million Dollar Baby*, dirigida per ell mateix, 2004, qui, encara que aquest mateix any hagi guanyat el premi a Millor Director, mai no havia estat nominat dins aquesta categoria, encara que hem de pensar que no fa massa temps que es dedica a la composició de forma plena), i els nous de trinca Rolfe Kent (per *Entre Copas* -*Sideways*, Alexander Payne, 2004) i Jan A. P. Kaczmarek (per *Descubriendo Nunca Jamás* -*Finding Neverland*, Marc Foster, 2004-, un compositor que ha estat sens dubte la sorpresa de l'any, i que encara que ara el seu nom no ens digui molt, aviat l'haurem de tenir en compte). Bé, tots sabem que aquestes coses passen, encara que no ens queixem, ja era ben hora que Shore es convertís en l'estrella que es mereixia.

Per cert, el premi a la Millor Cançó, com passa moltes vegades, ha anat a parar a dues estrelles del rock com són Mick Jagger i David A. Stewart, per la cançó *Old Habits Die Hard*, d'*Alfie*, *Un Seductor Irresistible* (Alfie, Charles Syher, 2004). 🎵

*Million Dollar Baby.*







*Alejandro Magno.*

Jordi Vidal Reynés

**A**mb l'estrena a Palma d'*Alejandro Magno* s'ha tancat el cicle revisionista del cinema de romans. Primer va ser *Gladiator* (Ridley Scott, 2000), una espècie de *Caida del Imperio Romano* amb extres informàtics, marques de vacuna als braços i altres garroves. El calvari del general Maximus tengué el mèrit, tanmateix, d'encetar la bogeria pel món antic i de desterrar el cartró pedra, amb un Russell Crowe, un nou Charlton Heston, que aixecava els sospirs dels espectadors. Una revenja, bons i dolents, antics amors, amistats, traïcions, un cop d'estat de coixí, pantalles panoràmiques, en definitiva, tots els ingredients necessaris per triomfar en el nou mil·lenni. Un inici espectacular, una batalla al bosc, un Hans Zimmer descaradament inspirat en el tema Mart d'*Els Planetes* de Holst i una bona cançó al final interpretada per Lissa Gerrard.

Després arribà *La Passió de Cristo* (Mel Gibson, 2004), amb una inacabable flagel·lació en llatí —digna d'*Informe Semanal*—, una versió molt allunyada d'aquell cinema de tarda de Divendres Sant i de títols com *Rey de Reyes* (per triar-ne una), narrada pel mateix Orson Wells amb exteriors filmats a Espanya i amb Carmen Sevilla que fa de Maria Magdalena, una producció de Samuel Bronston per a la MGM de l'any 1961 que comptà amb l'excel·lent partitura del mestre Miklós Rózsa, que ja havia musicat *Ben-Hur*. Phillip Yordan agafà episodis històrics, evangèlics, apòcrifs, de l'historiador romà Tàcit i del tot inventats per a realitzar el guió. El resultat fou irregular, ja que el film intentava no deixar malament els jueus —d'allò que han acusat Gibson—, si bé destaca per les dinàmiques escenes del Sermó de la Muntanya i el paper de Jesús, un home quotidià i afaible. Un Jesús amb ulls blaus (Jeffrey Hunter) que no respon al retrat que darrerament ens han mostrat els arqueòlegs. No manquen algunes

llicències, com el Judici davant Pilat, que sembla un procés digne de pel·lícula americana. Tampoc queda massa clara la traïció de Judes, que hi apareix com un home fidel a Barrabàs, un patriota que està convençut de coronar rei Jesús i així alliberar el poble jueu. *La Passió* de Mel Gibson sembla, en canvi, un documental, amb moments d'una duresa tal volta innecessària en què la sang i el dolor pels nostres pecats regalimen per les butaques de la sala. El paper de Jesús (James Caviezel), torturat fins a la mort (com degué ser) és commovedor. Gibson no utilitza, com en el vell Hollywood, anglès americà per fer parlar els romans i anglès d'Oxford per les converses entre els jueus, utilitza els suposats idiomes que se'n parlaven llavors i subtitula la pel·lícula. Els romans parlen un llatí italianitzant, segurament allunyat dels dialectes que empraren els legionaris, molts reclutats a l'Orient, que en tot cas barrejaven la llengua de Virgili amb antigues llengües semítiques o simplement el grec, llengua que segons el



*Gladiator.*

cristòleg Paul Winter s'utilitzà en el judici de Jesús davant Pilat. Geza Vermes trobà que el doblatge en arameu no era correcte, el trobava excessivament hebraïtzat. Les millors escenes del polèmic film eren l'oració a Getsemani (amb una esplèndida música de John Debney) i, sense dubte, el *flashback* d'una de les caigudes durant el Via Crucis, la Mare (Maia Morgenstern) que ja no el pot recollir com quan era un nin petit i ignorava el seu destí. No poguérem evitar fer comparacions amb *La última tentación de Cristo* (Martin Scorsese, 1988), una mica més novel·lesca i amb escenes massa atrevides o amb *Jesus Christ Superstar* (amb flagel·lació en anglès i a ritme de rock). El pas dels temps decidirà si la *Passió* esdevé un clàssic o haurem de tornar al *Ben-Hur* de sempre per a assaborir de debò el significat de la redempció. Una sola escena de Jesús, d'esquena dirigint la seva mirada al centuri dolent que no vol donar aigua a l'injust presoner condemnat a galeres, ja paga tornar-la a veure una i altra vegada mentre feim abstinència de carn.

Quant a *Troya* (Wolfgang Petersen, 2004), que jo subtitularia *El Dia Delta a l'hora pi*, no era un film per lectors de la *Illiada* sencera i en versió original, que supòs va rellegir el guionista David Benioff. Al meu nebot i a mi ens va agradar el rostre d'Helena (Diane Kruger) — la qual va fer naufragar mil vaixells i va cremar les torres de la indomable Troia (frase de *La Diligencia*)—, ens va convèncer la fraternitat d'Hèctor i Paris, per descomptat el cul d'Aquil·les (Brad Pitt) i el desembarcament en una platja sense hotels. Fins les lletres del final ens empassarem, i ens agradà la música de James Horner (no oblidem el rebutjat Gabriel Yared) i la cançó que ningú se quedà a escoltar (*Remember me*). Vàrem gaudir de veure tants de grecs enfrontant-se entre si, compartint déus i honors, amb els seus pèplums, les seves modalitats lingüístiques (perdó, se m'ha escapat), tothom obsessionat per la immortalitat i el quedar bé amb la Història (amb majúscula). No renegam dels nostres bagatges homèrics de tota la vida: *el tío Aquiles*, Hèctor Cúper, Aga-



*La Pasión de Cristo.*

menón el dels tebeos, el cavall de Troia de Juan José Benítez, la Penélope de Serrat, les aventures de Telèmac en dibuixos animats, les sirenes, una escena de



*Troya.*

o de descobrir l'excel·lent versió en català que va fer Carles Riba de l'obra del cec rapsode, quina casualitat, la que mai no em varen ensenyar a escola, perquè era més fi l'hexàmetre castellà.

I finalment un Alexandre que surt de l'armari, el d'Oliver Stone (2004), una biografia plutarquiana i convincent del gran genocida macedònic que s'apuntà al carro dels fastos orientals, el basileus que arrassà ciutats gregues que ara fan pagar per visitar-les, el bàrbar fill d'un pare sever (Val Kilmer) i una mare ambiciosa (Angeline Jolie) que col·lecciona serps, el rei que s'entretenia amb l'obres d'Homer, que no dubtà en crucificar el metge del seu amant Hefestion (Jared Leto); l'èdip poligam i bisexual, l'heroi que com que és ros ens cau bé. Ara ja el podem gaudir a les nostres pantalles. Sang, elefants, una mica de moros i cristians (llavors eren grecs contra perses), protestes als Estats Units, protestes a la Grècia actual, al·licient que fan atractiu el film, encara que notam a faltar l'oracle gordià. Podem fer una mica de comparació amb l'*Alejandro Magno* de Ro-

bert Rossen (1956), un film ple de perruques, filmada a Espanya i de decorats austers: Richard Burton (Alexandre) és ara Collin Farrell; Virgilio Teixeira (el vell Ptolomeu) passa a ser Anthony Hopkins; l'avantguardista música de Mario Nascimbene dona pas als repetitius Vangelis. Les errades, com sempre, en l'ambientació lingüística: mapes en un anglès amb caràcters grecs, cosa que no entenem quan els assessors es passen mesos dissenyant armadures i pentinats. Ara esperam un nou Moisés i un gran Cèsar. ■

#### LECTURES RECOMANADES:

- PLUTARCO: *Alejandro y César (Vidas paralelas)*. Salvat, Navarra, 1982  
 HOMER: *La Illiada*, Proa, Barcelona, 1997  
 VERMES, G.: *Jesús, el judío*. Muchnik, Barcelona, 1994  
 WINTER, P.: *El proceso a Jesús*. Muchnik, Barcelona, 1983  
 De ESPAÑA, R.: *El peplum. la antigüedad en el cine*. Glénat, Barcelona, 1997  
 SOLOMON, J.: *Peplum. El mundo antiguo en el cine*, Alianza, Madrid, 2002  
 Jordi Vidal és historiador.  
<http://www.geocities.com/jvidalr2004/lababs.html>

Marti Martorell



### **Un long dimanche de fiançailles (Largo domingo de noviazgo)**

La darrera pel·lícula del director francès Jean-Pierre Jeunet pateix d'una indefinició connatural al punt de partida: és la versió cinematogràfica d'una novel·la molt famosa a França, de títol homònim i deguda a Sébastien Japrisot, que esdevé alhora cita i homenatge d'altres pel·lícules, tantes que arriba un moment que es produeix una sensació de *pastitx* no gaire ben lligat.

La història parla de l'odissea que emprèn Mathilde (Audrey Tautou), en haver acabat la Primera Guerra Mundial, per saber realment què li ha passat al seu enamorat Manech, presumptament mort després de passar per un consell de guerra sumaríssim i que el condemnava a ell i quatre soldats més a la pena màxima, que es compliria deixant-los en terra de ningú enmig de les trinxeres franceses i alemanyes. Doncs bé, les escenes que transcorren en aquestes sapes remetent irremissiblement a la primera pel·lícula antibel·licista de Stanley Kubrick, *Paths of Glory (Senders de gloria, 1957)*, i la recerca del promès que fa posteriorment Mathilde té molt a veure amb *La vie et rien d'autre (La vida y nada más, 1989)*, de Bertrand Tavernier. Encara s'hi ha d'afegir la inspiració gràfica dels còmics de Jacques Tardi, un dels autors europeus per excel·lència sobre la vida quotidiana durant la guerra. En contraposició a les

escenes crues de la guerra, hi ha la vida idil·lica en una granja de la Bretanya, en què no hi falta un carter que rememora, amb poc encert, però, la figura entranyable que va crear Jacques Tati al curt *L'école des facteurs (Escuela de carteros, 1947)* i, posteriorment, *Jour de fête (Dia de festa, 1949)*. En altres moments, no queda clar si Jeunet es fa un autohomenatge o si simplement repeteix el mateix esquema d'*Amélie*, com si no hagués sabut trobar el to adequat que requereix la història que té entre les mans.

Un altre punt no resolt és el de la trama per trobar els possibles supervivents, perquè quan s'ha de recórrer a la veu en *off* per dir frases de l'estil "si duia les botes alemanyes, no era ell" o "ella no sabia que el mort no duia les botes alemanyes i, per tant, estava equivocada", és que el guió no està gaire treballat, fet que tampoc ha de sorprendre en un director que tracta molt millor la part més visual que la narrativa, com ja va demostrar *Delicatessen (1991)* o en l'aventura nord-americana *Alien: Resurrection (1997)*.

Menció a part mereix la música, obra d'Angelo Badalamenti, músic habitual en la filmografia de David Lynch, i que en aquesta pel·lícula ens ofereix tot un desplegament virtuós, dit amb tot el sentit positiu, que val la pena tenir present.

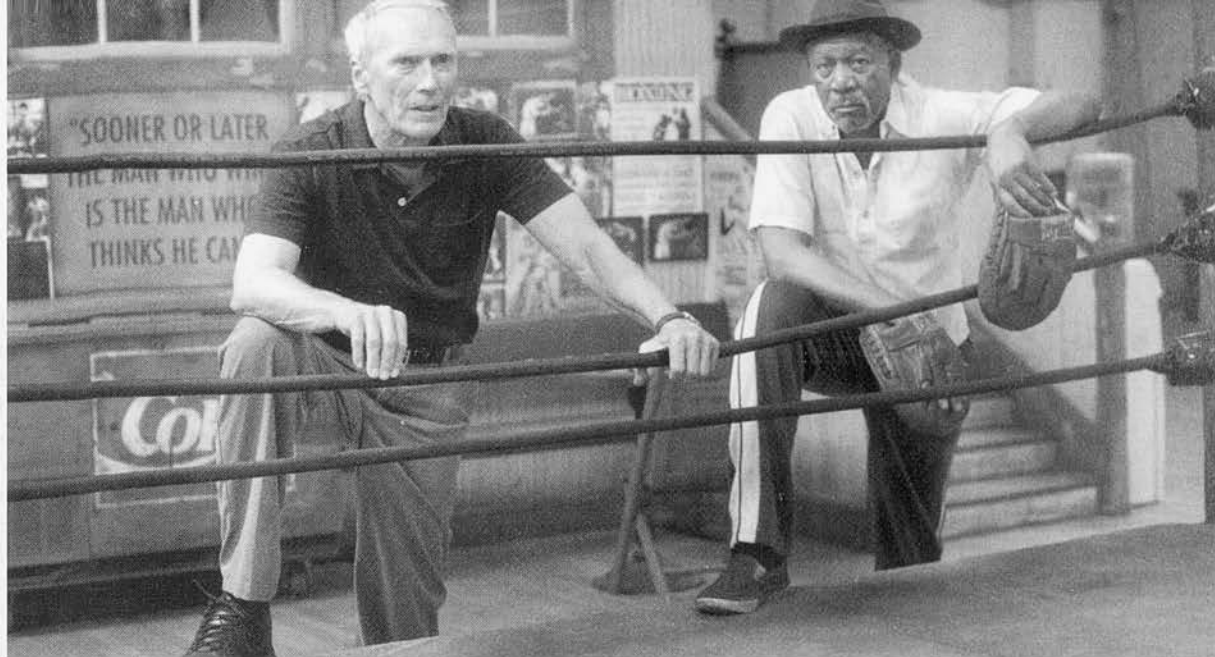
Dit d'una altra manera: recomanable, sempre que un sàpiga quin tipus de pel·lícula és *Un long dimanche de fiançailles* i no esperi una reedició d'A-

*mélie* o *Paths of Glory*, malgrat les referències que hi són presents.

### **Million Dollar Baby**

A diferents converses que hem tingut Josep Carles Romaguera; Carles Sampol, col·laboradors habituals d'aquesta revista, i jo, hem arribat a la conclusió que si cal repassar bé la filmografia d'un director encara en actiu és la de Clint Eastwood, perquè en a penes tretze anys ens ha regalat un seguit de pel·lícules que mereixen tota l'atenció de qualsevol persona interessada en el cinema. Són obres com *Unforgiven (Sense perdó)*; *A Perfect World (Un mundo perfecto)*; *The Bridges of Madison County (Els ponts de Madison)*; *Midnight in the Garden of Good and Evil (Medianoche en el jardín del bien y del mal)* i *Mystic River*, això sense deixar de banda pel·lícules anteriors com *Honkytonk Man (El aventurero de medianoche)*; *Pale Rider (El genet pàlid)*; *Bird* o *White Hunter Black Heart (Caçador blanc, cor negre)*. Una mostra, doncs, d'una filmografia molt estimable que es mereix un estudi fet amb profunditat.

Però bé, he de parlar de *Million Dollar Baby* i la veritat és que fer-ne una crítica ràpida és molt fàcil: gran pel·lícula i no dic obra mestra perquè no vull renunciar al fet d'esperar encara una pel·lícula d'aquest director que immediata-



ment mereixi aquest apel·latiu si continua la línia que ha tingut fins avui dia.

El que es presenta com una història de boxa i, per tant, de superació de dificultats fins arribar al lloc més elevat possible, ben aviat capgira el sentit i es transforma en una història d'amor entre el vell entrenador Frankie Dunn (magnífica Clint Eastwood, amb un doblatge pèssim de Constantino Romero), que no es parla amb sa filla, i d'una jove aprenent de boxadora (també una esplèndida Hilary Swank) que té una família quasi inexistent i que, per necessitat, estableixen un vincle de pare i filla més fort que els que han tingut amb les seves respectives famílies reals.

Desgraciadament, aquesta relació s'estroneja ben aviat i l'entrenador es veurà obligat a passar per una prova moral que el fa dubtar de tot respecte dels seus sentiments filials i religiosos. I, enmig, gairebé com el personatge grec del cor que desglossa la història, hi ha un Morgan Freeman que sap més que el que conta i, per això mateix, l'espectador no arriba a saber mai quins són els sentiments de culpa que arrossega

fa molts de temps Frankie, tot i que s'insinua que estan relacionats amb el grup terrorista IRA, però això és solament una suposició.

Si l'adjectiu excessiu no tingués una connotació pejorativa, m'agradaria usar-la en aquest cas per recomanar-la de totes totes, després d'haver sortit de la sala completament entusiasmat.

### ***Finding Neverland* (Descubriendo Nunca Jamás)**

Ara fa tres anys que un director gairebé novell, l'alemany Marc Forster, presentava una pel·lícula escruixidora, *Monster's Ball*, sobre el procés dolorós de redempció que viuen dues persones que comparteixen més del que es pensen en un principi. I fa un any, Tim Burton reivindicava amb *Big Fish* la necessitat de la imaginació per abstrure's de la realitat, una existència que moltes de vegades esdevé, com a mínim, anodina. Amb *Finding Neverland*, Forster agafa el testimoni del director d'*Edward Scis-*

*sorhands* i, amb l'actor *burtonià* per excel·lència, Johnny Depp, com a protagonista, dirigeix una pel·lícula biogràfica particular i molt interessant sobre les vivències que varen dur James Matthew Barrie a escriure l'obra teatral *Peter Pan*, que ell mateix convertiria en novel·la anys més tard.

Afortunadament, el camí que transita la pel·lícula defuig el simple realisme pur i dur per recrear aquests anys i esdeveniments, època en què va establir coneixença amb una família vinguda a menys, els fills de la qual varen ser els inspiradors de l'obra sobre l'infant que no vol créixer. La pel·lícula barreja de manera ben versemblant realitat i ficció i estableix així un pont entre la realitat immediata que va viure James Barrie i l'obra que el va fer més famós.

Hi destaquen les actuacions de Johnny Depp; Radha Mitchell, que interpreta la dona de l'escriptor, i un molt creïble Dustin Hoffman com l'amic i productor de l'obra Charles Frohman. Per contra, Kate Winslet peca d'un excés d'histriònicisme per fer el paper de la mare dels infants que inspiraren James Barrie. ■





J.C. Romaguera

"[...] Mai no vaig voler fer el servei militar. Així és com m'he convertit en suís, perquè vaig elegir la nacionalitat suïssa en desertar, en l'època de la guerra d'Indoxina. I després vaig tornar a França com a suís. [...] Abans de qualsevol cosa, no fer el servei militar. És una cosa que sempre m'ha intrigat de la gent: ¿què els empeny?, ¿o què els atreu?, ¿què és allò que els empeny, o qui els dóna una cosa a l'ull perquè vagin a fer l'exercici militar, o, si hi van per ells mateixos, que és allò que els atreu? És evident que si els joves no fessin el servei militar no hi hauria guerra.[...]". Així de sincer i clarivident, i aplicant-hi, com en ell és habitual, la lògica més òbvia a les coses més absurdes i incomprendibles, es manifestava el cineasta Jean-Luc Godard en el curs que impartí l'any 1978 a Montreal i que donà lloc a una publicació imprescindible, *Introducción a una verdadera historia del cine* (edicions Alphaville), per comprendre els seus plantejaments estètics i les seves incerteses. Confessió i reflexió alhora, les paraules de Godard eren motivades pel fet d'explicar la gènesi d'una de les seves pel·lícules més oblidades i menyspreades, *Les carabiniers* (1963). Dirigida el mateix any que *Le mépris*, la pel·lícula era l'original i contundent resposta d'un cineasta, que ja havia demostrat la seva implicació política com artista amb *Le petit soldat* (1960), pel·lícula que fou censurada per les autoritats franceses per mor de les referències a la guerra d'Algèria, però que continuava essent acusat de frívol i superficial, igual que la resta de companys de la *nouvelle vague*, pels seus detractors.

