

Núm. 113
Maig
2005

TEMPS MODERNS

PÀPERS DE CINEMA

Cicles:

Les millors de
Temps Moderns (2004)

i Cinema i Treball

Fundació
"CINEMA"



Sumari

Editorial	3	Papes i prínceps	16	Imatges del silenci,	
Cinema mexicà de 2004: més producció, menys estrenes, resultats qüestionables		per Francesc M. Rotger		de Jordi Balló. Ressenya	31
per Xicu Lluç	4 a 7	El cinema postclàssic	17 i 18	per Joan Bover	
Fort Bravo, canvià la seva vida		per Joan Ferrer Miserol		Lost in translation	
per Toni Roca	8	George Fenton: l'inesperat	19	de Sofia Coppola	32 i 33
Un poble anomenat Omagh		per Házael González		per Iñaki Revesado	
per Eva Maria Mas Navarro	9	Hotel Rwanda versus Llista d'Schindler	20	Un arbre és un arbre	34
Mirades sobre la història		per Joan Obrador		per Xavier Flores	
per D. M.	10 i 11	Crònica de cine	21 i 22	Las uvas de la ira: la poda de la vida	35 a 38
Ella (imatge 2)		per Martí Martorell		per Guillem Fiol Pons	
per Fernando Lara	12	La boxa, Clint i jo (I)	23 i 24	Whisky. De Juan Pablo Rebella i Pablo Stoll	39
Notes impertinents (III). Pel·lícules d'existència inexistent		per Sebastià Sansó		per José E. Monterde	
per Antoni Serra	13	Les Reinas de la festa	25	L'abecé del cinema	40 i 41
Roma, ciutat oberta		per Daniela T. Montoya		Cinema a "SA NOSTRA"	
per Miquel López Crespi	14 i 15	Brindis	26 i 27	Les pel·lícules del mes de maig	42 i 43
		per Antoni Figuera			
		A la recerca del teatre en el cinema. La irresistible atracció de Shakespeare	28 a 30		
		Per Antoni M. Thomas			

TEMPS MODERNS

Papers de cinema
Edició mensual
Maig 2005. Núm. 113

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 cinemes Portopí i Renoir, llibreria Espirafocs (Inca).



LA MEVA PELL MAI NO T'OBLIDARÀ

*Seria bell de néixer molts de pics
ja que podem morir tantes vegades
i no és acceptable cap mort definitiva.*

Bartomeu Fiol

Després d'un mes d'abril dedicat a **Jean Vigo**, un cicle que ha permès abastar un material cinematogràfic poc accessible i desconegut per a molta gent, actualitzarem la pantalla, espolsarem teranyines i mostrarem pel·lícules de fornada molt més recent a través del cicle ja tradicional de les millors pel·lícules de Temps Moderns estrenades al llarg del darrer any, en aquest cas el 2004. És una selecció que no cerca sentiments ni consensos, sabent que de la discrepància neix el debat i del debat les idees. Són, això sí, pel·lícules de qualitat i amb un punt d'originalitat que sempre aporta frescor.

L'altre cicle de maig neix des d'una perspectiva d'anàlisi social: cinema i treball. Les quatre pel·lícules marquen tres diferents moments a la història de la cinematografia. D'una d'elles, tal vegada la més difosa, en teniu una anàlisi en detall a les pàgines d'aquesta revista. Es tracta de *Las uvas de la ira*, un dels millors **Ford**, una història al límit, de renúncies i de desesperació.

Desesperació és el que transmeten sense interrupció els drames humans provocats per la crueltat que arriba a manifestar l'home, el més salvatge de tots els animals. La història és plena de fites moltes d'elles extraordinàriament recents. "*Una persona és una persona gràcies als altres*" és, ben igual que la del titular d'aquesta pàgina, una de les frases que podeu escoltar d'un dels personatges de **In my country**, pel·lícula present a la cartellera d'aquests dies i que amb un grau de convicció digne aconsegueix mostrar l'horror que es va viure a la Sudàfrica anterior a **Mandela** fins fa només deu anys.

La referència feta a aquesta darrera pel·lícula signada per **John Boorman** (*Excalibur*) i ben interpretada per **Juliette Binoche**, **Samuel L. Jackson** i **Brendan Gleeson** és conjuntural per tal de parlar d'un fet que no deixa de ser preocupant. Un dissabte vespre, *prime time*, a un recinte multisales força concorregut, una pel·lícula acabada d'estrenar i en versió original: sis persones dins la sala.





Xicu Lluy

La situació que ha viscut el cinema mexicà durant 2004 no difereix gaire del diagnòstic que oferia aquesta indústria els dos anys anteriors.¹ Moltes idees, però escassos mitjans econòmics. Fugida inevitable dels cervells i les estrelles —tant els principals actors com els directors rellevants i, fins i tot, guionistes de prestigi— a la recerca del sempre apetitós manà d'Hollywood i, des de fa un temps, també enlluernades per la creativitat i els elevats pressupostos d'Europa. Alejandro González Iñárritu, Guillermo i Benicio del Toro, Salma Hayek, Daniel Giménez Cacho, Gael García Bernal, Vanessa Bauche, Diego Luna i Guillermo Arriaga² representen exemples il·lustres d'una onada difícil d'aturar. L'optimisme de les administracions públiques contrasta amb les veus crítiques i contestatàries, que mai no falten. En definitiva, un panorama tèrbol, amb tota classe d'entrebancs, alhora que il·lusiónant i esgrescador.

Les xifres facilitades a *Temps Moderns* per l'Instituto Mexicano de Cinematografía (Imcine) reflecteixen l'actual moment d'incertesa. De les 36 pel·lícules produïdes dins els dotze mesos del passat exercici, només se n'han pogut estrenar 18, una quantitat notablement inferior a la del 2003, quan s'exhibiren 25 del total del 29 títols.³ I a penes 8 de les cintes vistes —el 44% del global— reberen alguna forma de suport de mans dels organismes federals (Imcine, Foprocine i Fidecine), quelcom inaudit al llarg d'aquest segle, perquè, del 2000 ençà, els ajuts governamentals sempre havien superat el llistó de les cintes produïdes amb capital de caràcter cent per cent privat.⁴

Simplificant al màxim la versió oficial, una part molt considerable de les realitzacions ja a punt per a la seva projecció —la meitat, insistim— ni tan sols ha aconseguit arribar a les pantalles: 17 patrocinades per l'Estat i una única cinta amb finançament particular. I hem d'afegir com a mínim els setze llargmetratges que a hores d'ara es troben en fase de rodatge o postproducció i que, per tant, s'enllestiran a poc a poc durant el 2005. Les dificultats monetàries suposen el veritable càncer que debili-

ta el gegant hispà. També ha influït l'ús, cada cop més estès, dels nous sistemes digitals, una circumstància que ha incidit de manera negativa en els distribuïdors, encara molt refractaris als formats moderns.

Sense abandonar la qüestió numèrica, 8,5 milions d'espectadors consumiren l'any passat els productes nacionals, davant els 7,5 de 2003, els 14,7 de 2002 i els 11,9 de 2001. En aquest sentit, l'excel·lent balanç assolit fa dues temporades es va deure en bon grau a "allò que podríem anomenar el fenomen de *El crimen del padre Amaro*, una cinta que abans de la seva presentació ja havia creat una expectació inusitada. La gent va llençar-se a trontollades a les sales de tot el país i, així, es va batre el rècord d'assistència a una pel·lícula de casa nostra, concretament 5.300.000 persones la gaudiren. Va superar, per poquet, al film de més èxit a les guixetes de la història, *Sexo, pudor y lagrimas*, el primer treball d'Antonio Serrano",⁵ explica Alfredo del Valle, subdirector de Comunicació Social de l'Imcine.

Malgrat aquestes dades, gens positives, les institucions estatals no s'immuten. "Menys estrenes, d'acord, però també major quantitat de públic", és la conclusió *grosso modo* que defensa l'Administració federal. "El 2004 ha estat un any molt important per al cinema mexicà, tot i que, efectivament, el volum de producció no fou el que ens hagués agradat. Pel que fa a la qualitat mitjana, ha passat el de sempre. Hem de parlar d'equilibri, de propostes variades. Hi ha hagut una mica de tot. Certes pel·lícules, com ara *Temporada de patos*, s'han fet mereixedores d'elogis a l'estranger. *Un día sin mexicanos* i *Matando cabos* han constituït els dos majors èxits comercials", assenyala el funcionari.