*Les carabiniers* agafà com a punt de partida una obra teatral que Roberto Rossellini havia muntat, introduint-hi moltes modificacions, en el Festival d'Espoleto. El cineasta francès tan sols hi introduí les seves pròpies línies de diàleg, però va mantenir respectuosament l'estructura original de la història: el reclutament de dos camperols per part de dos carabiners; la participació dels camperols en un conflicte bèl·lic; el poste-

rior retorn a casa, moment en què s'adonen que tot allò que els havien promès (riqueses, títols, etc.) era una mentida; i... Un relat que, en definitiva, com reconeix Godard mateix, no amaga un marcat caràcter moralitzant, d'ideologia clarament antibèl·licista, i que ho fa no només pel contingut crític del discurs de la història, sinó per l'opció estètica elegida pel seu principal responsable.

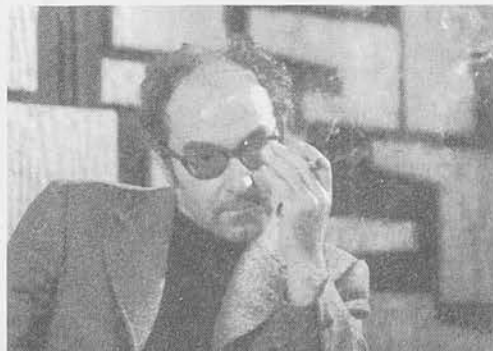
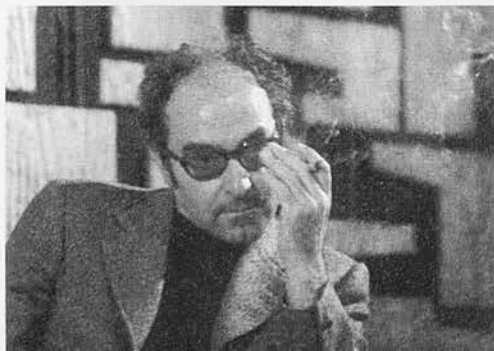
Rodada pels descampats dels afores de París, *Les carabiniers* no busca en cap moment assolir una posada en escena de caràcter "naturalista", sinó que busca escenificar una història que transmeti a l'espectador que tant podria tractar-se d'una guerra asiàtica com d'una de les campanyes napoleòniques. D'aquesta manera, Godard aconsegueix universalitzar el seu discurs —" *Les carabiniers*... En efecte, està en contra de totes les guerres, perquè no veig com es pot estar en contra d'una guerra..."— i crear un marc ambient abstracte, descontextualitzat, que li permet alhora introduir tota una sèrie d'elements estètics que reforcen molt més el seu objectiu. Godard adopta, des d'un principi, el to propi d'una faula d'aparença molt naïf però de contingut profund i molt poc innocent, contradient així, allò que considerava la mala influència de Truffaut —"La poesia és innocent"—. El director de la recent *Notre musique* sap, precisament, que aquell és el tret comú que manca a tots els grans poetes.

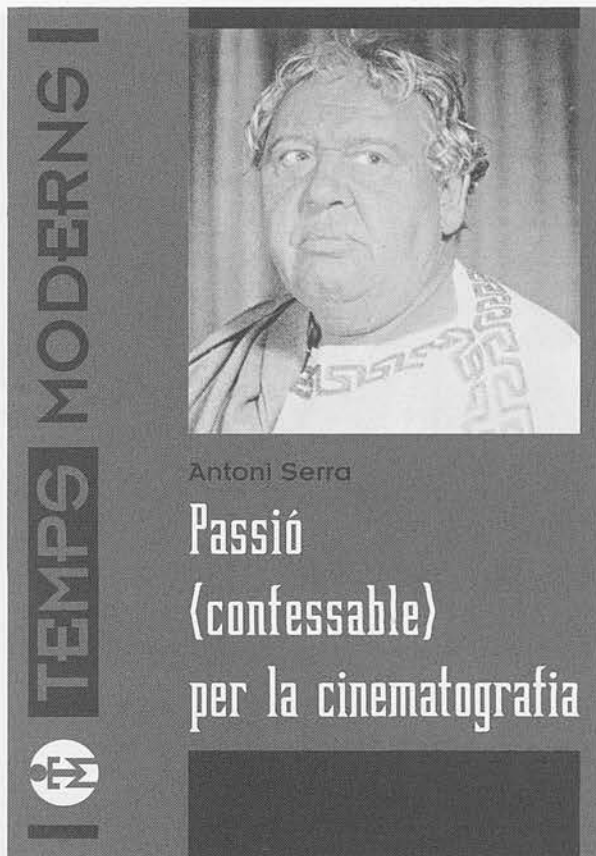
Faula moralitzant i políticament compromesa, encara que sigui en un sentit universal, la pel·lícula de Godard es construeix a partir d'una sèrie d'elements estètics que contradiuen els principis bàsics de la versemblança. Així doncs, els principals personatges tenen noms propis dels herois o del mites de la nostra cultura —Ulisses, Cleopatra, etc.—, però, sobretot, sobta a l'espectador el fet que la proposta godardiana consisteixi en recuperar tota una sèrie de trets visuals i narratius que identifiquem amb el cinema silent. D'aquesta manera, la pel·lícula aconsegueix re-

forçar el discurs crític que pretén transmetre, i ho fa de la manera més coherent (i suïcida possible), despullant la història de qualsevol indici d'espectacle —el cineasta diríem que és conseqüent amb el text de Borges amb el qual encapçala el film: "Amb el pas del temps, m'encamino cap una major senzillesa. Utilitzo metàfores més gastades. Al cap i a la fi són una cosa eterna: les estrelles semblen ulls, per exemple, o la mort és com el somni."

El maquillatge i la tasca interpretativa que caracteritza els personatges, els salts del ràcord i la inclusió d'intertítols són trets que aporten a la imatge un primitivisme que es correspon amb l'aparent innocència del conte infantil. Tot junt, però, contrasta amb el fet que *Les carabiniers*, malgrat sigui un film d'aspecte desendregat i sembli més un *happening* improvisat que no un film, estigui preparada amb un meticulós escrupolosa en cada un dels seus aspectes —els textos que apareixen en els intertítols són les directrius que Himmler enviava als seus subordinats— però sobretot en la banda sonora, ja que Godard confessava que si la metrallera que apareixia en la imatge era una Beretta en la postsincronització s'havia introduït el so d'aquell mateix model d'arma.

Iconoclasta incursió en el gènere bèl·lic, personal reflexió sobre l'absurd de la guerra, ferotge denúncia sobre els mecanismes demagògics utilitzats per reclutar a la població, etc. *Les carabiniers* es traduí en un simptomàtic fracàs de taquilla que tan sols va aconseguir vendre 2.800 entrades en comparació amb les 148.000 venudes per veure *Vivre sa vie*. Godard mateix ja ho assumí amb la seva estoica i pessimista lucidesa: "Crec que no va tenir èxit, perquè a la gent li agrada fer la guerra, als homes els agrada molt fer la guerra, i a més les deixen que els homes facin la guerra; també elles li deuen trobar algun interès. Així que no va tenir èxit, perquè si es mostra la guerra simplement, amb fredor, un poc ingènument, resulta una mica molesta". ■





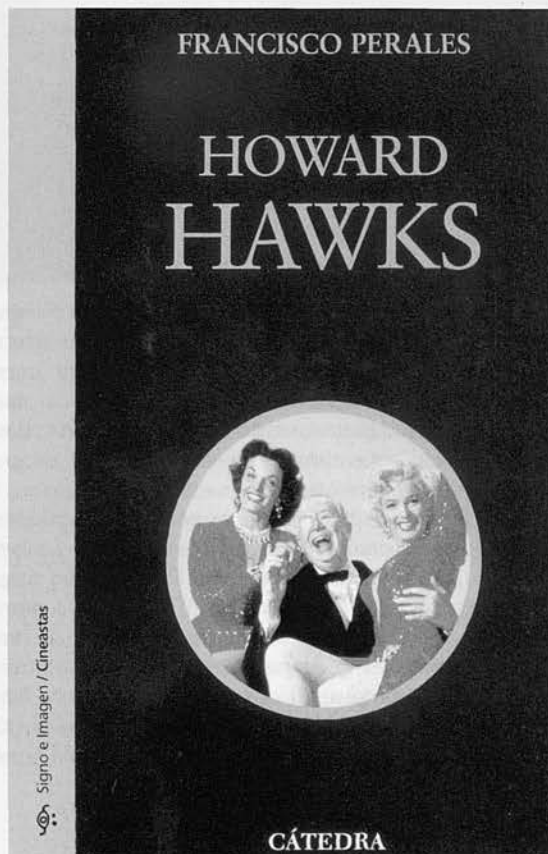
**Passió (confessable) per la cinematografia.**  
 Antoni Serra. Edicions Temps Moderns  
 Palma de Mallorca 2005. 158 pàgines.



**Diccionario temático del cine**  
 José Luis Sánchez Noriega. Ediciones Cátedra  
 Madrid 2004. 612 pàgines.



**Diccionari del cinema a Catalunya.**  
 Joaquin Romaguera i Ramió (dir). Enciclopèdia Catalana, S.A.  
 Barcelona 2005. 638 pàgines.



**Howard Hawks**  
 Francisco Perales. Ediciones Cátedra.  
 Madrid 2005. 326 pàgines.



Joan Estrany

### Heroïnes, màrtirs i la Carmen de color a la 55a Berlinale

Aviat farà 60 anys que Hitler posà el comptador a zero. Cinc anys després la Berlinale donava les primeres passes. Als cinemes del país la pel·lícula *Der Untergang* (L'enfonsament) ha revifat altre cop la 'dramàtica fascinació' pel nazisme, un film que qüestiona precisament el poder de fascinació del Führer i que se suma a altres revisionismes filmics recents, com com *Das Goebbels Experiment* de Lutz Hachmeister o *Himmler-Projekt* de Romuald Karmakars. Dotze anys de nazisme han endolat de per vida el calendari d'efemèrides d'una nació que, any si any no, dia sí dia no, es troba amb un fantasma, un interrogant, un hiat identitari (Els setges de..., els alliberaments de..., les deportacions de...) Enmig d'aquest continuu exercici de 'no oblidar' s'agraeix que alguns tampoc oblidin als qui, dintre del Reich, s'enfrontaren al Terror i s'entregaren en vida i ànima a mirar d'evitar el que ja pràcticament era

inevitable. Una d'aquestes persones nomia Sophie Scholl, avui és tot un referent de la resistència al nacionalsocialisme.

17 de Febrer de 1943. Els germans Hans i Sophie Scholl i el seu amic Christoph Probst són apressats per la Gestapo per difondre propaganda antinazi a la Universitat de Munic, mobilitzar la població contra el règim i forçar l'aturada immediata de l'escabexina d'Stalingrad. S'inicia un 'procés' contra els tres estudiants. Sophie carrega al seu jou totes les imputacions que es desprenen de la investigació per tal d'encobrir i no delatar a la resta dels seus companys del grup clandestí La Rosa Blanca.

*Sophie Scholl, die letzten Tagen* (Sophie Scholl, els darrers dies) reconstrueix a partir documents expurgats dels arxius nazis l'audiència oral contra la jove. Amb una cuidada ambientació, un magnífic treball de Julia Jentsch (Sophie) i Alexander Held (Inspector Robert Mohr); amb la força dels diàlegs i la determinació de la mirada de Jentsch n'hi ha prou perquè, sense sortir pràcticament de les

quatre parets on estan reclosos ambdós personatges, la trama aviat prengui un suspens inusitat. L'íntegra i valenta declaració de Sophie, tota ella farcida de mentides, desafia fins a les últimes conseqüències el pervers codi civil a què s'enfronta. El gran valor d'aquest film, des del punt de vista històric, rau en el fet que el jove realitzador Marc Rothmund ha sabut enfrontar la 'legitimitat' amb què es va cobrir les espalles el règim nazi - victòria a les urnes, lleis orgàniques, processos judicials-, la confiança que alguns funcionaris encara professaven a un sistema que creien efectiu i encertat, davant la solitària lluita d'una persona, assistida únicament pel seu deure moral, contra aquella maquinària monstruosa que encara gosava donar lliçons de bona conducta. Val a dir que les llargues sessions d'interrogatori deixen entreveure una petita espurna d'humanitat en el personatge de Held, un punt de vacil·lació i d'admiració cap a la noia. Sophie està disposta a fer canviar de parer al seu interlocutor, la conversa deriva a una

autèntica reflexió sobre la llibertat, sobre el que vertaderament està passant fora. Allò més sorprenent és que entre ells dos hi ha una certa empatia, per moments parlen fins i tot el mateix idioma, però l'eficiència, la submissió al dogma nazi s'acabà imposant.

Més tard, Sophie desafiarà la magistratura. És corprenedor el testimoni dels tres acusats davant la histriònica i terrorífica histèria inquisitorial del jutge Roland Freisler (André Heinecke). Hi ha un *Heil Hitler* abans i després del judici. En nom de la 'justícia' i 'd'Alemanya' els tres joves són condemnats a la guillotina per demanar l'aturada de la guerra en octavilles de paper. Aquest document avui encara porta el nom de qui en va ser la seva defensora més ferma.

El nominat a l'Oscar Don Cheadle dona vida a Paul Rasesabagina, 'l'Oscar Schindler hutu', que l'any 1994 va salvar a 1278 tutsis d'una mort segura a cop de matxet durant el genocidi de Ruanda en què hi moriren més d'un milió de tutsis. Tot dos coincidiren a la roda de premsa posterior a la projecció d'*Hotel Rwanda* de Terry George per parlar d'una pel·lícula dura i ben construïda en què l'insubornable director d'hotel Paul Rasesabagina suborna l'exèrcit i els mercenaris per poder salvar als qui, fugint de les seves llars atacades, cerquen aixopluc en un improvisat camp de refugiats de 'cinc estrelles'. La recreació d'aquest fet verídric no escatima retrets. La contundent crítica a la comunitat internacional, que just va intervenir per treure als turistes occidentals del país, mentre el setge al país era constant i quasi sistemàtic contrasta en l'opinió de Terry George amb el *boom* solidari cap a les víctimes del *tsunami*: '¿Quina diferència hi ha?' es demanà a la roda de premsa. Les esfereïdores imatges del film, inspirades en les que, en el seu dia, mostraren els mitjans de comunicació, obliguen a replantejar-se molt seriosament l'interrogant. La crueltat, la barbàrie d'una neteja ètnica acarnissada sobretot en els nins, l'odi irracional entre antics veïnats obliga a mantenir viu en la memòria un dels episodis més tenebrosos de final de segle. Rasesabagina és conscient que la supervivència dels refugiats depèn directament de la de l'Hotel, per això posa a tot el personal a fer feina, intentant que



Catherine Deneuve i André Téchiné.



així uns i altres desviïn l'atenció del que s'esdevé fora del recinte turístic.

Una altra heroïna negra, de ficció aquesta vegada, és Carmen, la venedora de cigarretes de Ronda, de Khayelitsha (Sud-àfrica) per ser exactes. Pauline Malefane posa veu, color i, sobretot, cos al personatge central de l'òpera de Georges Bizet, que es desenvolupa a un suburbi de Ciutat del Cap i que porta per títol *U-Carmen E Khayelitsha*. Una Carmen de 10 arroves de pes i en un perfecte xhosa (idioma local) conta les seves aventures i desperta les envejes de les companyes de feina. La filmació tracta de seguir amb fidelitat el llibret de

temàtica andalusa i s'agraeixen els esforços per adaptar els rerefons taurins i folclòrics a una història que tracta a l'hora de ser testimoni de la realitat d'aquestes comunitats africanes en l'actual Sud-àfrica. A diferència de les extravagàncies que es duen entre mans alguns il·luminats de la direcció escènica operística, la pel·lícula de Mark-Donford respecta musicalment la partitura original i proposa una història que es pot llegir en clau *remake* a la *Romeo + Juliet* de Di Caprio o com un document social *post-apartheid* on no hi desdiu la música tot i que el glamour d'algunes escenes és poc convincent per "raons de pes."





¿Mite nacional del socialisme francès o còmplice del règim de Vichy durant l'ocupació nazi? En qualsevol gran estadista, bon vivand, lletrut i famellut. A *Le promeneur du Champ de Mars* (*The Last Mitterrand*) Robert Guédiguian no acaba d'encarar els interrogants que ell mateix planteja envers els clarobscurs de la figura de l'expresident de la República Francesa, interpretat, quasi mimetitzat, per un esplèndid Michel Bouquet. A partir de la polèmica novel·la de Georges-Marc Benamou *Le dernier Mitterrand*, el director francès recrea les converses entre el mandatari i un jove periodista que debades mira de bestreure informació sobre els esmentats episodis de Vichy.

Dos mujaidins, dos 'màrtirs del poble palestí' són els personatges centrals de *Paradise Now*, el primer film palestí que s'ha admès en principi a les sales comercials d'Israel. Cal dir que la pel·lícula de Hany Abu-Assad ha disposat fins i tot en capital israelita, fet que sens dubte va facilitar molt els rodatges als exteriors a Tel Aviv; res a veure amb les dificultats que es trobaren a Nablús, com comentà l'equip de Abu-Assad. Precisament aquest aparent clima de calma i modernitat a Israel i de conflicte i pobresa als Territoris Ocupats és un dels aspectes que destaca el llargmetratge per tal d'intentar enfonyar-nos en la psicologia d'un terrorista suïcida. Bon tre-

ball d'un equip constituït majoritàriament per actors amateurs i que aviat es podrà trobar als quioscos de Palestina al costat dels vídeos casolans que els *mujaidins* enregistren abans d'immolar-se tal i com revela la pel·lícula.

Dennis Quaid, un exitós agent comercial casat amb una MQF i amb dues filles ídem, passa d'emprar l'expressió *let someone free* a l'hora d'acomiarar un empleat al menys sutil *get fired* quan s'inverteixen els rols i és un jove *juppie* hipercinètic (Tophér Grace) qui el suplanta, previ acomiadament. El jove s'acabarà enamorant de la filla gran de Quaid —el paper d'Scarlett Johansson (*Lost in Translation*) consisteix únicament i exclusivament en repetir-se 'que estic de bona, que estic de bona'— i el que prometia ser una divertida paròdia de les perversions del capitalisme, de les anades i vengudes, no exempta de crítica, esdevé finalment un 'pastís' massa edulcorat, en què el jove i el vell acaben ben amics, *In good Company*, qui sap si fent crispates a un partit dels Knicks.

Ken Loach i el director alemany Hannes Stöhr, sense proposar-s'ho, han senyalat el futbol com un dels factors vertebradors d'allò que alguns ja anomenen *The European Way o Life*. A l'història corresponent de Loach del film *Tickets*, codirigit amb Abbas Kiarostami i Ermano Olmi, tres adolescents *super-*

ters del Celtic Glasgow coincideixen al tren que els porta a Roma amb un nin albanès *tifossi* de la Lazio més interessat pels tiquets del tren que no pas pels del partit de Champions com es pensen els seus contrincants i l'espectador mateix. Més tard els escocesos s'adonen que els manca un dels tiquets de tren i el revisor italià no es pensa dues vegades a l'hora de telefonar als *carabinieri*. El *melting pot* europeu viatja tant en el tren de Loach-Kiariostami-Olmi com en les quatre escales de l'avió de cartró que pilota Hannes Stöhr a la divertida comèdia *One Day in Europe*.