L'Imcine va destinar l'any passat 233 milions de pesos al "foment de la producció cinematogràfica", partida procedent dels recursos propis però també de la quota del *peso en taquilla*, decisiva per arrodonar els comptes. Quant als nous al·licients fiscals, des de l'1 de gener d'enguany ja s'aplica una deducció del 3 per cent en l'impost sobre la renda a tots aquells declarants que s'arrisquin a invertir en la producció de films nacionals. S'haurà d'esperar dotze mesos per a-



luar els resultats d'aquesta iniciativa tan ben rebuda pel sector. "El futur és esperançador", segons Del Valle.

Ans al contrari, s'han originat esdeveniments que contradiuen una percepció tan idíl·lica de les coses. L'esperadíssima —i verge— *Batalla en el cielo*, del jove realitzador Carlos Reygadas, significa el cas més flagrant dels desencerts. La cinta no fou acabada dins els terminis previstos i, per tant, no va poder acudir al Festival de Venècia, com es donava gairebé per segur. Els seus artífexs es lamentaren amb totes les seves energies i al·legaren precisament manca d'ajuts institucionals. Davant les reiterades queixes, Del Valle es renta les mans: "l'Imcine els va recolzar, d'això no hi ha dubte,

La brutalitat humana s'ha erigit en el tema fonamental, gairebé omnipresent, del cel·luloide mexicà de 2004. I els infortunis provoquen més plors que rialles, malgrat la utilització, sovint exagerada, de les notes humorístiques per endolcir-los



a diferència del que féu una altra institució del Govern, el Foprocine, que no ho va considerar adient. Aquesta decisió va desfermar la polèmica." L'autor de *Japón* desitja participar a la pròxima edició del Festival de Cannes, on l'esperaran de debò amb els braços oberts després de l'enrenou de l'escàndol.

Els periodistes especialitzats —almenys la majoria d'ells— fan una lectura catastrofista. "Acaba otro año desastroso", proclama Leonardo García Tsao. "El problema no es sólo de cantidad, sino también de calidad. De las películas mexicanas estrenadas este año sobresa- le el caso excepcional de *Temporada de patos*, debut de Fernando Eimbcke, como muestra solitaria de lo que puede

hacerse con imaginación, un buen sentido del cine y un presupuesto limitado [...]. Sin embargo, la trayectoria no garantiza nada. El último fiasco resultó se *Cero y van cuatro*. La publicidad ostentaba la reunión de los cuatro directores más taquilleros, pero eso no fue suficiente para llamar la atención del público. En efecto, cuesta trabajo pensar a quién estaba dirigido el complaciente cinismo de un proyecto que se regodea con monotonía en el concepto de que la corrupción somos todos [...]. Y qué decir de *Zapata, el sueño del héroe*. La costosa y abominable cinta biográfica perpetrada por Alfonso Arau. A pesar de la constante cobertura de los medios y el bombardeo publicitario, la gente no se

molestó en comprobar los alcances fraudulentos de su autor. La distancia abismal entre inversión y ganancia, ambición y resultado, la convierten en el fracaso más estrepitoso de este y muchos años",⁵ afirma sense misericòrdia.

El reputat crític de *La Jornada* fa referència, en primer lloc, a la pel·lícula signada per Carlos Carrera (*El crimen del padre Amaro*), Alejandro Gamboa (*El tigre de Santa Julia*), Fernando Sariñana (*Amar te duele, Ciudades oscuras*) i Antonio Serrano, que s'estructura al voltant de quatre episodis concebuts en clau de comèdia negra sobre la violència extrema i la corrupció policial i generalitzada de Mèxic DF, una de les ciutats més perilloses del planeta. Les diferents hipòtesis plantejades es manifesten desiguals i escassament innovadors. Respecte del decepcionant dibuix —un autèntic "mexican churro"⁷— del llegendari cabdill de la Revolució, Nelson Carro coincideix amb la radiografia del seu company: "*El viejo y muy cacareado* proyecto terminó desinflándose en la taquilla. Ni la presencia estelar de Alejandro Fernández fue capaz de hacer menos brusca la caída de un producto que no consiguió engañar a nadie. Al momento de escribir estas líneas, las copias en DVD ya se rematan en los videoclubes", assenyala aquest periodista, qui dedica més paraules de lloança a l'*opera prima* de Fernando Eimbcke. "*Por lo menos es muy fresca e inventiva*",⁸ apunta el redactor del setmanari *Tiempo Libre*.