Les comissaries de Moscou, Istanbul, Santiago de Compostel·la i Berlín-Kreuzberg són el punt de trobada de quatre estrangers amb la vertadera població autòctona de la ciutat, mentre se sent en segon pla la musiqueta d'un transistor radiant la final de la Champions Depor-Galatasaray des de Moscou. Rodada en set idiomes (anglès, rus, espanyol, gallec, francès, alemany i turc) i, tot i caure voluntàriament en els tòpics de sempre, tots quatre *sketchos* funcionen molt bé i confeccionen un mosaic ple de matisos i bon humor, on cada país rep la seva part corresponent. No us perdeu el tros del policia gallec (Miguel de Lira) i el pelegrí hongarès; per llogar-hi cadires.

La vispera del referèndum per l'aprovaçió de la constitució europea a Espanya els membres del jurat de Berlín tenien més maldecaps que els 'sis' i 'nos'. Potser com diu el director de *One Day in Europe* del que es tracta és de treballar més la Europa de la gent, dels malentesos, dels equivocs, dels 'camins perifèrics' i si voleu dels tòpics, i no tant l'Europa dels tractats, del camí d'enmig i de les declaracions de bones intencions. El 25 de maig a l'olímpic d'Atatürk d'Istanbul es juga la final de la Champions; amb una mica de sort potser l'endemà serem un poc més europeus, està en joc la segona o la dècima.

#### Premis 2005

- *U-Carmen eKhayelitsha* (Mark Donford) Ós d'Or
- *Kong Que* (Gu Changwei) Gran Premi de la Crítica.
- Lou Taylor millor actor per *Thumbsucker*

- Julie Jentsch millor actriu per *Sophie Scholl*
- Marc Rothemund, millor director per *Sophie Scholl*
- *Paridise now*, premi Àngel Blau
- *Tian Bian Yi dou Yun*, premi Alfred Bauer
- *De battre mon cour s'est arrêté*, premi a la millor música.

## 20 anys de Panorama i recordatori a Kubrick

Les pel·lícules de la secció oficial fins ara esmentades just-just representen un 10% de les més de 400 que es projectaren entre els passats 10 i 20 de febrer. D'aquest heterogeni conglomerat de premis 'menors', la categoria Panorama és, sens dubte, una de les més consagrades i enguany ha arribat ja al 20 anys.

Més heterodoxa i manco glamurosa, Panorama i Forum proposen una altra via més desinhibida d'acostar-se a la cinematografia del moment alhora que enfila aquelles pel·lícules que no s'han pogut incloure entre les candidates a l'Ós d'Or. La presència de Kevin Spacey (*Beyond The Sea*) o Ventura Pons (*Amor Idiota*) entre els nominats d'enguany no permet tampoc parlar només d' *outsiders* o neòfits.

El políglotisme (*Spanglish*, *One Day in Europe*, *Ticket*) i la sensibilitat amb les llengües anomenades minoritàries (*Mar adentro*, *Amor Idiota*) com a contrapès a la globalització imperant és encara més accentuada en aquesta secció. És el cas de *Va Vis et deviens* (*Live and Become*). Rodada en francès, hebreu i *amharish* (etiop) aquesta coproducció franco-israeliana ens acosta a la infància i adolescència d'un jove etiop adoptat per una família israelita. A mitjans dels vuitanta l'èxode de milers d'etiops al Sudan deixà al seu darrera una empremta de mort i fam i despertà la filantropia del govern de Tel Aviv. Això si l'ajuda humanitària estava condicionada a les arrels jueves dels avantpassats. Fent-se passar per fill i nét d'un tal Jacob, el protagonista passa amb un tres i no res d'un camp de refugiats a una llar acomodada d'Israel. Amb bon humor i sense defugir l'auto-crítica a la selectiva política immigratòria del nou estat jueu, el director Radu Mihaileanu ens ensenya, i minimitza en



Ken Loach.

part, la diversitat de costums i creences, i fa befa, al mateix temps, de la correcció política dels col·lectius més laics. Al llarg de tres hores planteja un seguit de situacions farcides d'humanisme i frescura que demostren que els homes som especialistes en fer-ne un gra massa, de les coses senzilles.

238 minuts de metratge, ni un més ni un menys, és el que ha tibat James Bening en els *13 Lakes* y *10 Skys*. El títol ho diu tot: 13 preses fixes de 13 llacs i 10 preses fixes de 10 cels. Una natura tan morta que fins i tot sembla antinatural, ni l'ecologista, ni el narcís més entusiasta aguanta la mirada al llac més de cinc minuts. Una sessió d'hipnosi i una presa de pèl en tota regla que adorm fins i tot els peixos i les aus. Ni que fos per equivocació cap dels dos gosen interrompre el rodatge místic i la plàcida migdiada que respira la sala.

Res a veure amb *Brasilerinhos* del director finès Mika Kariusmaki, el germà

gran d'Aki. Després de *Buenavista Social Club*, *Calle 54* i el *Milagro de Can-deal* rodar un documental de música popular als carrers de Rio de Janeiro no és precisament el sùmmum de l'originalitat. Malgrat tot, Mika Kariusmaki firma un producte de bella factura musical i visual i ens descobreix, de retruc, un dels gèneres menys divulgats de la música brasilera: els *choros*. El càsting de músics i el ball final dels dos ninets vorera de mar amb l'acompanyament d'un guitarró valen per ells sols l'entrada.

Algun crític maliciós ha apuntat que el millor realitzador de la passada Berline va ser Stanley Kubrick. La retrospectiva que el Festival dedicà al director nord-americà serví, pel cap baix, per rescatar tres curtmetratges no massa coneguts dins la seva filmografia. Concretament *Day of the Fight*, *Flying Padre* i *The Seafarers*, tots ells rodats entre 1950 i 1953. Fins al proper 11 d'abril a l'Edifici Martin Gropius de Berlín roman oberta l'exposició

Acomodades sobre els llumets del Festival la seva ubicació és idònia per seguir de prop l'arribada de les berlines tintades que aquests dies passats acompanyaren Catherine Deneuve, Angelica Huston i Cate Blanchet i a Liam Nesson, Sergi López o Dennis Quaid



dedicada a peces d'atrezzo, vestuari i eines de rodatge a més d'objectes personals d'aquest cineasta de culte.

### *I'm singing in Berlin, it's raining in Berlin*

Per aigua no estan, en aquest poble. N'hi ha prou en mirar al cel —núvols— i al mapa —llacs—, això sí, a l'hora de trobar una ampolla d'aigua un no sempre un se'n surt tan aviat. Fa anys que l'organització del Festival de Berlín posa a disposició de la premsa botellins marca de la casa. Els refrigeradors del Hyatt són plens d'aigua amb extracte de llimona, d'aigua amb essència de figa de moro, de pera, de poma; de qualsevol cosa fan aigua, però d'allò que se'n diu 'Aigua Mi-

neral Natural Sense Gas i Sense Mariconades' ningú no n'han sentit parlar. Ironies de la vida; quan per coses de la sort trobes una ampolleta d'aquestes desaboritzades, la lògica aplastant germana te recorda que és *ohne* (sense). Tot i que sembli una tautologia, 'l'aigua sense' és efectivament la que no té sabor, així que convé llegir la lletra petita abans de beure, no fos cosa que la primera glopada ens sorprengui una *caipirinha*, un té amb llimona o un *Apfelschölle*.

L'aigua que aquests dies cau del cel pens que és de la *ohne*. Els berlinesos, que no només tenen cap per dur-hi capell, han sabut treure'n profit, de la seva climatologia diguem-ne poc agrada. No hi ha com tancar als turistes a un recinte amb calefacció, butaques amples i bon cinema quan el temps no convida a fer turisme. I si la setmana vinent no millora,

no fa res, tots a la International Tourismus Börse. Així setmana rere setmana l'hivern va consumint dies. Mentre els autòctons, a la seva com per tot: a ells aquestes coses tan glamuroses no els diuen res.

Nit del dissabte 12 de febrer. Els paraigües desfilen per la catifa vermella de la Marlen Dietrich Platz mentre Gene Kelly i la seva ombrel·la ballen i es xopen sota una pluja fictícia al plasma del Berlinale Palast. *I'm singing in the rain* pels altaveus. Diumenge. La catifa vermella és blanca, el termòmetre ha baixat tot just quan el certamen comença a encalenticir motors. La nit anterior les urraques enfilades a les branques altes de l'Alte Potsdamer Strasse ja havien avançat amb la seva escandera hitchkoniana el nou part meteorològic. Acomodades sobre els llumets del Festival la seva ubicació és idònia per seguir de prop l'arribada de les berlines tintades que aquests dies passats acompanyaren Catherine Deneuve, Angelica Huston i Cate Blanchet i a Liam Nesson, Sergi López o Dennis Quaid. D'altres com Glenn Close no van voler desplaçar-se a la capital, ergo la seva pel·lícula *Heights* automàticament fou retirada de la secció oficial. L'organització pareix que no mira prim: o hi ha xou mediàtic o fora de concurs. Depardieu també va ser baixa a darrera hora, de tota manera la seva darrera caracterització a la ja de per si fluixa pel·lícula de Techné (*Les temps qui changent*) no passarà a la història del cinema.

Un altre absent va ser l'actor espanyol Fernando Fernán Gómez. L'entrega de l'Ós d'Or honorífic a la seva llarga carrera fou recollit per l'equip de *Para que no me olvides* de Patricia Ferreira, que es projectà la nit del 14 de febrer al Film-palast. El fred i la salut de Fernán Gómez l'impediren recollir en persona el seu tercer Ós. En qualsevol cas, en Pumarès té part de raó quan diu que un homenatge no se liquida amb una projecció aïllada a un cinema allunyat del recinte del Festival. L'any de Kirk Douglas (2001) no mancaren retrospectives ni exposicions paral·leles.

No passaren per la Berlinale, però sí per Berlín: Tim Robbins i Susan Sarandon assistiren a la gala del 'Cinema for piece', un minifestival que arrancava a la Gendarmenmarkt poc abans de que Kiarostami i Loach presentassin *Tickets* a la Potsdamer Platz. 🎬

Joan Ferrer Miserol

**E**ls cinèfils de la meua generació hem tengut tres oportunitats per entrar dins la riquesa del món del cinema. La primera, a la nostra adolescència, mentre despertàvem a l'edat adulta i el franquisme ja començava a adulterar l'autarquia, obrint-se al món exterior i caminant cap a la pròpia adulteració. Aquells temps, entre finals dels cinquanta i finals dels seixanta, fou a Espanya una època important per a l'espectador cinematogràfic perquè, a més d'esser un temps molt ric en la producció de pel·lícules, moltes importants, la tímida obertura del règim permetia recuperar-ne de cabdals, censurades al seu moment. La segona oportunitat fou la que va des dels finals dels setanta fins a mitjans dels noranta, quan les televisions posaren mà, pel seu baix cost, al cinema clàssic per omplir els cada cop més perllongats horaris d'emissió. Això, juntament amb l'ajuda del vídeo, ens permeté guardar, recordar, i, sobretot, repassar les pel·lícules dels anys dels nostres inicis cinèfils. La tercera ha arribat gairebé ara, amb el dvd, que, a més de tornar a fer-nos reviure obres ja oblidades, ens permet revisar les pel·lícules amb una qualitat de projecció molt propera a la de les sales cinematogràfiques.

En el meu cas particular, si hi ha una pel·lícula que reflecteix d'una manera exemplar les tres etapes abans esmentades és *The Horse Soldiers* de John Ford. La vaig veure per primera vegada, mentre era estudiant a Barcelona, en un cinema del qual no en record el nom, però si el malnom, can Pistoles, per estar especialitzat en *westerns*. La còpia estava en un estat deplorable, devia transitar per les acaballes de la seva carrera, i tenia més raspades i defectes que espais visibles. Vaig sortir molt decebut, per la desastrosa projecció i també perquè no me digué gran cosa. Tenint en compte que la majoria de tractadistes, especialistes i no es-

pecialistes en el cinema fordian, la consideraven unànimement una obra menor dins la filmografia del director, i molts d'ells, fins i tot una pel·lícula fallida, no li vaig donar massa importància, a aquella projecció esgarrifosa. En la segona etapa, la vaig veure, i gravar en vídeo, per televisió; malgrat que la còpia no tenia les raspades de la d'aquella sala barcelonina, els colors estaven tan descolorits que no sabia si era una pel·lícula en blanc i negre, a què hi havien posat tímidament una mica de color, o una pel·lícula en color, el qual havia estat esborrat del tot. Vaig quedar igualment decebut i ja definitivament convençut que els tractadistes tenien raó. El tercer cop s'ha produït ara, perquè, malgrat les meves dues anteriors decebedores experiències, la vaig adquirir en dvd. En el meu subconscient hi estava molt gratat que la pel·lícula era una obra fallida de Ford, però, en el fons, volia veure-la amb condicions més favorables que les dues vegades anteriors. La sorpresa fou majúscula, perquè amb els seus colors originals, magnífics, i amb la pantalla panoràmica, escamotejada en la projecció televisiva, no sols he gaudit d'una de les obres mestres de John Ford, sinó que, des d'aleshores, la considero com a cabdal dins la seva filmografia.

La visió en dvd de *The Horse Soldiers* me donà dos plaers; el primer, estètic, perquè durant tota la seva durada vaig gaudir d'un goig que feia temps que no sentia davant una pel·lícula; el segon, intel·lectual, perquè mentre l'estava mirant la relacionava molt estretament amb dues obres molt importants per a mi, *The Searchers*, del mateix Ford, i *Topaz*, de Hitchcock. La primera, malgrat esser una pel·lícula universalment aclamada, me sap greu dir-ho, però cinematogràficament me sembla inferior. A pesar que totes dues tenen, com en moltes de les obres de Ford, alguna feblesa de guió, a *The Searchers*, aquestes, des del meu punt de vista, són molt més notòries i greus. El significat, en canvi,

és molt semblant en una i altra; mentre *The Searchers* ens diu que el racisme és una bogeria que sols pot estar a l'abast de bojos, *The Horse Soldiers* mostra que igualment ho és la guerra; per part dels que l'ordenen i també, des del moment que prenen partit per un bàndol, per part dels que la fan. Però, mentre *The Searchers* té una plàstica molt estàtica, més adient per a la fotografia que per al cinema, *The Horse Soldiers*, en canvi, gaudeix d'una estètica essencialment rítmica, eminentment cinematogràfica, que va desenvolupant-se davant els ulls de l'espectador com un rodet de fil quan se desinfla per la seva pròpia inèrcia.

*Topaz*, com *The Horse Soldiers*, també és una obra generalment poc considerada pels especialistes cinematogràfics, malgrat esser d'una bellesa estrictament cinematogràfica, que, quan la veus, no saps si la perceps amb la raó o amb la sensualitat, perquè simultàniament sents com el significat no t'entra pel cap sinó per la mateixa pell, deixant-te la malmesa de per vida. A més, una i altra mostren la bogeria col·lectiva, una en l'espionatge d'estat i l'altra en la guerra. Curiosament, totes dues tenen un personatge que se salva, que té seny dins la bogeria general; possiblement per a dir-nos que la follia no és universalment inevitable. A *The Horse Soldiers*, el metge, que és l'únic que no considera la guerra com una necessitat de conquerir una victòria d'un bàndol damunt un altre, sinó una obligació personal d'auxiliar les conseqüències de la demència col·lectiva. A *Topaz*, el cubà Parra, que és l'únic que no se fica dins la competència infernal de vendre els seus favors o de comprar els d'altres, mantenint aquesta assenyada rectitud fins al punt d'haver d'assassinar l'amor de la seva vida per no haver de denunciar-la. És l'assassinat més bell de tota la història del cinema. Això és la gran lliçó dels grans artistes, de l'art vertader, malgrat saber que no poden aturar la bogeria, la transformen en bellesa. ■



Rodatge de *The Horse Soldiers*.



Fernando Lara

**E**stava nerviós, esperant dins l'avantdespatx del famós productor. Era incapaç de llegir les revistes que s'a-muntegaven damunt la taula, ni tampoc el diari que duïa. Només aconseguia fregar-se i fregar-se les mans—el seu gest més característic—, i mirar els polsosos cartells de pel·lícules espanyoles dels sei-

xanta i setanta que tapaven les parets. La mitja d'espera se li va fer eterna.

Ja pot passar.

Al seu davant hi va trobar un home major, grassonet, amb perruquí, somriure de tauró: la imatge tòpica del productor amb iot i amistançada. Només li faltava l'havà i qualche retrat delator vora Franco. Es va escarxofar a la seva poltrona, sense cap paraula de disculpa pel retard en rebre'l.

Hem llegit el guió que ens vàreu enviar i estam disposats a produir-vos la pel·lícula- va afirmar amb una inevitable frase de tràmit a què convenia no donar-li massa importància. Per descomptat, no es va plantejar ni un segon si l'havia de tutejar o no, ni li va donar la més mínima explicació del perquè la seva resposta s'havia demorat gairebé un any.

ment, i no estan els temps per arriscar el patrimoni d'un. Farem la pel·lícula si tenim la subvenció anticipada del Ministeri, l'ajuda de la Comunitat als joves creadors i els drets d'antena de televisió. Tenim bons contactes en totes les comissions i podem aconseguir-ho—, va assegurar amb la suficiència de qui se sent capaç de corrompre tot el món.

Tendràs quatre setmanes de rodatge i l'equip que decidim en aquesta oficina. Res de grolleries ni de tècnics a qui els pugem els fums amb exigències. Els actors els cercarem entre els jovejans que surten a les sèries; són barats, i, a més, ja està bé de les cares de sempre, que no venen res. ¡Ah! El pressupost que jo decidesqui considera'l tancat amb pany i forrellat. Si et passes d'un sol metre de negatiu, et despatxaré. No seria la primera vegada...

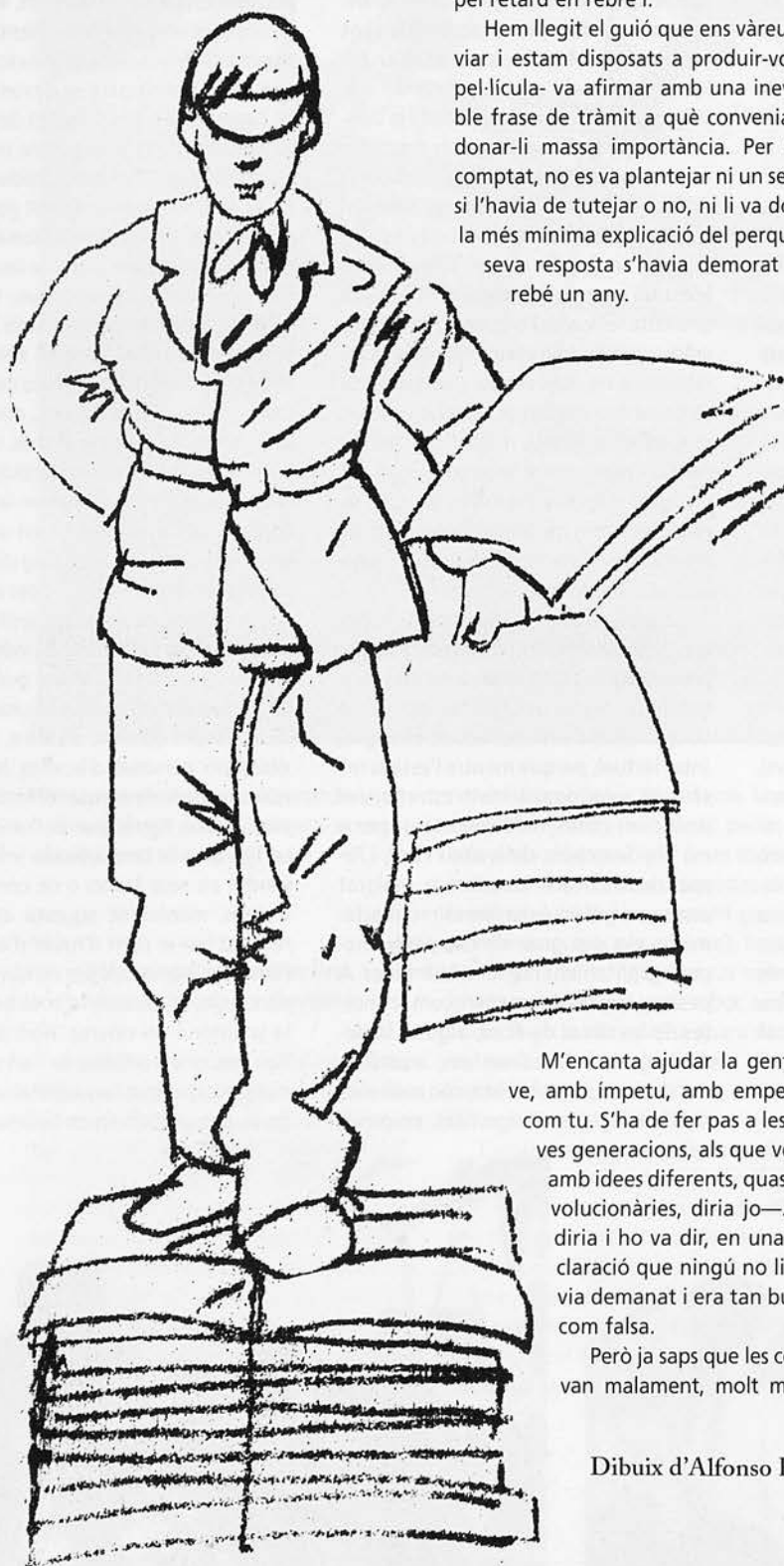
¿Ja ha acabat?, es demanava el jove llicenciat de l'ECAM, mentre anava consumint-se, amorrat a la cadira, sense atrevir-se a obrir boca. Però, no, no havia acabat.

Clar que la cosa es retardarà una mica, perquè s'ha de treballar molt, el teu guió. Té massa localitzacions, massa personatges, massa situacions, i tot això, ja ho saps, és *money, money...* Res de plans generals, que costen un ronyó; res de seqüències nocturnes, que la il·luminació es caríssima i l'equip et demana dietes... Però, no, home, no posis aquesta cara, les modificacions del guió no has de fer-les tu, no en faltaria altra; aquí tenim un equip de paios estupends que tenen més d'experiència que tu.

Es va notar més empetitit que l'escarabat kafià i va entendre, potser per primera vegada, l'autèntic significat del que era convertir-se en carn de canó.

Bé, no t'entretenc més, que tenc un poc de pressa. El cridarem d'aquí a unes setmanes per firmar el contracte. Però abans, quan puguis, m'escrius un text sobre la importància que té per a tu que produïm la teva primera pel·lícula. Vull incloure'l en un dossier per a la premsa sobre la política de suport als nous cineastes espanyols que duim en aquesta casa.

En sortir al carrer, va respirar a fons. ¡Quina sort! A la fi, podria fer la seva *opera prima*, com pomposament, sense dubte, l'anomenarien els crítics a l'hora d'escriure la biofilmografia d'un director famós... ■



M'encanta ajudar la gent jove, amb impetu, amb empenta, com tu. S'ha de fer pas a les noves generacions, als que veniu amb idees diferents, quasi revolucionàries, diria jo—. Ho diria i ho va dir, en una declaració que ningú no li havia demanat i era tan buida com falsa.

Però ja saps que les coses van malament, molt mala-



# Borau, el cinema dels setanta

Havier flores

**E**l professor Borau inicià la seva carrera com a director de cinema amb un *spaghetti-western-Brandy*, però fou la seva segona pel·lícula *Crimen de doble filo* la que permetria augurar que el director aragonès podria tenir una continuïtat i una solvència no massa comuna en el panorama del cinema espanyol de l'època.

Aquest país de Buñuel que mai no ens va dissimular l'admiració que li despertava ni la seva influència, marcà un camí en el cinema dels setanta que el fa difícilment comparable als seus col·legues de professió.

El seu eclecticisme li permeté gaudir tant del cinema d'Erice com del *Mulholland Drive* de Lynch, i la seva formació cinèfila no passa desapercebuda a la construcció dels seus guions i en el desenvolupament i exposició de les seves històries.

Sense inventar res, Borau construí una filmografia —en especial fins a *Río abajo*— basada en la solidesa del seu treball en el guió i en la claredat de la seva posada en escena.

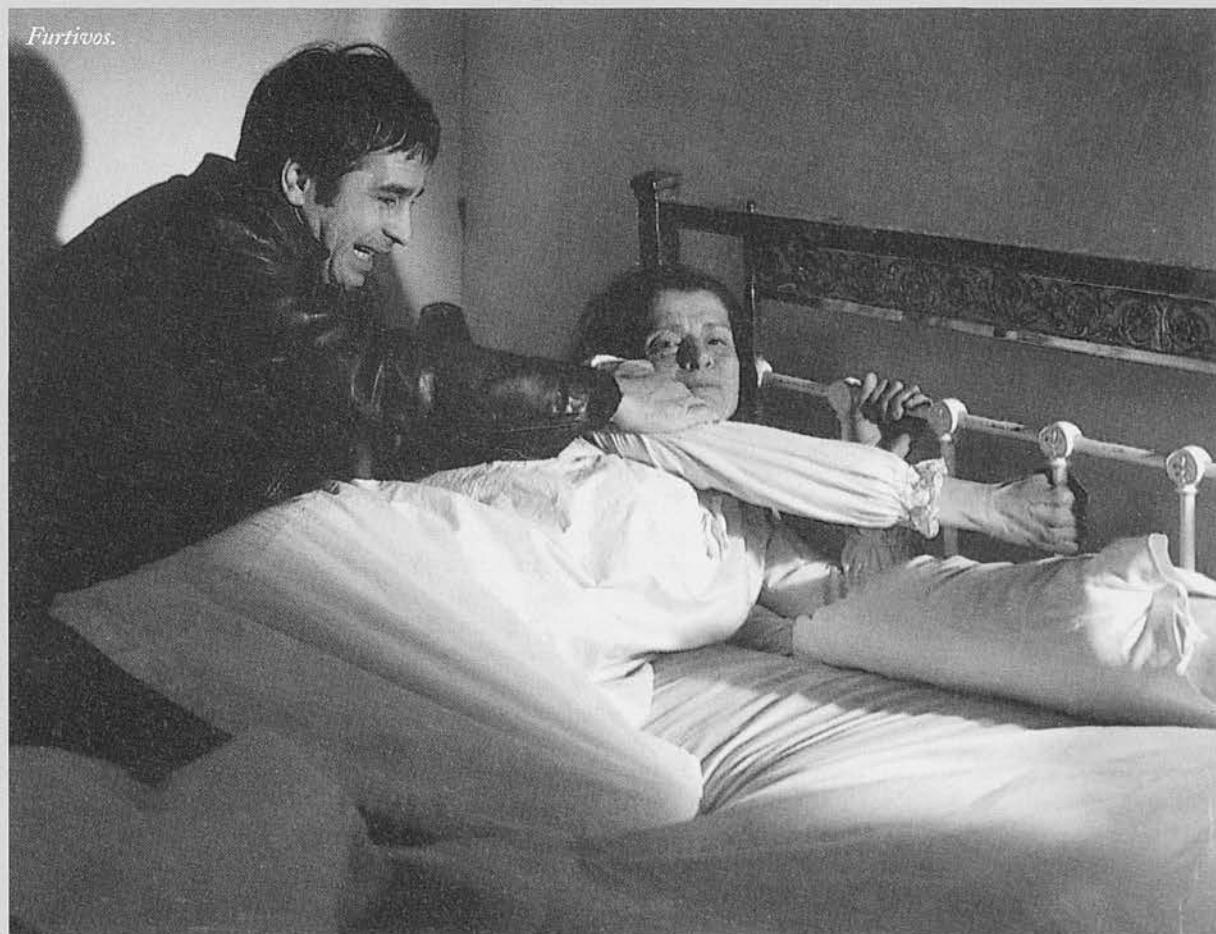
Borau no solament està vinculat per història i per compromís professional amb el més granat d'una època—L. Cua-

drado, T. Escamilla, Zulueta, G. Aragón, A. Drove, Armiñán, Brasó.—sinó que, a més, és dels pocs directors que encaixà i alternà la col·laboració d'actors de solvència internacional tan poc freqüents en el nostre cinema com Burgues Meredich, Patricia Neal, Sthefane Audran, Jhon Finch-Frenzy—, Simon Ward o Sam Jafhe—*La jungla de asfalto*—.

No obstant fou *Furtivos* la pel·lícula que el va consagrar com a director a tenir en compte. No sempre la pel·lícula més emblemàtica d'un director resulta ser la millor de la seva filmografia, en el seu cas ni Borau mateix pot evitar que la pel·lícula que féu amb els dos il·lustres desapareguts Lola Gaos i Ovidi Montllor sigui la tinta de referència de tota persona que s'acosti al seu treball. Encara que vist des de la perspectiva d'avui no sigui el seu treball més acabat ni el millor teixit, tot i així per les circumstàncies de l'època en què es va estrenar —1975— i certes i a vegades excessives vel·leïtats metafòriques a propòsit de les circumstàncies del règim anterior feren que rius de tinta interpretativa convertissin la seva pel·lícula en referència d'una forma de mostrar les coses en cinema quan les limitacions polítiques obliguen.

Tal vegada això no beneficia en absolut la pel·lícula, que pateix una càrrega subterrània que no arriba a ubicar-se amb la mateixa claredat avui en dia. Quan, quatre anys més tard, Borau presenta *La Sabina* és ja un director més consolidat i es permet delectar-se en la narració d'una forma menys deutora de les circumstàncies. Per a algú persuadit que el guió és un gènere literari, sense menystenir la tasca posterior de la posada en escena, no és d'estranyar veure'l associat en ocasions al cinema de Gutiérrez Aragón —*Camada negra* i *Sonámbulos* i viceversa, o a l'única pel·lícula dirigida per E. Brassó *in memoriam* o aparegut en alguna juguesca en pel·lícules d'Armiñán o Zulueta.

Una de les personalitats importants del cinema espanyol dels setanta que paradoxalment féu la seva millor pel·lícula als vuitanta *Río abajo*, que rodà a la frontera d'Estats Units i Mèxic amb el cervell de l'atrancament de *La jungla de Asfalto* i una Victoria Abril creïble en un paper de prostituta i filmada en un ambient i unes circumstàncies completament vigents avui en dia a tota la premsa europea, els *espaldas mojadas* que Borau defensava travessaren la bassa gran. ■





## D'Ovidi Montllor a José Luis Borau: *Furtivos* i *La Sabina*

Inaki Revesado

L'homenatge que el Centre de Cultura de Sa Nostra ret a Ovidi Montllor inclou també el reconeixement de la seva tasca com a actor. Montllor assolí el seu prestigi ajudat més per la seva carrera musical que no pas per les seves actuacions en el cinema. Com sol ser habitual, els seus primers contactes amb la interpretació van venir de la mà del teatre, incorporant-se primer a companyies de teatre amateur, que li donaren l'experiència suficient per formar part després de companyies professionals, juntament amb persones que avui gaudeixen del màxim prestigi, com per exemple una de les grans dames del teatre, Núria Espert. Des dels escenaris teatrals es produí el bot al cinema. No és la seva una carrera extensa (malauradament tampoc la seva vida ho va ser), però participà en un grapat de films dels anys setanta i vuitanta, entre els quals podem destacar *La oscura historia de la prima Montse* de Jordi Cadena, *La veritat oculta* de Carles Benpar o *El nido* de Jaime de Armiñán. A més participà en dues pel·lícules de José Luis Borau: *Furtivos* (1975) que suposà el reconeixement del realitzador i *La Sabina* (1979) que és un dels films estranys de la també estranya filmografia de Borau.

José Luis Borau (Saragossa, 1929) forma part de la nòmina de realitzadors espanyols que fa temps passaren els seixanta anys, però que es mantenen en actiu amb idees que ja voldrien per a ells els joves realitzadors, encara que els seus projectes tenen la dificultat d'aconseguir el finançament necessari, perquè, com sempre passa, talent i rendibilitat no sempre caminen plegats. La filmografia de Borau podem qualificar-la d'escassa, si tenim en compte que, en aproximadament quaranta anys, ha realitzat només una desena de pel·lícules, a més d'una excel·lent sèrie de televisió, basada en contes de l'escriptora Elena Fortún, ajudat en la feina d'adaptació per la també escriptora Carmen Martín Gaité, que duia per títol *Celia*. La participació del realitzador de *Leo* en tasques cinematogràfiques ha abastat també treballs d'interpretació en alguns films, com ara *Todos a la cárcel* de Luis García Berlanga, o *Illona llega con la lluvia* de Sergio Cabrera i com a produc-

tor d'altres noms importants de la seva generació, com poden ser *Mi querida señorita* de Jaime de Armiñán i *Camada negra* de Manuel Gutiérrez Aragón. En la seva joventut practicà l'ofici de crític cinematogràfic al *Heraldo de Aragón*, més endavant exercí la docència a l'Escola Oficial de Cinema, i més recentment ha presidit la màxima institució del cinema nacional, l'Acadèmia de les Arts i les Ciències Cinematogràfiques d'Espanya. La seva trajectòria ha anat acompanyada d'importants reconeixements, entre els quals destaquen la Conxa d'Or de Sant Sebastià per *Furtivos*, el Goya al millor director per *Leo*, o el Premi Nacional de Cinematografia atorgat per l'Institut de les Ciències i les Arts Audiovisuals.

La breu filmografia de l'aragonès no li ha impedit tractar temes ben diferents, essent difícil trobar un fil comú que comuniqui els seus treballs. Les seves inquietuds li han duit fins i tot a rodar als Estats Units, cosa no gens comuna entre els cineastes espanyols, menys encara entre els de la seva generació. Si bé als anys seixanta ja havia realitzat alguns treballs, fou amb *Hay que matar a B* (1974) que Borau entrà per la porta gran dins el panorama cinematogràfic nacional, ja que amb ella guanyà el premi del Cercle d'Escriptors Cinematogràfics, confirmant-se un any després amb *Furtivos* que es presentà a Sant Sebastià envoltada de certa polèmica per la duresa de la història i per la latent relació incestuosa entre la mare i el fill (Lola Gaos i Ovidi Montllor) que precipita el drama. *Furtivos* toca un tema que ha donat èxits importants al cinema espanyol, el del drama rural. *Pascual Duarte* de Ricardo Franco, *Los Santos Inocentes* de Mario Camus i aquesta pel·lícula de Borau formarien una perfecta trilogia de l'Espanya negra del camp, de personatges tan primaris com els animals, de persones sotmeses a la duresa de la pobresa i a la bestialitat de la manca de cultura. A *Furtivos*, Martina i Àngel són mare i fill que viuen pobrement en un poble d'aquells que conformaven l'Espanya profunda i més estancada del finals del franquisme. La seva vida transcorre per a ells dos en una solitud gairebé absoluta. Àngel passa les hores en el camp caçant qualsevol animal que pugui ser menjat. S'està millor tot sol en

*Furtivos.*



*Furtivos* toca un tema que ha donat èxits importants al cinema espanyol, el del drama rural. Pascual Duarte de Ricardo Franco, *Los Santos Inocentes* de Mario Camus i aquesta pel·lícula de Borau formarien una perfecta trilogia de l'Espanya negra del camp, de personatges tan primaris com els animals, de persones sotmeses a la duresa de la pobresa i a la bestialitat de la manca de cultura

l'extensió oberta del camp que dins els murs de ca seva, amb una mare ferma que el té totalment sotmès. Però Àngel coneix una jove (interpretada per una actriu excel·lent que es prodiga ben poc, Alicia Sánchez) i aconsegueix vèncer la mare i ficar l'al·lota dins la casa. L'entrada del nou membre trenca l'ordre imposat per Martina, que veu que el seu fill, al costat de la jove, ja no és el mateix. Però la mare no està disposta al fet que el seus plans de vida es vegin trastocats pels desigs del seu fill...

En 1979 Borau tornaria a prendre la càmera per rodar un film bastant insòlit pel qual va comptar novament amb Ovidi Montllor, juntament amb Angela Molina i un grapat d'actors anglosaxons. Ambientada a Andalusia, en la serra de Ronda, fins a on han arribat un grup d'anglesos interessats en la cultura espanyola, la pel·lícula tracta sobre l'encís que provoca en els humans un dragó, una femella de dragó, anomenada La Sabina. La música de la pel·lícula és de Paco de Lucía. A Estats Units rodà *Río Abajo* (1984), novament amb actors anglosaxons acompanyats de Victoria Abril que suposà per l'aragonès la runa econòmica de la seva productora, *El Imán*. En 1986 realitzà un altre dels seus èxits, *Tata mía*, per la qual aconseguí reunir un gran repartiment encapçalat per Carmen Maura i recuperant per al cinema Imperio Argentina. El film és el retrat d'una família a través del personatge de Carmen Maura, una monja que surt del convent per intentar ocupar-se dels assumptes familiars després de la mort de son pare. Però la vida del convent és ben diferent al que troba a la casa familiar, en què la figura de la tata (Imperio Argentina) continua sent el llum respectat pels membres de la interessada família. Deu anys va necessitar Borau per tornar al cine, amb un altre dels films estranys que trobam a la seva carrera. Es tracta de *Niño nadie*, un film menor dins la seva trajectòria, que de moment s'ha tancat amb un retrat de cinema social, amb l'excel·lent, *Leo* (2001).

Borau es dedica darrerament més a la literatura que al cinema. Fa poc publicà *Camisa de once varas*, un conjunt de relats sobre l'amor i la mort, tal vegada esperant que algú es decideixi a aportar el finançament per un guió ja acabat, titulat *La pajarita de oro*. ■



Cicle d'expressionisme alemany





## Sobre *El gabinete del Dr. Caligari* i l'expressionisme

José Enrique Monterde

**E**l moment de l'aparició d'un film com *El gabinete del Dr. Caligari* (*Das Kabinett des Doktor Caligari*, 1919) coincideix amb l'inici del desplegament de molts d'esforços en favor de la consolidació del Cinema com Art, de la mateixa manera que la seva instauració com a film clau de l'anomenat expressionisme cinematogràfic s'inscriu en els primers passos de la Història del Cinema com a camp disciplinar. Aquestes dos aspectes no són en absolut menyspreables per situar la significació d'un film que ha fet córrer molta tinta fins al moment present; basta recordar que un dels títols destacats d'una interpretació sociològica (millor fins i tot: psicosociològica) del Cinema agafava com a punt de partida el film de Robert Wiene.<sup>1</sup>

Per això, més que tornar a la importància de Carl Mayer com a responsable (a partir d'una idea del poeta praguès Hans Janowitz) de l'original guió del film o a la presència d'Erich Pommer al front de la producció per a la DECLA-UFA, que arribaria a ser la principal empresa de producció cinematogràfica alemanya, i que deixaria la seva empremta forçant el final suposadament consolador; més que retornar sobre la complexitat argumental i els girs del guió que juguen sobre el canvi del punt de vista narratiu, suplantant finalment la personalitat del firaire Caligari per la del director de l'asil psiquiàtric, amb la coartada moral final de desplaçar l'enunciació del relat cap a la persona d'un dels bojos de l'asil; més que reflexionar sobre l'ambigüitat del sentit del film, oscil·lant entre la denúncia de l'autoritarisme — encarnat per Caligari amb els seus poders sobre el somnàmbul Cesare — i la fascinació compulsiva davant del poder irracional, que alguns varen entendre com una premonició de la monstrositat nazi; més que de tot això — i de tantes altres que n'ofereix un film tan ric i suggestiu —, m'agradaria centrar una mínima reflexió sobre els dos aspectes esmentats al començament de l'article.