A milers de quilòmetres de distància, des de les pàgines imparcials i sense tanta passió nacionalista de *Temps Moderns*, nosaltres afegirem que *Temporada de patos*, rodada en blanc i negre, engloba virtuts —simpàtica, descarada i alliberada de corsès teòrics i estètics— i defectes —un protagonista (el repartidor de pizzes) molt superior als altres tres papers (dos adolescents avorrits i una al·lota obsessionada per la cuina), interès decreixent a partir de la meitat del metratge, fluixa resolució— inherents a una obra iniciàtica. "*La historia no es más que un cortometraje alargado*", estableix el rotatiu *El País*.⁹ A pesar de les ensepegades, Fernando Eimbcke aspira a ser un col·leccionista de premis: *Mayahuel* al millor director de la Mostra de Guadalajara (Jalisco), Festival de Pesaro



Què succeiria si, un bon matí, la pròspera ciutat de Los Angeles aparegués de cop i volta sense mexicans, tan necessaris —imprescindibles dins l'estructura econòmica domèstica i nacional— per a les feines quotidianes? Això conduiria a un caos espantós

(Itàlia) i AFI Fest (Estats Units), entre altres guardons. De continuar per la ruta traçada, pot arribar lluny.

La brutalitat humana s'ha erigit en el tema fonamental, gairebé omnipresent, del cel·luloide mexicà de 2004. I els infortunis provoquen més plors que rialles, malgrat la utilització, sovint exagerada, de les notes humorístiques per endolcir-los. La coral *Cero y van cuatro* esbrina quatre dels actes delictius probables, sinó habituals, de la immensa capital asteca: l'extorsió policial (la tristament cèlebre *mordida*), el segrest (amb implicacions mafioses dels cossos de seguretat, *of course*), el linxament d'un pobre home en tot el sentit de la paraula (víctima innocent de la xusma esperonada per un capellà fanàtic) i el robatori a punta de pistola del que són objecte els clients *yuppies* d'un restaurant de luxe. La gràcia, i en té bastant, guanya terreny en detriment de la denúncia social. "Una cinta que pudo ser más incisiva, pero se queda a medio camino y desemboca en un conformismo que desatiende la complejidad de los asuntos que trata, apostando finalmente por lo jocoso como si esto fuera sinónimo de frivolidad e insustancialidad", indica Julia Elena Melche.¹⁰

Sobre la delinqüència urbana també s'inscriuen *Matando cabos*, un *thriller* de bona factura però intrascendent, i *Conejo en la Luna*, coproducció mexicana i anglesa de Jorge Ramírez Suárez basada en les vicissituds d'una parella destrosada per la corrupció política. Una altra realització destacable, *Las lloronas*, primer film de Lorena Villareal, nascuda el 1979 a l'Estat de Nuevo León, revisita el famós símbol de l'imaginari popular precolonial. Sembla que l'ambició de les dones joves mexicanes no coneix límits. Salma Hayek ja controla una productora a Califòrnia i, per citar una de les últimes incorporacions al model imperant, Patricia Riggen transformarà el curtmetratge *Retrato de familia* en una cinta de llarga durada com a conseqüència del seu triomf al Festival de Sundance. Ja ha palpat la glòria amb els dits.

Per als amants de les estadístiques informarem que la nòmina de les pel·lícules més rendibles del 2004 està encapçalada, curiosament, per *Un día sin mexicanos*, l'*opera prima* del singular Sergio Arau, exintegrament del grup de

rock alternatiu Botellita de Jerez, una banda emblemàtica de la megalòpoli. Va recaptar 66 milions de pesos, superant amb escreix *Matando cabos* (62 milions) i *Zapata, el sueño del héroe* (40 milions), del seu propi pare, Alfonso Arau. Victòria del deixeble.