Per una part, la recerca d'una legitimitat artística per al fenomen cinematogràfic va conduir a forçar l'equiparació de certes tendències fílmiques amb hipotètics equivalents en el camp de les arts. No només en el cas de l'expressionisme

(alemany), sinó que el mateix passa amb el (pràcticament) inexistent cinema futurista o amb el cinema abusivament anomenat impressionista (francès), dadaista o, fins i tot, surrealista. Per més que no faltin raonables esforços que donen suport a la tesi de l'existència dels dos primers moviments cinematogràfics esmentats, com les proposades per Gilles Deleuze en situar les principals tendències del muntatge cinematogràfic,<sup>2</sup> aquestes correspondències mai no m'han paregut prou clares ni justificades. Fixem-nos per un moment en el cas de l'expressionisme, inherent a *El gabinete del Dr. Caligari*.

No fa falta dir que, quan el film es va estrenar i durant bastant temps, no es va parlar tant d'expressionisme com, directament, de caligarisme, creient que el film obria un espai nou en el camp cinematogràfic, no necessàriament deutor d'un moviment com l'expressionista que, d'altra banda, s'apropava a la seva extinció com a "isme". D'acord que la fonamental presència dels decorats (pintats, no tridimensionals, en una espècie de recessió al cinema més primitiu), obra dels pintors Walter Rohrig i Walter Reimann o la participació de l'arquitecte Hermann Warm, membres tots ells del moviment berlinès *Der Sturm*, pareix confirmar l'adscripció expressionista, però això no invalida els dubtes sobre el sentit d'aplicar el concepte a l'àmbit cinematogràfic. La contradicció entre l'objectivisme de la imatge cinematogràfica i el subjectivisme de l'estètica expressionista no és fàcil de resoldre; i la capacitat expressionista de filtrar a través del jo de l'artista la realitat circumdant, no és tampoc fàcil d'inscriure en el treball de la càmera entesa com a focus d'enunciació fílmica. En l'expressionisme pictòric, arquitectònic o literari la deformació o la distorsió de la realitat perceptible són la conseqüència de la subjectivització esmentada, i no la seva causa; per tant, no basta forçar el punt de

vista — l'enquadrament — o distorsionar la realitat profílmica mitjançant el treball sobre el decorat, com a element determinant en la concepció de l'espai profílmic, com per categoritzar la dimensió expressionista del film.

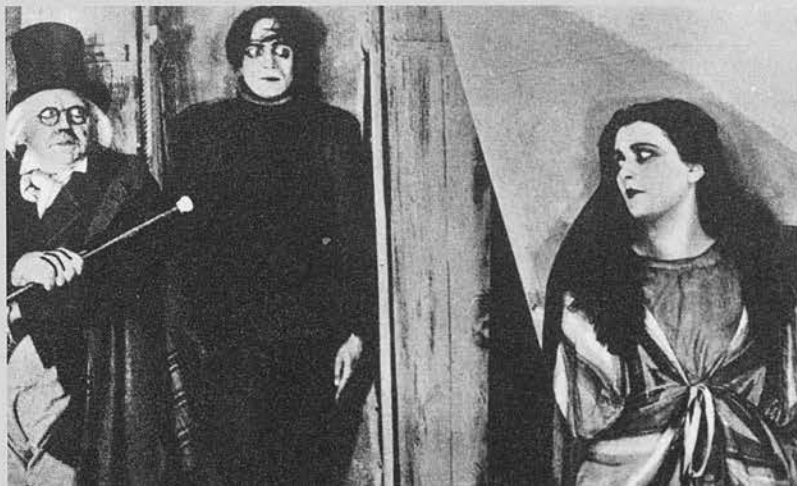
Però això, com tants d'altres abusos que envolten no tant *El gabinete del Dr. Caligari* sinó altres films encara més discutiblement ubicats en camp de l'expressionisme (com alguns de Murnau, Lang, Leni o Dupont), ens duria a una reflexió més profunda, que tampoc no podria ignorar tant l'exagerada identificació d'aquest suposat cinema expressionista amb el conjunt del cinema alemany del període com l'oblit de les arrels teatrals (pensam en les innovacions lumíniques introduïdes per Max Reinhardt) i literàries que constitueixen un horitzó molt més ampli que les tendències explícitament expressionistes de la preguerra; per exemple, com apunta Lotte Eisner, en un altre text fonamental,<sup>3</sup> en relació a la tradició del romanticisme plàstic i literari alemany. No oblidem, tanmateix, el fet que els primers passos de la història del cinema no podien apartar-se fàcilment de la tradició historiogràfica que es basava en la distinció entre estils, moviments, escoles, etc.; i recordem que, ja en el primerenc 1926 berlinès, Rudolf Kurtz publicava *Expressionismus und Film*,<sup>4</sup> un llibre anterior fins i tot als primers de Moussinac. De tot plegat en podem deduir una conseqüència; admirem els valors intrínsecs d'un film com *El gabinete del Dr. Caligari* més enllà d'etiquetes o patrons estilístics. ■

(1) Estam parlant òbviament del celeberrim *De Caligari a Hitler*, el llibre més conegut de Sigfried Kracauer [Paidós: Barcelona, 1985 (Princeton, 1948)].

(2) *La imagen-movimiento*. Paidós: Barcelona, 1984 [París, 1983].

(3) *La pantalla diabólica*. Càtedra: Madrid, 1990 [París, 1952].

(4) Hi ha una edició francesa més accessible: *Expressionisme et cinéma*. Presses Universitaires: Grenoble, 1986.





Ramon Freixas

# Expressionisme alemany

**E**ntre les tendències cinematogràfiques més rellevants, perdurables i influents, fermament arrelada en les experiències pictòriques i feientment connectada a les avantguardes artístiques, destaca l'expressionisme alemany. Un corrent la singular estètica del qual ha generat nombroses obres i floreix adesiara en peces actuals. Proposa una visió del món angoixant, una distorsió de la realitat, fins i tot una deformació dels traços, que força, i reforça, l'expressió d'un univers desarticulat i de malson, una visita al tortuós interior dels personatges, com a reflex de l'"estat de l'ànima" de l'artista. D'aquesta manera, no és excepcional que es considerin com a precursors del moviment pintors com El Greco o Grünewald.

La seva consciència com a moviment en l'àmbit cinematogràfic es desenvolupa en finalitzar la Primera Guerra Mundial a Alemanya. La seva rotunda plasmació té un nom: *El gabinet del Dr. Caligari* (1920) de Robert Wiene és el títol canònic. La intenció dels films adscrits a aquest corrent és reflectir els estats d'ànim i els sentiments dels actants recorrent al simbolisme de les formes (a vegades irat) i a les imatges (de manera deliberada) distorsionades. L'obra de Wiene reuneix les característiques puntuals de l'expressionisme, a partir de la història del misteriós i foll doctor Caligari (Werner Krauss), que exhibeix Cesare (Conrad Veidt) com a somnàmbul per les fires, obeint-ne les ordres. Caligari li mana que mati una jo-

ve (Lil Dagover), però Cesare se n'enamora, la rapta i fugen plegats. A l'hora de morir, Caligari es refugia en un sanatori del qual n'és director, però, desmascarat, se'l declara insà. Erich Pommer, el productor, va suggerir un canvi fonamental, a instàncies de Fritz Lang (previst com a realitzador, però, davant la seva negativa, va ser Wiene, contractat per Pommer, l'elegit per dirigir la pel·lícula): que tota la història fos la fantasia d'un boig (Friedrich Feher), l'instigador de les sospites sobre el demiürg, el qual, internat en un sanatori, imagina que (¡Werner Krauss, *of course!* el director del qual és el maligne demont).

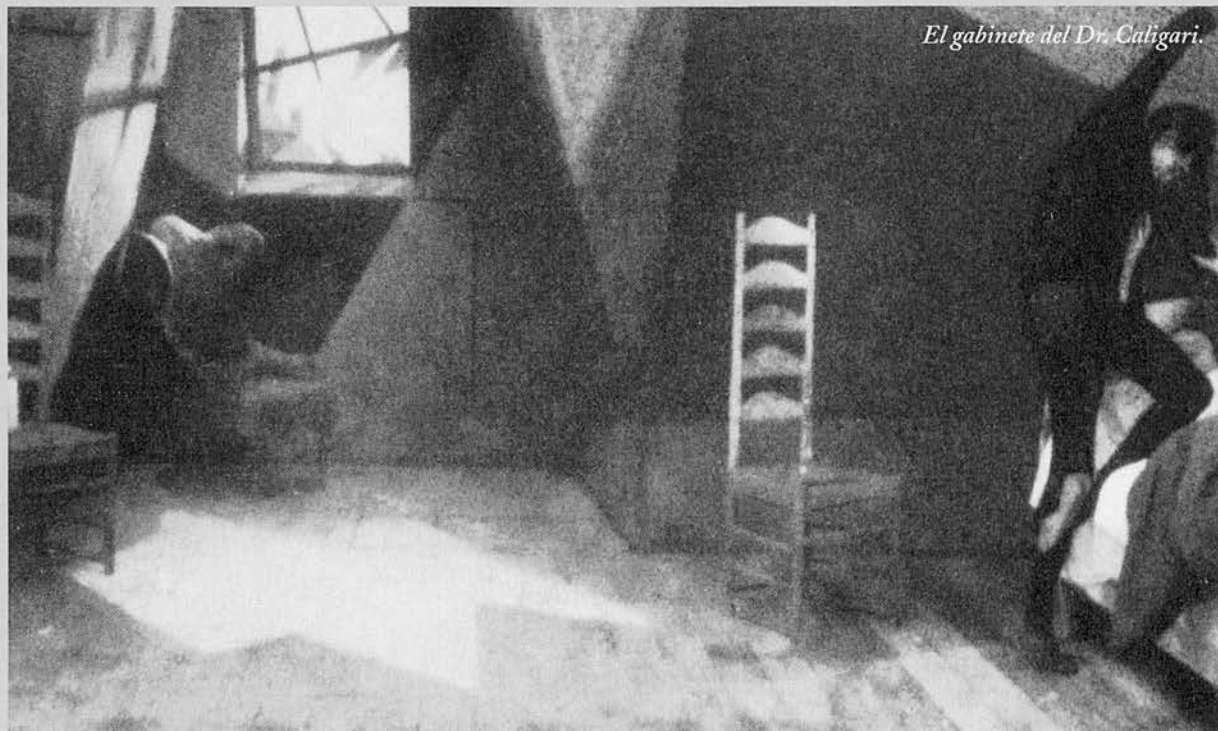
Com hem dit, *El gabinet del Dr. Caligari* antologitza la noció i els estilemes de l'expressionisme gràcies a l'ús de decorats, llums, vestuari, maquillatge i interpretació. Perspectives anguloses, arquitectures cantelludes, cases inclinades, llums vacil·lants, blanc i negre violent, uns actors la interpretació dels quals s'apropa a la pantomima, immersos en un univers inestable i amenaçador, accentuat per les línies geomètriques del decorat (pintat) que assetja l'home amb forces demoníiques i irracionals. Una atmosfera d'horror i pànic que no per atzar flirteja amb el fantàstic com a gènere, tant per la temàtica i l'estètica com per la creació de climes irrealis i inquietants. *Nosferatu, el vampiro* (1922) de F. W. Murnau és un dels cims d'aquesta aliança inimitable.

La imatgeria d'un escenari ple de perspectives obliqües i escales retorçudes singularitza un film com *El Golem*

(1920) de Paul Wegener, derivat del mite de Prometeu, sobre el qual ja n'havia fet una versió el 1914. Gairebé tot el cinema mut alemany va estar vinculat a l'estil expressionista: Arthur Robinson i *Sombres* (1923), Fritz Lang i *Las tres luces* (1921), G. W. Pabst i *Der Schatz* (1923) o Paul Leni i *El hombre de las figuras de cera* (1924), títol que, per a alguns puristes, és el cant de cigne expressionista.

Lupu-Pick, F. W. Murnau, E. A. Dupont, G. W. Pabst evolucionaran cap a temes naturalistes, fins i tot realistes, no renyits, però, amb una evident estil·lització formal, conservant alguna de les seves característiques visuals de l'expressionisme, mentre que Fritz Lang s'allunya cada vegada més dels seus postulats i rèdits, encara actius a *El Dr. Mabuse* (1921) o a *Los nibelungos* (1924), però cada vegada més difuminats a *M, el vampiro de Düsseldorf* (1931) o a *El testamento del Dr. Mabuse* (1933).

L'expressionisme es va incorporar a l'estètica del cinema modern, inseminant obres majors de cineastes com Josef von Sternberg, Carol Reed, Orson Welles o Andrej Wadja, i ressorgeix puntualment en forma d'homenatge, somni o interioritzada assumpció, ja que, per bé que va néixer en un clima polític i social molt concret, infectat per l'angoixa de la postguerra i la derrota (tant com precursor del nazisme com a rebel·lió contra l'autoritarisme prussià), la seva reaparició no sorprèn, ja que, a més de ser una vibrant forma artística, avala una visió del món, interior o exterior, expressió i reflex d'un estat d'ànim, potser mutant però mai obsolet. ■



*El gabinet del Dr. Caligari.*



# L'arquitectura d'avantguarda en l'etapa alemanya de Fritz Lang

M. Magdalena Brotons

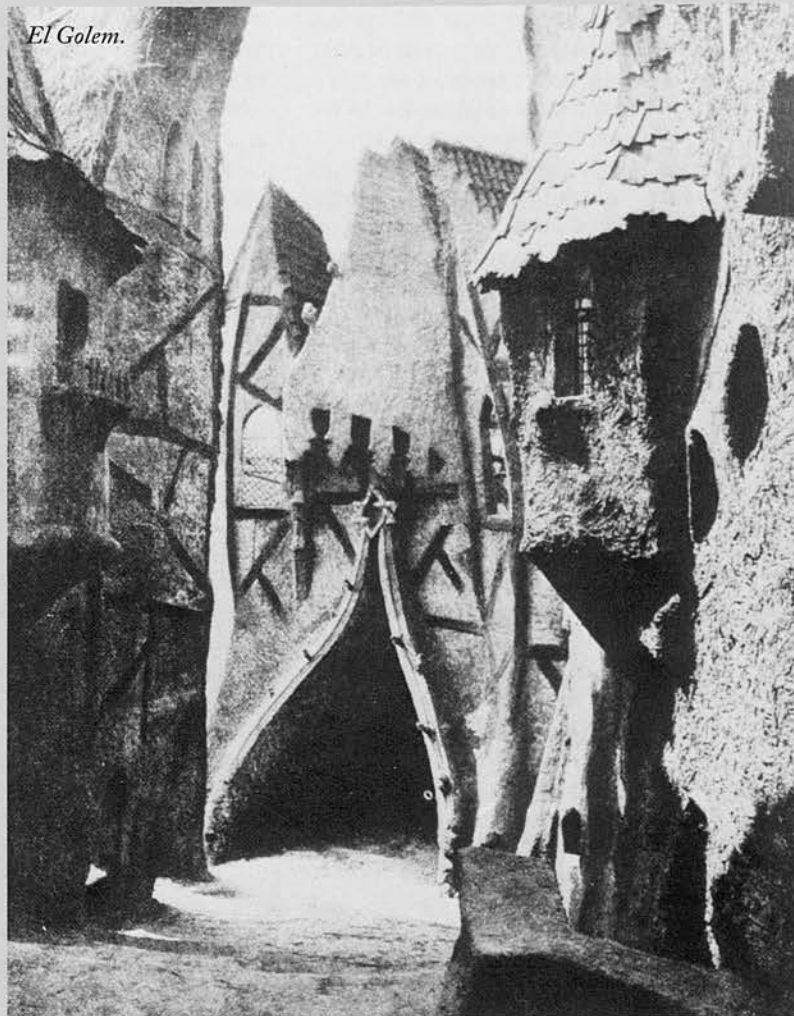
## 1. Introducció

- 1.1. L'avantguarda arquitectònica a principis del segle xx.  
L'arquitectura expressionista

Malgrat que el 1911 el qualificatiu expressionisme ja s'aplicava en pintura, no va ser fins alguns anys més tard, concretament el 1915, quan Adolf Behen va utilitzar per primera vegada el terme "arquitectura expressionista", que no es va generalitzar fins després de la Primera Guerra Mundial (PEHNT, W., 1975, 9). En tot cas, en l'arquitectura l'expressionisme va arrelar molt menys que en les arts plàstiques, perquè la distorsió del món objectiu que varen plasmar la pintura i l'escultura era més difícil de posar en pràctica en l'arquitectura. Malgrat tot, arquitectes com ara Peter Behrens, Bruno Taut, Erich Mendelsohn, Adolf Meyer o Hans Poelzig, per tan sols esmentar-ne alguns, sí que dugueren a terme projectes amarats per l'esperit "expressionista".

- 1.2. L'expressionisme, esperit d'una època

Per entendre el que va significar el cinema en l'època de començament del segle xx, hem de destacar una de les màximes més importants de les avantguardes històriques, és a dir, l'aspiració a l'obra d'art total, o *Gesamtkunstwerk*. El *manifest de les set arts*, publicat el 1913 per Ricciotto Canudo, situa el cinema com el nou art, superior als altres, perquè reunia totes les manifestacions artístiques, sumava a les tres dimensions —l'espai—, la quarta —el temps—, i podia conjugar arts plàstiques com la dansa, la música, el teatre, etc. No obstant això, l'arquitectura ja havia proclamat la seva condició d'art superior, amb la utilització del terme *Gesamtkunstwerk* per referir-se a la unió de totes les arts en l'arquitectura: "al entorno total que incidia simultàneament sobre varios sentidos del hombre: la arquitectura expresionista apela, al ojo, al tacto al sentido sinestésico. Despierta asociaciones heterogéneas tanto en el tiempo como en el espacio" (PEHNT, W., 1975, 19). Aquesta apel·lació a la sinestèsia, que tenia els orígens en la teoria de les correspondències romàntica, va trobar en l'arquitectura un



llenguatge idoni per posar-la en pràctica. També cal destacar la pervivència de citacions medievalitzants, del primitivisme, fins i tot tocs orientalistes, com a influència de cultures passades, ja presents en l'arquitectura del segle xix, i que perduraran amb gran força en les primeres dècades del xx. Cal afegir-hi una forma d'il·luminar indirecta, que potenciava el contrast i n'accentuava el caràcter expressiu. Podríem parlar de barroquisme en aquestes construccions, on la transmissió de l'expressivitat va potenciar la concepció escultòrica de l'arquitectura. Es volia aconseguir un efecte escultòric en la delimitació entre l'edifici i el buit, per la qual cosa s'incidia en la diferència entre llum i ombra. Així, l'espai tancat era tractat, en certa forma, com una escultura. Enllaçant amb les influències del passat, no podem deixar de banda la connexió que aquestes edificis presenten amb l'anomenada "arquitectura par-

lant", també dita arquitectura revolucionària del segle xviii, que va tenir com a representants més destacats els Étienne-Louis Boullée y Claude-Nicolas Ledoux. Moltes de les propostes que feren, utopies constructives per a la tecnologia convencional de la seva època, podrien semblar a l'observador actual decorats futuristes, escenaris de ciència-ficció o arquitectures fantàstiques com les d'algunes de les pel·lícules que comentarem més endavant.

La manca d'encàrrecs va ser, per a molts arquitectes, una de les conseqüències de la crisi econòmica i espiritual que vivia Alemanya després de la Primera Guerra Mundial. La por de l'atur professional va significar la proliferació de projectes utòpics en el període de postguerra. A la desorganització de la contesa, els creadors —entre els quals hi ha els arquitectes— varen respondre amb una viva imaginació, la qual cosa



Es lògic pensar que els arquitectes més avantguardistes, per la manca d'encàrrecs, veiessin en el cinema una sortida professional que els permetria dur a terme construccions arriscades

els va permetre continuar endavant en el pla laboral. Els més avantguardistes creien en la renovació de les arts com a pas previ necessari al renaixement social. És precisament aquesta imaginació sense límits la que va permetre realitzar l'arquitectura "expressionista", supeditada en ocasions al client o mecenes, que era el que decidia dur a terme les propostes ortodoxes proposades d'aquests autors.

Els ideals utòpics també són presents en l'urbanisme de l'època; les propostes de ciutats jardí pretenien el retorn a la vida natural, en clara oposició a la vida alienant de les ciutats. Aquests plantejaments, promoguts de manera, si fa no fa, anàloga per diverses ideologies —esquerres i dretes—, apareixen paral·lelament a la posició dual de l'home enfront de la màquina: malgrat que la màquina era vista com un element de progrés, es feia present el perill del maquinisme en l'aplicació del treball obrer. No hem d'oblidar que al si de les propostes de William Morris hi ha el menyspreu de la màquina com a substitut del treball obrer i la recuperació conseqüent de les tècniques artesanes.

### 1.3. El cinema

Es lògic pensar que els arquitectes més avantguardistes, per la manca d'encàrrecs, veiessin en el cinema una sortida professional que els permetria dur a terme construccions arriscades: decorats interiors als platós; façanes sen-

sel l'interior corresponent; edificis de cartró pedra; maquetes a escala de ciutats senceres; etc. De fet, molts ja exercien com a escenògrafs per al teatre: el pas al cinema era curt i el feren ben aviat.

En l'Alemanya de postguerra es va produir una conjuntura afavoridora per a l'auge cinematogràfic: a canvi de molt poc, el cinema ofería una via d'evasió de la realitat crua. La capacitat d'atracció d'aquest mitjà era major que la del teatre, una espectacle que, malgrat els intents per apropar-se a la classe obrera, continuava depenent de les capes altes de la burgesia. El fet que el cinema arribés tots els públics, independentment de la condició social, va satisfer la pretensió utòpica dels arquitectes d'avantguarda, que varen veure en aquest nou llenguatge un marc idoni per dur a terme les seves propostes de comunicació amb el poble. En aquest sentit, podem destacar que aquests dos factors, la potenciació del cinema com a entreteniment popular i el fet que durant la guerra no s'importessin productes estrangers, suposaren l'aparició de les grans productores, com ara l'UFA (Universum Film AG) i la Decla-Bioscop, que posteriorment s'unirien. Tenim, així, una infraestructura capaç de fer cinema, que esdevé una indústria creixent d'Alemanya i que posteriorment passarà a operar també a l'estranger.

Com ja hem assenyalat, l'arquitectura cinematogràfica, és a dir, els decorats, va fer possible que es posseïssin en pràctica propostes arquitectòniques que no

s'haurien pogut dur a terme en la realitat, per la dificultat d'execució i cost alt. Com que eren pel·lícules mudes, l'arquitectura contribuïa al dramatisme de l'argument, molt accentuat, com dramàtica era l'actuació dels actors i com ho eren també el vestuari i el maquillatge, que, en certa manera, "interactuaven" amb l'arquitectura. Evidentment, el fet que les pel·lícules expressionistes es filmessin en interiors va contribuir al desenvolupament dels decorats. La llum és un dels elements més importants a l'hora de crear ambients, i més en l'expressionisme. En aquestes pel·lícules les ombres podien aparèixer pintades a les parets i, fins i tot, al vestuari, amb la qual cosa es va aconseguir un control absolut de llum i es va crear alhora una atmosfera irreal i fantàstica. A més, hem de tenir present que en el sistema complex de símbols del llenguatge expressionista, l'arquitectura hi fa un paper important, subratllant metàfores concretes.

Pel director Fritz Lang, un dels principis del cinema era la correspondència entre els objectes i la persona, relació que es palesa als decorats, quan presenten connotacions negatives: els carrers estrets i tortuosos ens submergeixen en espais en què l'espectador preveu que hi passarà un desastre imminent. A *Metropolis*, l'inventor Rotwang viu en una vella caseta en el món supertecnificat de l'era de la màquina. Laberints i carrers cavernosos són els habitatges de les masses rebels. Els gra-



...en el sistema complex de símbols del llenguatge expressionista, l'arquitectura hi fa un paper important, subratllant metàfores concretes

tacels simbolitzen el poder sense límits del senyor de la ciutat, i l'assetjament que pateix, la destrucció de la tirania. Les característiques plàstiques d'aquest film, un dels més famosos, si no el més famós, de l'etapa alemanya de Lang, tenen la gènesi en treballs anteriors d'aquest realitzador, que comentarem tot seguit. Com ja assenyalava Pilar Pedraza (2000, 40), la sòlida cultura artística que posseïa aquest director, unida a una gran versatilitat en el maneig dels estils arquitectònics i decoratius, dona com a resultat unes arquitectures plenament cinematogràfiques, s'allunya de l'historicisme i en fa un element expressiu i no tan sols un simple escenari arqueològic.

No comentarem totes les pel·lícules de l'etapa alemanya de Lang: la selecció realitzada atén l'interès d'aquest estudi pels decorats de les pel·lícules que presenten característiques relacionades amb l'arquitectura i els moviments artístics d'avantguarda de l'època i, per tant, hem deixat de banda obres tan importants com *Els nibelungs*, la qual, tot i que presenta una certa influència Art-déco en alguns passatges, s'allunya dels objectius d'aquest estudi breu. Volem assenyalat que analitzarem únicament els decorats i que deixarem de banda altres aspectes del llenguatge cinematogràfic i del muntatge, que han estat tractats de manera exhaustiva en la bibliografia que hi ha al final d'aquest text. En algun punt farem referència a elements com ara la il·luminació; caracterització

de personatges, etc., per la relació que mantenen amb l'arquitectura.

## 2. Fritz Lang

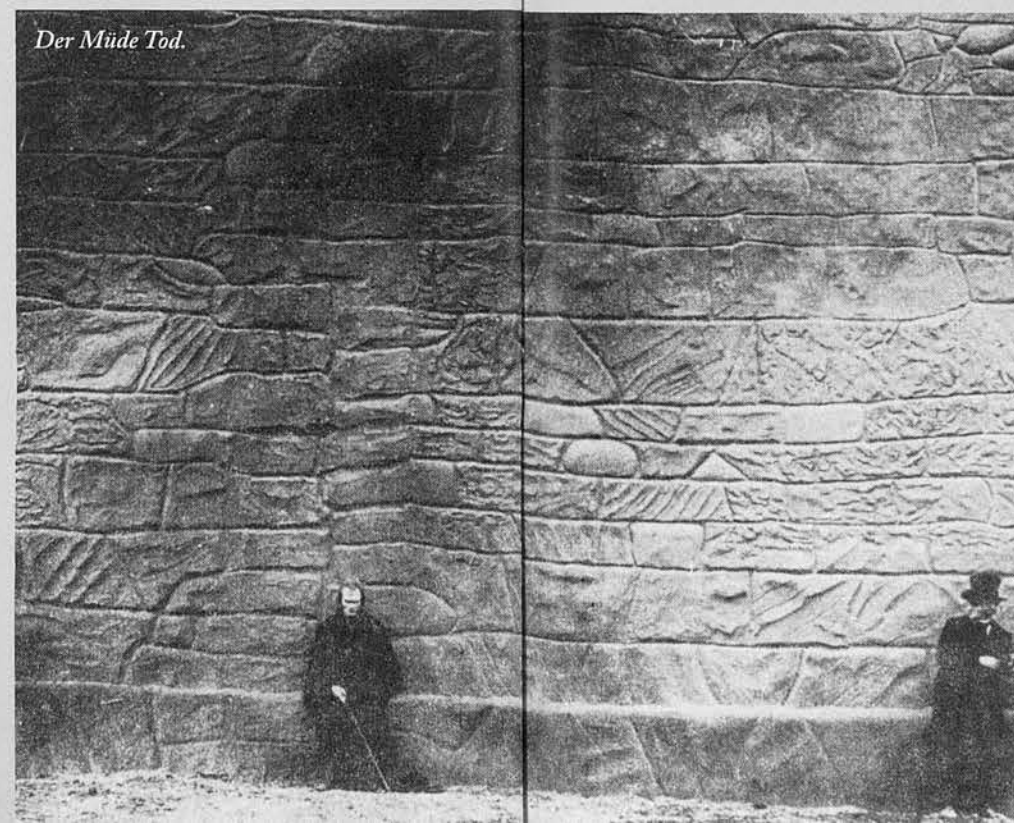
Fritz Lang, fill de l'arquitecte Anton Lang, era un home culte i inquiet, amant del món exòtic com ho eren molts dels seus contemporanis. Va estudiar arquitectura a l'Acadèmia d'Arts Gràfiques de Viena i pintura a l'Escola d'Arts i Oficis de Munic. Aquesta formació serà evident a les seves pel·lícules, sobretot les que pertanyen a l'etapa alemanya, abans de partir cap a Amèrica el 1934, en fugir del nazisme.

La primera intenció de Lang era la de ser pintor i, per aquest motiu, atret per l'esperit bohemi de començament del segle xx, decideix anar a la capital artística de l'època: París. S'instal·la a Montmartre, s'inscriu en l'acadèmia del pintor Maurice Denis i, alhora, aprèn escenografia en l'acadèmia Julien. Aquest període s'interromp a causa del començament de la Primera Guerra Mundial i, malgrat que als seus escrits manifesta un interès romàntic vers la guerra, aquest entusiasme és molt curt, ja que, en ser ferit el 1916, s'estableix a Viena, on continua amb els seus treballs artístics. D'aquesta època daten els primers contactes que manté amb el cinema: Lang comença a treballar com a guionista i, poc després, s'inicia en la direcció del mà del productor Erich Pommer. El seu primer film, *Die Spinnen* (Les aranyes) és

una pel·lícula d'aventures en dues parts (segons la moda dels serials de l'època) i s'estrena a Berlín a començament d'octubre de 1919. Poc temps després, Pommer li ofereix la direcció d'un projecte que es convertirà en la pel·lícula expressionista més famosa: *Das Kabinett des Dr. Caligari* (El gabinet del doctor Caligari). Tot i que Lang no va dirigir la pel·lícula, ens detindrem breument en el comentari dels decorats per la rellevància i influències posteriors d'aquest film, no sense assenyalat que Lang va modificar el guió original de Hans Janowitz i Carl Mayer (KRACAUER, 1985, 67 i següents). El film, dirigit finalment per Robert Wiene, presenta uns decorats obres d'artistes del grup d'avantguarda berlinès Der Sutrm: Hermann Warm; Walter Röhrig i Walter Reimann. Com indica Sánchez-Biosca (2004, 46), és en els decorats on hi ha el vertader avantguardisme de la pel·lícula. L'ús sorprenent de les teles pintades amb ombres agressives formen un decorat totalment antinaturalista, amb els seus edificis estranys, de línies obliqües i perspectives falses. Hi apareixen multitud d'elements arquitectònics deformats: finestres en forma de llampec, teulades inquietants de la ciutat pels quals fuig el somnàmbul Cesare formen un espai de malson, amb les escales com a trànsit cap al lloc on hi ha els poderosos o amb les cadires altes dels funcionaris que transmeten un missatge clar a l'espectador. El caos en què ens submergeix la pel·lícula es fa evident en la utilització



*El gabinete del Dr. Caligari.*



*Der Müde Tod.*



*Dr. Mabuse, Der Spieler.*



...el gran mur que separa el món de la vida i el de la mort, una paret que sobrepassa els límits del quadre i en què, en un moment determinat, apareix un arc apuntat que il·lumina una escala...

Metropolis, tècnics treballant a la maqueta.



recurrent de l'espiral. L'expressivitat d'aquests elements està reforçada per la interpretació antinaturalista, d'una gestualitat exagerada. En destaquen especialment els personatges més paradigmàtics del film el somnàmbul Cesare (Conrad Veidt) i el doctor Caligari (Werner Krauss). Per contra, hem d'assenyalar la pobresa del muntatge de la pel·lícula, presentada majoritàriament en plans general amb alguns primers plans dels rostres dels personatges que emfasitzen el dramatisme de l'acció.

### 2.1. Der Müde Tod

Com ja hem indicat, Lang va rebutjar la direcció de la pel·lícula *El gabinet del doctor Caligari* perquè ja es trobava en ple rodatge del serial *Die Spinnen* (1919-1920). Després d'uns altres films

menys destacats, va realitzar *Der Müde Tod*, estrenada amb el títol castellà de *Las tres luces*, l'any 1921. Amb guió de la seva esposa Thea von Harbou, conta tres històries en les quals la mort, la verdadera protagonista del film, ha d'executar la seva tasca i, per tant, separa una parella d'enamorats en cadascun dels relats que presenta la pel·lícula. Els decorats, realitzats per Herman Warm; Walter Röhrig (autors, recordem-ho, dels decorats de Caligari) i Robert Herlth, barrejen fantasia i realitat per recrear la Bagdad dels califes; la Venècia renaixentista i la Xina imperial, escenaris en què transcorren les tres històries en les quals l'amor pretén triomfar sobre la mort. Aquests tres episodis estan units per la història principal, la d'una jove que vol arrabassar el seu amant de la mort. Si deixem de banda el simbolisme

del tema, de clara inspiració romàntica, ens aturem en la història vertebradora del film per comentar-ne els decorats i la utilització sorprenent de la llum en la pel·lícula. Ja al començament hi ha una utilització de la il·luminació amb un sentit expressiu, perquè ens presenta un escenari amb un contrallum marcat: un pla general d'un cementiri en què els xiprers apareixen com l'encarnació de la mort i dues creus molt altes componen la resta del quadre. Aquest i d'altres paisatges del film connecten directament amb les obres de Kaspar David Friedrich, pintor romàntic que serà citat en moltes de pel·lícules alemanyes de l'època (com per exemple a *Nosferatu*, 1922, de F. W. Murnau). Trobem especialment interessant el pla en què apareix el gran mur que separa el món de la vida i el de la mort, una paret que sobrepassa els límits del quadre i en què, en un moment determinat, apareix un arc apuntat que il·lumina una escala. Aquest ús de la llum és destacat per Lotte E. Eisner, que assenyalava la il·luminació dels decorats per la base, amb la qual cosa s'aconsegueix l'accentuació de relleus i la transformació d'espais. "També se llogarà a disposar de enormes projectores a los lados, de manera que iluminen violentamente la arquitectura y que produzcan, con la ayuda de superficies salientes, esas estridentes armonías de sombras y luces convertidas ya en clásicas" (EISNER, 1988, 68). A través d'aquesta escala, la jove protagonista del relat accedeix a una gran sala gòtica poblada per centenars d'espelmes enceses. Cadascuna de les espelmes, representació de la vida d'un ésser humà, es va consumint amb el pas del temps. La pretensió de la jove serà detenir el destí, impedir que la vida del seu amant s'apagui. Però la mort, tot i estar cansada del quefer per al qual està destinada, ha de continuar acomplint inexorablement la seva missió.

### 2.2. Dr Mabuse, der Spieler

El treball següent de Fritz Lang és la pel·lícula *Dr. Mabuse, der Spieler*. Estrenada a Berlín el 1922, consta de dues parts: la primera, titulada *Doctor Mabuse. El jugador*. Retrat d'una època; i la segona, *Dr. Mabuse. Infern de crims*. El guió és una adaptació realitzada per Lang i la seva esposa Thea von Harbou d'un serial de



Curiosament, els plans més famosos de la ciutat són maquetes i pintures que adquireixen força i significat gràcies al muntatge del film

l'escriptor Norbert Jacques publicat per lliuraments al diari *Berliner Illustrierten Zeitung*. Originalment es va projectar amb un pròleg, que consistia en un muntatge dinàmic d'escenes de l'arribada del nacionalsocialisme al poder i que mostrava un Berlín febril de postguerra. Aquestes imatges suggerien que el món que s'hi representava era conseqüència de la derrota alemanya en la Primera Guerra Mundial (EISNER, 1984, 7). Eliminada aquesta seqüència, el film ens mostrava un estat anàrquic en el qual un geni demoníac, que combina el coneixement humà, psicològic i científic, té com a finalitat única la possessió del poder absolut. A primera vista, el doctor Mabuse presenta algunes semblances amb el doctor Caligari, sobretot per l'ús del recurs de la inducció criminal per la hipnosis. Però la diferència principal és que Mabuse no és un científic, de fet no sabem d'on li ve el títol de doctor, tan sols sabem que és un criminal intel·ligent que utilitza els coneixements científics i els recursos moderns de la tecnologia per fer el mal i aconseguir el poder absolut. Mabuse apareix com "l'home de les mil cares": com un psicòleg capaç de transformar-se a voluntat, que juga amb el destí dels homes i que dirigeix una banda criminal implicada en sales de joc, contraban i manipulació de la borsa. Les connexions amb Caligari s'estenen també en la utilització de la il·luminació, responsabilitat de Carl Hoffmann, i també en els decorats, obra de Carl Stahl-Urach (mort durant el rodatge de la primera part del film); Otto Hunte; Erich Kettelhut i Karl Vollbrecht. Tot el film està amarant per l'atmosfera expressionista: des dels estranys decorats dels interiors; els carrerons foscos i tortuosos; la profusió d'ombres pintades a les parets; els efectes de llum sorprenents; i com a colofó, l'actuació expressiva de Rudolf Klein-Rogge com a Mabuse, actor preferit pel director en els papers d'éssers turmentats. Lang, fascinat pel personatge, va realitzar altres dues pel·lícules protagonitzades per aquest savi: *Das Testament des Dr. Mabuse* (El testament del Dr. Mabuse, 1932) i, dècades després, *Die Tausend Augen des Dr. Mabuse* (Els crims del Dr. Mabuse, 1960).

Hem escollit algunes seqüències del film per mostrar les característiques més destacades de la posada en escena. En la primera seqüència que comentem

apareix Mabuse en una de les seves caracteritzacions versemblants: ebri, trontolla pels carrerons d'una ciutat que recorda els escenaris per on transitava el vell porter d'hotel de *Der Letzte Mann* (L'últim, 1924) de F. W. Murnau. De sobte, es troba una dona que li recrimina el seu estat d'embriaguesa i el fa entrar a casa. En realitat, es tracta d'una trampa del doctor Mabuse per despistar sobre el seu propòsit vertader: entrar al seu amagatall, en la cripta on treballen cecs que fabriquen diner fals. El lloc ocult a la llum del dia sembla una cova, lloc carregat de connotacions expressionistes que tornarem a trobar a *Metropolis*. Tot seguit apareix Mabuse a la Borsa: un gran edifici, que contrasta amb l'espai ombrívol que hem vist anteriorment, presidit per un rellotge enorme que marca el temps i que recorda que en un instant pot canviar la vida de les persones. Mabuse és mostrat com el gran mag capaç de fer canviar les accions borsàries a voluntat, fet que suposa la ruïna dels inversors ingenus. En una seqüència posterior apareix la vedet Cara Carozza ballant a un cabaret, el Folies Bergère. Hi destaquen els decorats de l'escenari, d'inspiració cubista i amb un cert record de Caligari, i, segons Krakauer, ple de símbols sexuals directes (1985, 83). Decorats semblants apareixen a la rostidoria de Schramm, concretament al pla que obre aquesta escena i que mostra un comensal ventrut que es delecta amb els plats del restaurant, així com en la resta dels decorats del menjador i de la sala de jocs.