Què succeiria si, un bon matí, la pròspera ciutat de Los Angeles aparegués de cop i volta sense mexicans, tan necessaris —imprescindibles dins l'estructura econòmica domèstica i nacional— per a les feines quotidianes? Això conduiria a un caos espantós. Creuríem de seguida en una invasió extraterrestre o, potser, en un acte de terrorisme a gran escala. Els *gringos* es veurien en l'obligació de realitzar labors molt desagradables per a ells, la feina bruta, allò que mai no han volgut fer. Aquest és el punt de partida d'*Un día sin mexicanos*, atrevida comèdia que treu a la llum la desprotecció laboral i jurídica dels immigrants no tan sols de la pàtria del tequila, sinó també dels procedents de la resta dels castigats pobles llatinoamericans. L'argument del debut cinematogràfic de Sergio Arau, tan simple com efectiu, pretén obrir-nos els ulls, perquè analitzem les tradicionals relacions d'amor i odi entre Mèxic i els poderosos Estats Units de l'Amèrica del Nord. Qüestió sempre delicada, com bé ho saben Vicente Fox i George W. Bush.

Del 2005 s'espera una millor collita. Ara sí, *Batalla en el cielo* desembarcarà a l'exigent mercat europeu. S'anuncien *La lotería* (Sergio Galindo), *El Malboro y El Cucú* (Javier Patrón, amb Demian Bichir i Rafael Inclán), *Ver, oír y callar* (Alberto Bravo, amb Luis Felipe Tovar), *La última noche* (Alejandro Gamboa), *De ángeles, flores y fuentes* (Héctor Rodríguez, Rodolfo Guzmán i Francisco Rodríguez, sobre el clàssic *La divina comedia* de Dante Alighieri), *Tres* (Carlos Valdivia), *Corazón marchito* (Eduardo Lucatero), *Sólo Dios sabe* (Carlos Bolado, amb Diego Luna i Alicia Braga), *Más allá del vacío* (Juan N. López), *La curva del olvido* (Christian González) i *El segundo piso* (documental de Juan Carlos Rulfo). Onze títols per captivar-nos.

La sensació de la temporada tot just començada porta el ja de per si expressiu nom de *Voces inocentes*, l'esgarriosa pel·lícula de Luis Mandoki arran de la guerra civil d'El Salvador de la qual

es projecten 350 còpies pertot arreu del territori mexicà. Relat terrible que aborda el reclutament obligatori de nens de dotze anys, carn de canó destinada a lluitar contra els guerrillers del Frente Farabundo Martí para la Liberación Nacional (FMLN). Fereix les consciències individuals i col·lectives com un cop de puny directe a l'estómac.

Veient les magnífiques interpretacions dels actors infantils, sobretot l'actuació estel·lar de Carlos Padilla, no podrem evitar les llàgrimes i se'ns posarà un nus a la gargamella. De veres. *Voces inocentes* mostra amb una cruesa que mai no resulta gratuïta el drama etern de les guerres, de qualsevol guerra, i les seves devastadores conseqüències, agreujades quan impliquen a menors. Veritat. Amb la clara intenció de tocar les fibres sensibles, la producció mexicana serà exhibida als membres de les Nacions Unides (ONU) a instàncies de l'actriu Susan Sarandon i Amnistia Internacional. Servirà de res? El Salvador fou escenari —real, no de ficció— durant més d'una dècada de les atrocitats comeses pel govern i els comandos paramilitars amb la complicitat evident de l'exèrcit dels Estats Units del comandant en cap Ronald Reagan. A través de la mirada d'un nen d'infància perduda, Luis Mandoki i Óscar Orlando Torres, el *Chava*, testimoni dels horrors exposats i responsable del guió, s'han encarregat de recordar al món que els crims encara romanen impunes. Una altra veritat tan grossa com un temple.