A l'acte V, ens situem al palau de la comtessa de Told, a la gran sala repleta d'escultures inspirades en tòtems de cultures primitives. El gust per aquests objectes i per les seves tècniques artesanes, que varen posar molt de moda les avantguardes l'època, varen suscitar l'interès dels artistes de l'expressionisme alemany. Els artistes de *Der Sturm* i *Die Bruc-*

ke varen saber desenvolupar un llenguatge artístic modern a partir dels caràcters expressius de les escultures i màscares de pobles primitius, objectes que arribaven a Europa des de les colònies, en un comerç que, en començar el segle, va veure que la demanda augmentava. A més d'aquestes obres, els quadros de caràcter cubista i expressionista que pengen de les parets completen la decoració de l'estança. El toc medievalista el posen les cadires dels convidats a la sessió d'espiritisme que se celebra al castell, en què Mabuse exerceix una vegada més el poder per sotmetre'ls.

### 2.3. Metropolis

Després d'un dels films més destacats, *Die Nibelungen* (Els nibelungs, 1922-1924), Lang realitza *Metropolis* el 1926. *Metropolis* és segurament la pel·lícula expressionista que més literatura ha generat, per tant no pretenem més que fer un recorregut breu per alguns dels aspectes més destacats en relació amb la seva concepció arquitectònica, anàlisi ineludible al referir-nos-hi. Com indica Sánchez-Biosca "Metropolis fue concebida por una mente rotundamente arquitectónica y se presentó como un "sueño arquitectónico" en sintonía con las escuelas artísticas de su época" (2004, 123). Sembla que el projecte d'aquesta pel·lícula va sorgir durant un viatge que Lang va fer als Estats Units per estudiar els sistemes de producció i desenvolupament de la tecnologia cinematogràfica americana, especialment els efectes especials que es feien a Hollywood en aquella època. Segons Lang, la idea de *Metropolis* va formar-la quan va veure la ciutat de Nova York per primera vegada. El director i productor Eric Pommer varen haver de passar una nit al vaixell en què viatjaven. Des de la coberta, Lang va quedar impressionat per la visió nocturna de la



M, el vampiro de Düsseldorf.



*Els mostradors de la ciutat actuen també com a ulls delators, que adverteixen a l'assassí que l'han descobert i marcat amb la M a l'espatlla*

ciutat, amb els milions de llums que mostrava (KRACAUER, 1985, 143). Gràcies a l'èxit de la seva pel·lícula anterior, l'UFA va posar a disposició de Lang tots els recursos per poder dur a terme aquest projecte, un dels més cars i llargs de la seva història. En sobresurt la tasca dels directors de fotografia Karl Freund; Günther Rittau i Eugen Schüfftan, que, a més, va ser l'inventor de l'anomenat mètode Schüfftan, aplicat per primera vegada en aquest film i que consistia a rodar amb miralls que permetien simular grans escenaris amb maquetes i persones.

Vista en picat de la Torre de Control de Metropolis

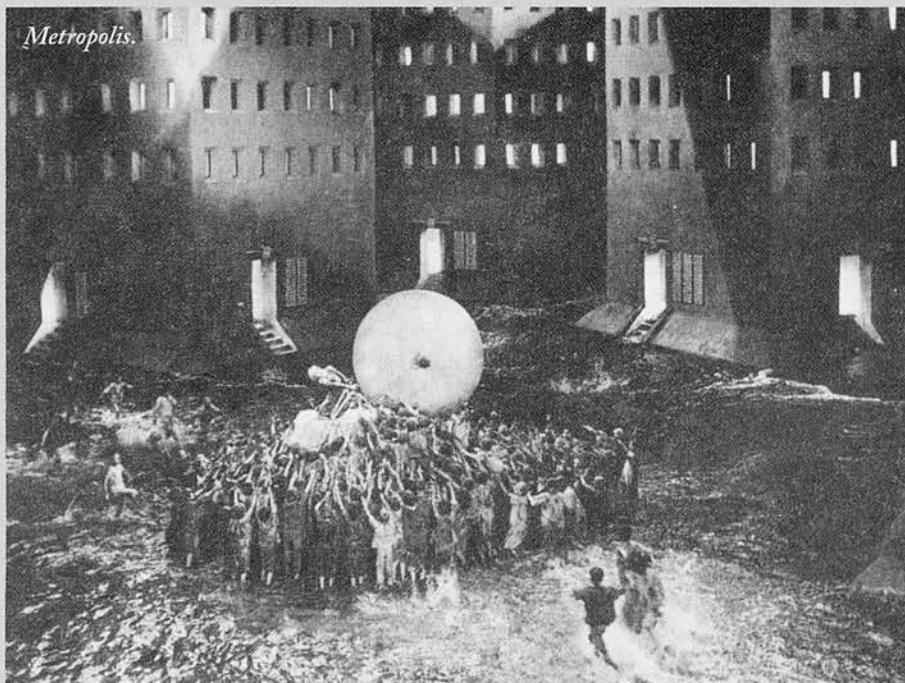
Els decorats, inspirats en diferents moments de la història de la pintura i l'arquitectura, varen ser obra d'Erich Kettelhut; Otto Hunte i Karl Vollbrecht, que ja havien col·laborat anteriorment amb el director. Varen utilitzar plans dibuixats d'arquitectures que semblen construccions colossals quan són filmades en un enquadrament oblic i el punt de vista en picat. Com ja hem indicat anteriorment, també aquí serà important la interrelació que s'estableix entre els actors i l'arquitectura. En la voluntat d'unió de totes les arts, el ballet serà present en aquest film: perfectament sincronitzats, els obrers robotitzats semblen una massa geomètrica, com les

comparses del teatre d'avantguarda, representat per Piscator i Max Reinhardt, i van de fosc, en contraposició amb els colors clars dels herois del film, Maria i Freder. Segons Pilar Pedraza, la monumental màquina en què treballen els obrers "manifiesta la influencia de los decorados de la Sala de Máquinas del montaje del R.U.R. de Capek en el Theater Kurfürsterdamm de Berlín en 1923, que Lang y Harbou probablemente vieron" (PEDRAZA, 2000, 50). La ciutat subterrània és la urbs dels treballadors, que viuen als blocs construïts regularment a partir d'un sistema modular, segons l'arquitectura obrera típica dels anys vint i que tenia com a ideal proporcionar-los un habitatge digne a un cost mínim. Per contra, a la ciutat superior, la *Metropolis*, trobem els Jardins Eterns, símbol de llibertat i de felicitat, amb un decorat que recorda les arquitectures de Hans Poelzig, responsable dels decorats de la segona versió de la mítica pel·lícula *Der Golem* (Paul Wegener, 1920), de la qual no hem fet referència fins ara, però que caldria destacar-la, juntament amb *El gabinet del doctor Caligari*, com una de les primeres pel·lícules expressionistes. Curiosament, els plans més famosos de la ciutat són maquetes i pintures que adquireixen força i significat gràcies al muntatge del film. Destaca el paisatge de *Metropolis*, amb els gratacels im-

nents i els nivells diferents de circulació, terrestre i aèria, que, com destaca Pilar Pedraza es "... un paisaje urbano mezcla de Nueva York con cierta arquitectura del siglo XIX, y apuntes de Bruno Taut. Concretamente el Monument des neues Gesetzes (1919) influye sobre la Torre de Control de Metrópolis, el edificio más alto y osado, además de proyectos de los futuristas italianos Antonio Sant'Elia y Virgilio Marchi, que ya se conocían entonces" (PEDRAZA, 2000, 51). També hi podem trobar un cert aire Art-déco en alguns elements dels decorats. Una altra vista important de la ciutat és aquella que s'ofereix des dels finestrals amples de l'imponent despatx racionalista de John Federsen, el senyor de la ciutat. Es tracta d'un gran espai diàfan que contrasta amb el món subterrani dels obrers que haurem vist anteriorment. En aquest món del subsòl, de catacumbes, de passadissos secrets i foscos, dramàticament il·luminats, és on es reuneixen els obrers secretament per escoltar com Maria els conta la història de la torre de Babel. La construcció a què al·ludeixen les paraules de la jove es visualitza en un edifici inspirat clarament en la pintura de Brueghel. La connexió amb el món medieval apareix també en la catedral en què s'han de trobar el jove Freder i Maria, edifici que es representa amb un únic pilar gòtic al centre del decorat, així com la casa del científic Rotwangh, edifici medievalitzant, que recorda els decorats que Hans Poelzig va realitzar per a *Der Golem*, com bé assenyala el guió (PEDRAZA, 2000, 53). Aquest amagatall, ofegat entre els edificis enormes de *Metropolis*, constitueix un anacronisme entre els gratacels. És, d'una banda, un laboratori fantàstic on es genera la dona-màquina capaç d'esclafar la revolta dels obrers i, d'una altra, a la part inferior, una connexió amb el món subterrani i cavernós de Metropolis.

#### 2.4. M

Després de fer *Spione* (Els espies, 1927) i *Frau im Mond* (La dona en la lluna, 1928-29), Lang dirigeix *M* (1931), la pel·lícula de la qual, deia, se sentia més orgullós (CASAS, 1991, 122). *M* (M. El vampir de Düsseldorf) suposa un punt i a part en la trajectòria d'aquest direc-





...la ciutat sencera hi juga un paper primordial i esdevé el coprotagonista del film juntament amb els personatges. En aquest sentit, *M* estableix un pont amb la filmografia posterior del director als Estats Units...

tor: en la seva primera pel·lícula sonora, Lang utilitza el so no tan sols amb la finalitat de transmetre els diàlegs i renous, sinó sobretot com a element capaç de vertebrar l'acció del film. Tot i que no puguem detenir-nos en aquest ni en d'altres aspectes destacats com el muntatge, n'analitzarem els decorats i els diferents espais en què se'n desenvolupa la trama.

Fotograma de *M* en què veiem l'assassí amb una de les víctimes davant un mostrador de juguetes

A *M* és Düsseldorf la ciutat elegida per narrar una història inspirada en casos reals que Lang havia llegit als diaris. No és casual el tractament gairebé documental de moltes parts de la pel·lícula, en les quals el director descriu amb minuciositat ambients i personatges que els habiten. La llum és utilitzada de manera molt expressiva ja al famós pla en què mostra l'assassí de nines. Els autors dels decorats Karl Vollbrecht i Emil Hastle, i el director de fotografia Fritz Arno Wagner, varen saber palesar l'ambient opressiu d'una ciutat en què el criminal, interpretat per Peter Lorre, és finalment capturat pels seus habitants. D'una banda hi ha la policia, encarregada de mantenir l'ordre i fer complir la llei, que n'estableix el control: és el missatge que transmeten la successió de plans que ens mostren els ambients inspeccionats per la policia en la recerca de pistes sobre l'assassí: locals, bars nocturns, carrerons, ens deixen veure un submón poblat per aquell altre grup, el dels delinqüents i sense sostre, que ofereixen la cara oculta d'aquella mateixa ciutat. Aquest altre grup en domina tot el perímetre, com queda clar quan veiem la mà enfundada en un guant de pell del cap dels lladres sobre el plànol de Düsseldorf, en el moment en què decideixen fer justícia pel seu compte, per la ineficàcia de la policia. Amb un pla seqüència esplèndid en què es fa un ús virtuós de la càmera desencadenada, mostra els llocs en què es reuneixen els sense sostre i reflecteix clarament la crisi de l'època. I al vèrtex del triangle, Beckert, l'assassí incapaç de controlar la força interior que l'obliga a matar, impuls que captem tot d'una quan en veiem el reflex a un mostrador, emmarcat per la figura romboïdal d'una composició



*M, el vampiro de Düsseldorf*

de ganivets, i tot d'una el rombe passa a emmarcar la figura de la pròxima víctima. Els mostradors de la ciutat actuen també com a ulls delators, que adverteixen a l'assassí que l'han descobert i marcat amb la M a l'espatlla. Al final de la pel·lícula, l'assassí es refugia en un edifici d'oficines que acabarà sent-ne la trampa: assetjat per la generació organitzada, no troba escapatori en aquella xarxa de pisos i habitacions en què vol amagar-se. Quan és agafat, la banda de lladres i personatges que actuen fora de la llei, pretenen jutjar-lo i el duen al seu amagatall. Es mostren una altra vegada els llocs ocults, la ciutat subterrània, espai freqüent en aquestes pel·lícules. Per tant, veiem que la ciutat sencera hi juga un paper primordial i esdevé el coprotagonista del film juntament amb els personatges. En aquest sentit, *M* estableix un pont amb la filmografia posterior del director als Estats Units, particularment amb títols com ara *Scarlet Street* (Perversidad, 1945); *The Big Heat* (Los sobornados, 1953) o *While the City Sleeps* (Mientras Nueva York duerme, 1955), per esmentar tan sols algunes de les incursions que Lang va realitzar en el cinema negre, en el qual la ciutat és escenari i personatge fonamental per al desenvolupament de la trama. ■

#### BIBLIOGRAFIA

BELMANS, J. (1977). La Ville dans le Cinéma. De Fritz Lang à Alain Resnais, Brussel·les, Eds. A. de Boeck.

BENET FERRANDO, V. J., (1986). Espacio y encuadre en el film *Der Müde Tod*, València, Universitat de València, Facultat de Geografia i Història.

BERTERETTO, P. (1983). Il cinema d'avanguardia 1910-1930, Venècia, Marsilio.

BERTERETTO, P. (1990). Fritz Lang: Metropolis, Torí, Lindau.

CASAS, Q. (1991). Fritz Lang, Madrid, Càtedra. EISNER, L. H. (1984). Fritz Lang, Paris, Éditions de l'Étoile-La Cinémathèque Française

EISNER, L. H. (1988). La pantalla demoníaca. Las influencias de Max Reinhardt y del expresionismo, Madrid, Càtedra.

ELSAESSER, T. (2000). Metropolis, Londres, British Film Institute.

ELENA, A. (2002). Ciencia, cine e historia. De Mèl·lies a 2001, Madrid, Alianza.

FAGIOLO, M. (1977, 1a ed. 1974). "La catedral de cristal. La arquitectura del expresionismo y la "tradición" esotérica". A ARGÁN, G. C. (dir.) El revival en las artes plásticas, la arquitectura, el cine y el teatro, Barcelona, Gustavo Gili, pàg. 199-258.

KRAUCAUER, S. (1985, 1a ed. 1947). De Caligari a Hitler. Una historia psicològica del cine alemany, Barcelona, Paidós.

MITRY, J. (1974). Historia del cine experimental, València, Fernando Torres Ed.

PEDRAZA, P. (2000). Fritz Lang: Metrópolis, Barcelona, Paidós.

PEHNT, W. (1975). La arquitectura expresionista, Barcelona, Gustavo Gili.

RAMÍREZ, J. A. (1983). Edificios y sueños (ensayo sobre arquitectura y utopía), Màlaga, Universitat de Màlaga i Salamanca.

SÁNCHEZ-BIOSCA, V. (1990). Sombras de Weimar. Contribución a la historia del cine alemán, 1918-1933, Madrid, Verdoux.

SÁNCHEZ-BIOSCA, V. (2004). Cine y vanguardias artísticas, Barcelona, Paidós.

TÖTEBERG, M. (1992, 1a ed. 1985). Fritz Lang, Barcelona, Edicions 62.

Aquest article és una traducció de *La arquitectura de vanguardia en la etapa alemana de Fritz Lang*, publicat a VVAA. La ciudad y los cineastas, Universitat d'Alacant, 2005.



# El renaixement del cinema alemany



*El gabinet del Dr. Caligari.*

E.J. Sánchez-Cuenca

**E**n plena primera guerra mundial el govern imperial alemany posà en marxa la creació d'un organisme estatal destinat a la producció i distribució de pel·lícules. El seu propòsit era contrarestar a través del cinema la devastadora influència de la propaganda enemiga, i difondre en el exterior la millor imatge possible d'Alemanya.

Fins en aquest moment el cinema alemany estrobava molt endarrerit enfront al desenvolupament tècnic i artístic que les altres cinematografies havien experimentat abans de la Gran Guerra. Salvant petites excepcions com la primera versió de *El estudiante de Praga*, les pro-

duccions alemanyes s'inclinaven prioritàriament pel teatre filmat o bé per la pornografia, i en qualsevol lloc, se sustentaven en una tècnica encara en bolquers. Tant el cinema nord-americà, especialment gràcies als extraordinaris avanços de D.W. Griffith en la creació d'un llenguatge genuïnament cinematogràfic, però també el britànic, el francès i l'italià, havien fet una passa gegant des del seu naixement com a passatemps de barraca. Inclòs el cinema nòrdic, de gran repercussió en la aïllada Alemanya de la guerra, havia afirmat un estil propi. A tots aquests països el cinema ja s'havia convertit en un espectacle que implicava una complexitat industrial de base, una creixent par-

ticipació de col·laboradors procedents d'altres camps artístics, i havia arribat a merèixer la consideració de setè art sense abandonar la seva condició originària d'entreteniment de masses.

El desplegament de la cinematografia alemanya es produeix, doncs, com a resultat d'aquesta iniciativa militar-política-propagandística que requeria una fort inversió pública. D'aquí neix l'U.F.A. (*Universum Film Aktiengesellschaft*), un consorci patrocinat per l'Estat, amb participació financera d'alguns bancs i de grans grups industrials com Krupp i AEG. Aquest nou organisme absorbeix totes les petites i mitjanes companyies cinematogràfiques, i adquireix la propietat dels estudis existents a Berlín, bàsicament els de Tempelhof i Neubabelsberg. Després de modernitzar-los, el següent pas és fer-se amb una gran xarxa de sales, 25 a Berlín (dos d'elles amb capacitat per a 2.500 i 1.000 espectadors respectivament). Amb la instauració de la República de Weimar, el nou règim subsegüent a la derrota militar, l'U.F.A. comença a desenvolupar una extensa producció que dos anys més tard arribarà a la xifra 646 pel·lícules anuals, quantitat superior a totes les altres cinematografies juntes.

La majoria dels actors i directors procedeixen del teatre en una època en què Max Reinhardt domina els escenaris alemanys i vienesos. Ernest Lubitsch, Paul Wegener, Paul Leni, Murnau, arriben al cinema amb les lliçons sobre interpretació, escenografia i direcció d'actors ben apreses del seu mestre Reinhardt. D'ell en varen heretar el gust pel moviment de masses, la il·luminació en clarobscur, els decorats (generalment obra d'arquitectes i pintors de prestigi) i el vestuari fastuós. Ernest Lubitsch, fascinat tant com els seus patrons per l'anomenat *film d'art* francès, realitza una sèrie de pel·lícules històriques, anomenades col·loquialment "de vestuari", que tenen un gran èxit en el mercat interior i interessen els productors americans. *Madame Du Barry* és la més cèlebre. Alhora, Lubitsch, jueu, berlinès i exmosso de sastreteria (tres fonts naturals d'un irònic sentit de l'humor) realitza diverses comèdies, esplèndides, com *La princesa de las ostras*, audaç sàtira dels Estats Units, i *La muñeca*, basada en un conte de l'escriptor romàntic E.T.A. Hoffman





*L'expressionisme alemany de postguerra constituïa una exacerbació de la tendència antirealista que va sorgir en la primera dècada del segle a Dresde, encapçalada pel grup Die Brücke i, més tard, a Munic per Der Blaue Reiter, encara amb influències fauves plenes de colorit fulgurant*

Però és *El gabinet del Dr. Caligari* la pel·lícula que suposa un punt d'inflexió definitiu en el cinema alemany, ja que aconseguí, amb rapidesa mai no vista, de forma sorprenent, una enorme repercussió universal. Concebut l'argument per dos escriptors, el txec Paul Janowitz i l'austriac Carl Mayer, el projecte va entusiasmar el totpoderós cap de la Decla-Bioscop (integrada a la UFA), Erich Pommer, convençut que la gran base comercial del cinema alemany residia en la seva qualitat intel·lectual i artística com a mercaderia exportable. Substituint el primer director contractat, Fritz Lang, per un gairebé desconegut Rober Wiene, el qual va transformar la història accentuant la complexitat narrativa i desvirtuant el significat originari, que era denunciar la tirania. *El gabinet del Dr. Caligari* és un reflex en cel·luloide del clima d'incertesa i angouxa en què vivia la societat alemanya de postguerra. Però, al contrari del que es podria deduir arran de l'extraordinari impacte que va tenir entre els crítics, productors, realitzadors i públic, no és una pel·lícula de llenguatge cinematogràfic renovador. Sense a penes moviments de càmera, la força de les imatges l'hem de cercar en la interpretació dels personatges, ressaltada per un maquillatge gairebé circenc, i en els decorats, dissenyats per tres pintors (Hermann Warm, Reimann i Walter Röhrig), membres rellevants del grup berlinès *Sturm*, que, amb els traçats urbans oblics, les formes distorsionades, el cubisme dramàtic, reflectien l'esperit del moviment expressionista en auge.