Algunes de les pel·lícules produïdes per la indústria cinematogràfica mexicana durant l'any passat:¹¹

- *Cero y van cuatro*. Direcció: Carlos Carrera, Alejandro Gamboa, Fernando Sariñana i Antonio Serrano. Guió: Antonio Armonía. Intèrprets: Guadalupe Amezcua, Guillermo Iván Dueñas, Raquel Morell, Elizabeth Valdez, Dino García, Silverio Palacios, Juan Ángel Esparza, Alexis Ayala, René Campero, Ana María Ciochetti, Rafael del Villar, Fernando Becerril, Gastón Melo, Juan Claudio Retes, Fernanda Luna i Juan Pablo Medina. Duració: 92 minuts.

- *Conejo en la Luna* (coproducció de Mèxic i Anglaterra). Direcció i guió: Jorge Ramírez Suárez. Intèrprets: Bruno Bichir, Lorraine Pilkington, Jesús Ochoa, Adam Koltz, Álvaro Guerrero, Rodrigo



Murray, Emma Cuniffe. Duració: 112 minuts.

- *Digna hasta el último aliento* (2003). Direcció i guió: Felipe Cazals. Intèrprets: Vanessa Bauche. Duració: 117 minuts. Documental.

- *Las lloronas* (2003). Direcció: Lorena Villarreal. Guió: Lorena Villarreal i Enrique Rentería. Intèrprets: Raúl Adalid, Elizabeth Ávila, Rosa María Bianchi, Francisco Gattorno, Rodrigo Mejía, Gastón Melo, Genoveva Pérez, Miguel Rodarte, Elizabeth Valdez, Tina Romero, Magda Vizcaino. Duració: 98 minuts.

- *Manos libres*. Direcció i guió: José Buil. Intèrprets: Alejandro Gamboa, Luis Gerardo Méndez, José Carlos Femat, Ana Paula Corpus, Gloria Ortiz, Verónica Merchant, Jorge Zárate, José Rodríguez, Tizoc Arrollo, Yuriria del Valle, Lorena Griesel Hernández. Duració: 95 minuts.

- *Matando cabos*. Direcció: Alejandro Lozano. Guió: Alejandro Lozano, Tony Dalton i Kristoff. Intèrprets: Tony Dalton, Ana Claudia Talancón, Kristoff, Pedro Armendáriz, Rocío Verdejo, Gustavo Sánchez Parra, Raúl Méndez. Duració: 90 minuts.

- *Santos peregrinos*. Direcció: Juan Carlos Carrasco. Guió: Juan Carlos Carrasco i José Antonio Carreón. Intèr-

prets: Carmen Salinas, Adal Ramones, Isaura Espinosa, Arturo Beristáin, Julieta Egurrola, Francesca Guillén, Ernesto Gómez Cruz, Paloma Woolrich. Duració: 90 minuts.

- *Temporada de patos*. Direcció: Fernando Eimbcke. Guió: Fernando Eimbcke i Paula Markovitch. Intèrprets: Diego Cataño, Daniel Miranda, Enrique Arreola, Danny Perea, Carolina Politi. Duració: 90 minuts.

- *Un día sin mexicanos* (Mèxic-Estats Units-Espanya). Direcció: Sergio Arau. Guió: Sergio Arau, Yareli Arizmendi i Sergio Guerrero. Intèrprets: Caroline Aaron, Melinda Allen, Frankie J. Allison, Todd Babcock, Yeniffer Behrens, Brian Brophy, Maureen Flannigan, Joaquín Garrido, Suzanne Friedline. Duració: 90 minuts.

- *Voces inocentes*.¹² Direcció: Luis Mandoki. Guió: Óscar Orlando Torres. Intèrprets: Leonor Varela, Gustavo Muñoz, Ofelia Medina, Daniel Jiménez Cacho, José María Yazpik, Jesús Ochoa, i els nens Carlos Padilla, Xuna Primus, Adrián Alonso, Daniela Valeria Sierra, Andrés Márquez, Paulina Gaytán, Ana Paulina Cáceres i Jorge Ángel Toriello. Duració: 110 minuts.