L'expressionisme alemany de postguerra constituïa una exacerbació de la tendència antirealista que va sorgir en

la primera dècada del segle a Dresde, encapçalada pel grup *Die Brücke* i, més tard, a Munic per *Der Blaue Reiter*, encara amb influències fauves plenes de colorit fulgurant. Després de la derrota, el moviment es decanta cap a allò sinistre, lúgubre, tràgic, i la pintura es nodreix de colors ombrívols i de formes inquietants. Aquesta atmosfera, pròpia d'una societat angouxada, és la que es trasplanta a *El gabinet del Dr. Caligari*, en què, fins i tot, les llums i les ombres—el famós clarobscur que dominarà la fotografia cinematogràfica del període i que donarà origen la plàstic hollywoodenca del cinema negre—es pinten sobre els panells que fan de decorat. El "caligarisme" farà furor a Europa i als Estats Units. Com era d'esperar, la seva influència, que impregna moltes de les realitzacions alemanyes posteriors, es convertirà en estil, no sempre emparat en sòlides bases narratives.

Tanmateix, en els anys següents es consoliden paral·lelament noms d'enorme talent i forta personalitat. Mentre Fritz Lang filma l'escarrufadora *Der müde Tod*, la pel·lícula que va empènyer Buñuel a fer cinema, altres destacats directors com Wegener i Murnau realitzen versions cinematogràfiques de relats literaris en què el romanticisme, les llegendes populars, el terror i la fantasia—elements insubstituïbles de la nova tendència—es barrejaven per crear obres d'alt valor artístic que també obtenen el favor del públic. Els decorats pintats a mà donen pas a escenaris naturals i interiors en tres dimensions, el "clarobscur caligarista" és ara resultat d'una il·luminació produïda per focus de gran potència. El cinema comença a desenvolupar la seva pròpia tèc-

nica i a trobar un llenguatge específic sense renunciar a expressar, a través de mites i símbols, el torturat esperit de la societat alemanya del seu temps. "L'ànima francesa—comentava el comte Etienne de Beaumont, un dels mecenes del surrealisme—va parlar fa més d'un segle, amb la revolució, i vosaltres heu romàs muts... Ara ha arribat el moment en què ha de parlar l'ànima alemanya." Aquesta ànima alemanya que, tenyida de frustració i ofegada per una economia ruïnosa, desembocaria, pocs anys després, en el nacionalsocialisme, havia aconseguit, per paradoxal que paregui, el renaixement del cinema alemany en la fràgil República de Weimar. ■



*Madame du Barry.*



*Der Müde Tod.*



*El estudiante de Praga (1926).*



# Creació en desavantatge

Guillem Fiol Pons

En un temps en què el cinema ja començava a demarcar-se de la barraca de fira (urbana o rural, fixa o itinerant, és igual) a què semblava condemnat i es reivindicava com un mitjà de creació artística amb ple dret, la vella Europa pretenia ser quelcom més que la mare biològica del peculiar cinematògraf, tement que els Estats Units es podien quedar amb la potestat educadora, encaminada cap a la plasmació d'un nou llenguatge. Eren temps en els quals uns quants països europeus tenien molta dir creativament, en contrast amb la situació actual, en la qual, amb excepcions i sempre en opinió de qui signa, tot es redueix a un elitisme i a una defensa a capa i espasa d'un "cinema d'autor" mal entès, tan mal entès que fins que no s'entengui de manera diferent està destinat a xocar amb els gustos del públic i, per tant, a fracassar. Sigui com sigui, a principis del segle XX Alemanya, que tindria un paper tan desgraciat en els esdeveniments polítics de les següents dècades, era el país on uns quants escriptors i artistes protagonitzaven el moviment expressionista. El conegut marc de la Literatura i les Arts, en majúscula, va ser traspasat per una sèrie de cineastes que varen considerar que les inquietuds i constants expressionistes podien ser aptes per ser transmeses també a través del cinema. Són unes quantes les obres interessants que

en sortiren i, ja que l'espai és curt i el temps, breu, dedicaré unes paraules només a dues d'elles: *El Golem* i *El gabinet del Doctor Caligari*.

És possible que el lector hagi tingut una major oportunitat de veure la segona que no la primera, menys famosa i difosa, de manera que em centraré una mica més en la "desconeguda", però també prou digna d'atenció. Si englobem les dues dins l'expressionisme cinematogràfic és, òbviament, perquè comparteixen una sèrie de trets. Molt s'ha parlat, en primer lloc, dels decorats que es varen construir per a elles, ja que és l'aspecte que més directament i visualment les vincula amb l'expressionisme. És realment desconcertant la primera visió de Hostenwall, el poble fictici d'*El gabinet del Dr. Caligari*, un pla general d'una tela pintada on es veu la disposició acumulativa i piramidal d'unes cases on predominen les distorsions i les diagonals, línies que seran l'estructura bàsica fins i tot de construccions efímeres com les tendes de la fira ambulante que visita el poble. Els edificis d'*El Golem* són semblants, però potser menys exagerats i caracteritzats més pels desequilibris, com es pot veure en l'existència d'arcs apuntats de vinculació gòtica però de morfologia irregular. Comparteixen, per tant, la decisió d'ambientar les narracions en arquitectures irrealment, però s'hi pot veure una diferència, un tant subjectiva si es vol: l'ambientació un mica naturalista d'*El Golem*, amb les cases dels

jueus pràcticament excavades a la roca, és molt més versemblant que l'expressivitat asèptica dels carrers de Hostenwall, que certament fan la sensació inquietant que pretenen, però no s'aconsegueixen desprendre d'una artificialitat que sí que es va saber evitar a *El Golem*. Per altra banda, sembla que en aquesta la inestabilitat interior es vulgui manifestar exteriorment més per les línies ondulant, de la qual l'escala de cargol de la casa de Löw n'és un bon exemple i que, per tant, connectaria més amb les formes de Munch que amb les de Kirchner, per posar un cas, les angulositats del qual sí que es podrien connectar amb *El gabinet del Dr. Caligari*. La segona característica bàsica de l'expressionisme cinematogràfic és el joc constant entre llums i ombres, molt útil per a donar el to general de les narracions i també per a resoldre moments concrets, com és l'assassinat de l'amic del protagonista a *El gabinet del Dr. Caligari*, posada en escena molt semblant, a més, a un moment d'un altre dels films expressionistes per excel·lència, *Nosferatu* de Murnau. Tant els decorats com la fotografia són dos trets fonamentals que ja han centrat l'atenció de molts estudiosos i comentaristes i, per tant, no vull estendre'm més en banals llocs comuns.

Troband-nos com ens trobem davant dues pel·lícules encara mudes, crec que és interessant fer referència a un aspecte que influeix bastant en el ritme que cada un dels directors aporta a la seva obra



...la vella Europa pretenia ser quelcom més que la mare biològica del peculiar cinematògraf, tement que els Estats Units es podien quedar amb la potestat educadora, encaminada cap a la plasmació d'un nou llenguatge

i que és el primer que ens trenca una mica la nostra percepció habitual dels films sonors: els rètols. Per trivial que pugui semblar a primera vista, és remarcable com les dues obres que ens ocupen tracten aquest recurs de manera molt diferent. En el cas d'*El Golem*, una notable duració del film (uns 90 minuts) es combina amb una gran economia de rètols, considerant que en molts casos no són necessaris; en canvi, a *El gabinet del Dr. Caligari* una breu durada (52 minuts) es barreja amb una presència important de subtítols, potser necessària per explicar clarament el desenvolupament de la seva "detectivesca" trama d'assassinats. No ens podem que aquesta problemàtica ens cau tan lluny: pensem si no amb la introducció a darrera hora de les veus en off explicatives de *Blade Runner* (R. Scott, 1983) o en els dubtes de Mel Gibson a l'hora de sospesar la necessitat o no de subtítol *The Passion of the Christ* (La Pasión de Cristo, 2004).

Trobarem semblances notables entre *El Golem* i *El gabinet del Dr. Caligari* també a nivell temàtic, encara que la seva resolució sigui molt diferent. Pel que fa a la segona, Kracauer recull al seu estudi<sup>2</sup> les transcendents modificacions que va sofrir el guió inicial quan el director Robert Wiene es va fer càrrec del projecte, transformant el que havia de ser un film més aviat de denúncia en un de menys "revolucionari". No vull caure en el parany de plasmar hipò-

tesis sobre quin dels dos plantejaments hagués estat millor, però sí que m'agradaria dir que, encara que Wiene va saber conservar i transmetre l'atractiu i tenebrositat de la història original, la conclusió del relat resulta forçat i fregui una manca de coherència entre l'artificialitat de la major part de la pel·lícula i el realisme gens fantasiós del final.<sup>3</sup> Sigui com sigui, les dues pel·lícules que ens ocupen tracten del tradicional mite de l'home que volia ser déu, vinculat indirectament amb el popular relat romàntic de Mary Shelley *Frankenstein* i d'una actualitat constant cinematogràficament parlant, des de les més fidels o més lliures adaptacions d'aquesta novel·la fins a la ja citada *Blade Runner* o *Artificial Intelligence* (*Inteligencia Artificial*, S. Spielberg, 2002). Al cap i a la fi, en els dos casos es tracta el tema de la creació i domini de vides pseudohumanes que, destinades en un principi a satisfer les necessitats dels seus creadors, acaben suposant un greu problema per aquests o per la societat. Al final d'*El Golem*, el poble jueu agraeix

a Déu que els hagi salvat de la destrucció de mans del que havia de ser la seva arma contra l'emperador i, a *El gabinet del Dr. Caligari*, sobra recordar els assassinats que comet Cesare per ordres del malvat doctor. Òbviament, en tots dos casos es poden establir analogies amb successos i personatges de la més trista Història de la humanitat, fins i tot amb els que encara havien de tenir lloc quan es varen concebre els dos films, que no són més que un ressò del perill que suposa jugar a ser déu, amb el desavantatge de no ser-ho. ■

(1) Aquesta idea es reprendrà al cinema americà en dos exemples que presenten una direcció artística peculiar, com són *Macbeth* (O. Welles, 1948) i *Johnny Guitar* (N. Ray, 1954), totes dues per a la productora Republic.

(2) KRACAUER, S., *De Caligari a Hitler. Una història psicològica del cine alemany*, Paidós, Barcelona, 1985 (1947), pàg. 68.

(3) Curiosament, jo mateix escrivia no fa gaire un article sobre *Spellbound* (*Recuerda*, A. Hitchcock, 1945), on un somni del protagonista està directament vinculat amb el seu entorn al sanatori mental on treballa, cosa que té un clar paral·lelisme amb el final del film de Wiene.

*El gabinet del Dr. Caligari.*

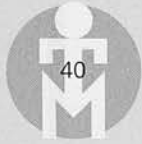


*El gabinet del Dr. Caligari.*



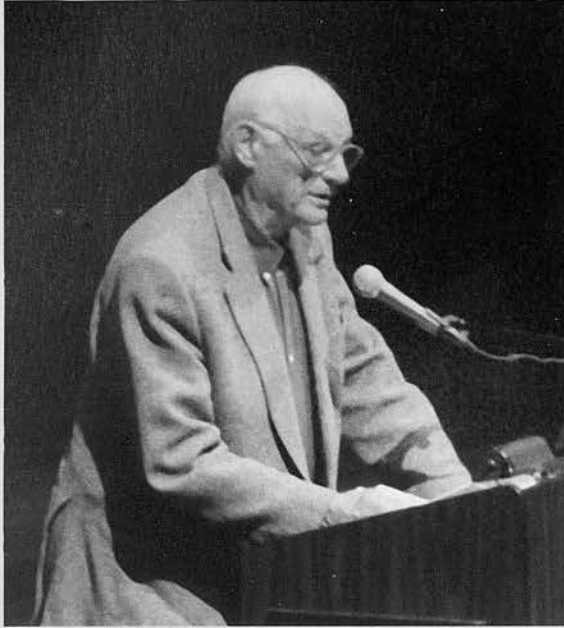
*El Golem.*





# Homenatge a Arthur Miller

*A les 20.00 hores*



## 16 DE MARÇ

### Vidas rebeldes (VOSE)

Nacionalitat i any de producció: EUA, 1961

Títol original: *The Misfits*

Producció: Frank E. Taylor

Director: John Huston

Guió: Arthur Miller

Fotografia: Russell Metty

Música: Alex North

Muntatge: George Tomasini

Intèrprets: Clark Gable, Marilyn Monroe, Montgomery Clift, Thelma Ritter, Eli Wallach

## 29 DE MARÇ

### Todo el mundo gana (VOSE)

Nacionalitat i any de producció: EUA i Gran Bretanya, 1990

Títol original: *Everybody wins*

Producció: Virgin/ Recorded Picture Company (Jeremy Thomas)

Director: Karel Reisz

Guió: Arthur Miller

Fotografia: Ian Baker

Música: Mark Isham i Leon redbone

Muntatge: John Bloom

Intèrprets: Debra Winger, Nick Nolte, Will Tatton, Judith Ivey, Jack Warden



# Les pel·lícules del mes de març

*A les 18.00 hores*

*Any del Quixot*

## 2 DE MARÇ

### Don Quichotte

**Nacionalitat i any de producció:** França, 1933  
**Títol original:** *Don Quichotte*  
**Producció:** Vandor, Nelson, Wester  
**Director:** Georg Wilhelm Pabst  
**Guió:** Paul Morand i Georg Wilhelm Pabst

**Fotografia:** Nicolas Farkas i Paul Portier  
**Música:** Jacques Ibert  
**Muntatge:** Hans Oser  
**Intèrprets:** Feodor Chaliapin Sr., Dorville, René Donnio, Renée Vallier, Mady Berry

## *Cicle expressionisme alemany*

## 9 DE MARÇ

### La princesa de las ostras

**Nacionalitat i any de producció:** Alemanya, 1919  
**Títol original:** *Die Austernprinzessin*  
**Director:** Ernst Lubitsch  
**Guió:** Hanns Kräly i Ernst Lubitsch  
**Fotografia:** Theodor Sparkuhl  
**Música:** William Davies  
**Intèrprets:** Victor Janson, Ossi Oswalda, Harry Liedtke, Julius Falkenstein

### El Gabinete del Dr. Caligari

**Nacionalitat i any de producció:** Alemanya, 1919  
**Títol original:** *Das Kabinett des Dr. Caligari*  
**Producció:** DECLA-UFA. Rudolf Meinert i Erich Pommer  
**Director:** Robert Wiene  
**Guió:** Carl Mayer i Hans Janowitz  
**Fotografia:** Willy Hameister  
**Intèrprets:** Werner Krauss, Conrad Veidt, Friedrich Feher, Lil Dagover

## 16 DE MARÇ

### La muñeca

**Nacionalitat i any de producció:** Alemanya, 1919  
**Títol original:** *Die Puppe*  
**Director:** Ernst Lubitsch  
**Guió:** E.T.A. Hoffmann, Hanns Kräly, Ernst Lubitsch i A.E. Willner  
**Fotografia:** Theodor Sparkuhl i Kurt Waschneck  
**Intèrprets:** Ossi Oswalda, Hermann Thimig, Victor Janson

## 23 DE MARÇ

### El Golem

**Nacionalitat i any de producció:** Alemanya, 1920  
**Títol original:** *Der Golem, wie er in die Welt kam*  
**Producció:** Paul Davidson  
**Director:** Paul Wegener i Carl Boese  
**Guió:** Hwnrik Galeen i Paul Wegener  
**Fotografia:** Karl Freund i Guido Seeber  
**Música:** Hans Landsberger  
**Intèrprets:** Paul Wegener, Albert Steinrück, Lyda Salmonova, Ernst Deutsch

## 30 DE MARÇ

### Castillo Vogeloeid

**Nacionalitat i any de producció:** Alemanya, 1921  
**Títol original:** *Schloss Vogeloeid*  
**Director:** Friedrich Wilhelm Murnau  
**Guió:** Carl Mayer, i Berthold Viertel  
**Fotografia:** László Schäffer i Fritz Arno Wagner  
**Música:** Douglas M. Protsik  
**Intèrprets:** Arnold Korff, Lulu Kyserkorff, Lothar Mehnert, Paul Bildt





# Les pel·lícules del mes de març

*A les*

## *Sessió especial*

8 DE MARÇ

Presentació del llibre, *Passió (confessable) per la cinematografia*, del escriptor Antoni Serra

### La ventana indiscreta (VE)

Nacionalitat i any de producció: EUA, 1954

Títol original: *Rear Window*

Producció: James C. Katz i Alfred Hitchcock (Paramount)

Director: Alfred Hitchcock

Guió: Cornell Woolrich

Fotografia: Robert Burks

Música: Franz Waxman

Muntatge: George Tomasini

Intèrprets: James Stewart, Grace Kelly, Wendell Corey, Thelma Ritter, Raymond Burr





# Les pel·lícules del mes de març

27.00 hores

## Homenatge a Ovidi Montllor

2 DE MARÇ

**Furtivos**

**Presentat pel director de la pel·lícula,  
José Luis Borau**

**Nacionalitat i any de producció:** Espanyola, 1975  
**Títol original:** *Furtivos*  
**Producció:** José Luis Borau  
**Director:** José Luis Borau  
**Guió:** José Luis Borau i Manuel Gutiérrez Aragón  
**Fotografia:** Luis Cuadrado  
**Música:** Carmen Santoja i Gloria Van Aerssen  
**Muntatge:** Ana Romero Marchent  
**Intèrprets:** Ovidi Montllor, Simón Arriaga, José Luis Borau, Lola Gaos, Ismael Merlo, Alicia Sánchez

9 DE MARÇ

**La sabina**

**Nacionalitat i any de producció:** Espanyola, 1979  
**Títol original:** *La sabina*  
**Producció:** José G. Jacoste  
**Director:** José Luis Borau  
**Guió:** José Luis Borau  
**Fotografia:** Lasse Björne  
**Música:** Paco de Lucia  
**Muntatge:** José Salcedo  
**Intèrprets:** Jon Finch, Ángela Molina, Ovidi Montllor, Harriet Andersson



## Cicle cinema francès

23 DE MARÇ

**Assassinat du Père Noël**

**Nacionalitat i any de producció:** Francesa, 1941  
**Títol original:** *Assassinat du Père Noël*  
**Director:** Christian Jaque  
**Guió:** Charles Spaak  
**Fotografia:** Armand Thirard  
**Música:** Henri Verdun  
**Muntatge:** René Le Hénaff  
**Intèrprets:** Harry Baur, Renée Faure, Marie-Hélène Dasté, Raymond Rouleau

30 DE MARÇ

**Les carabiniers**

**Nacionalitat i any de producció:** Francesa, 1963  
**Títol original:** *Les carabiniers*  
**Producció:** Carlo Ponti  
**Director:** Jean-Luc Godard  
**Guió:** Jean-Luc Godard, Jean Gruault, Beniamino Joppolo i Roberto Rossellini  
**Fotografia:** Raoul Coutard  
**Música:** Philippe Arthuys  
**Muntatge:** Agnès Guillemot i Lila Lakshmanan  
**Intèrprets:** Albert Juross, Marino Masé, Catherine Ribeiro, Geneviève Galéa





18 ESTACIONS MULTIMÈDIA MEGAEQUIPADES,

PREPARA'T PER ATRAPAR-NE UNA!

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

CIBERESPÀI  
jove

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

BLEARS  
jove

Fundació  
"SA NOSTRA"