- *Zapata, el sueño del héroe*. Direcció i guió: Alfonso Arau. Intèrprets: Ale-

jandro Fernández, Patricia Velázquez, Lucero, Jesús Ochoa, Jaime Camil, Justo Martínez, Angélica Aragón, Soledad Ruiz, Arturo Beristáin, Julio Bracho, Carmen Salinas. Duració: 112 minuts. ■

(1) Vg. l'ampli reportatge publicat al número 101, de març de 2004, de *Temps Moderns*.

(2) El guionista d'*Amores perros* i *21 gramos* ha declarat la seva admiració envers el director mexec Pedro Almodóvar, amb qui confia treballar aviat.

(3) Els anys 2002, 2001 i 2000 s'estrenaren 17, 19 i 16 cintes, respectivament, segons consta al resum d'activitats de l'Imcine.

(4) La proporció, en tots els casos favorable a l'Estat mexicà, fou del 60%, 59%, 53% i 62% els anys 2003, 2002, 2001 i 2000, per aquest mateix ordre.

(5) Kate del Castillo, empresaria i actriu de telenovel·les, i Demian Bichir produïran la versió teatral del film d'Antonio Serrano a Los Angeles.

(6) Article publicat el 31 de desembre de 2004 al diari *La Jornada* de la Ciutat de Mèxic.

(7) Segons afirma Ernesto Diezmartínez. Vegi's el suplement *Primera Fila*, del periòdic *Reforma* (Ciutat de Mèxic), corresponent a l'edició del 31 de desembre de 2004.

(8) Revista cultural, d'oci i espectacles *Tiempo Libre* de la Ciutat de Mèxic, número 1.286 (30 de desembre de 2004—5 de gener de 2005)

(9) Article firmat per J. O. i publicat a l'edició internacional (14 de gener de 2005).

(10) *Reforma*, 15 de desembre de 2004.

(11) També hem inclòs les cintes produïdes durant 2003, però estrenades el 2004.

(12) Pel·lícula presentada a la Ciutat de Mèxic el 28 de gener de 2005.



Toni Roca

Fort Bravo, canvià la seva vida

Era un personatge prou estrany i diferent de la resta de la humanitat —la seva dèria i amor vers el món de les imatges era indubtable, paranoica i a prova de qualsevol cosa per forta que fos— que sovint, de forma col·loquial, enviava lletres a la secció de Cartes al Director. Com, per exemple, aquestes. “Vol-dria fer-te saber, estimat lector, estimadíssima lectora de bona família, que tot aquest entramat del cinema, d’anar al cine, de viure’l de manera lenta i quotidiana, no és tasca gens fàcil encara que no pas impossible, és clar. Però sempre/sempre (o gairebé) la seva litúrgia espiritual, el mètode, el sistema raonable des de qualsevol punt de vista de raó pura i objectiva, malgrat que el mot,

el concepte passi per un període de mediocritat, és evident. Un mètode, un sistema que té com a norma principal sentir a l’interior de l’ànima (el cor, el deixarem per després, que tot té el seu torn i el seu moment i hora precisa) la llum ampla i clara del migdia que sense el més petit dubte o de la vacil·lació més evident entra al cap del cinèfil. ¿Vol dir, tot això, que per anar a veure una pel·lícula, en teoria operació que no comporta cap complexitat, el cinèfil ha de trobar-se en un necessari, imprescindible estat de gràcia? Home, tal vegada, així, no. Però gairebé, però gairebé. Des del moment que has decidit, cridat per un fragment d’inspiració, acudir a un centre de cinema i gaudir d’imatges especials, la cosa adquireix d’immediat una transcendència que no es pot pas despatxar de qualse-

vol manera. És una decisió, com a mínim, important. Important, perquè un film pot canviar-te. A mi, i és un cas, una experiència, personal, intransferible, *Fort Bravo*, dirigida per John Sturges i interpretada per Eleanor Parker i William Holden, em produí un efecte, un trasbals tan enorme que des d’aquell dia —Cinema Serra, Eivissa, qualsevol dia dels anys cinquanta— la meua vida va canviar. I amb profunditat. Unes transformacions enormes. La història plena del *far west* fou contada tan bé per l’autor d’*El último tren a Gun-Hill* o *Los siete magníficos* que tot, a nivell personal, professional, polític, íntim, privat fou diferent. Però, ja dic, el meu és un cas personal, la qual cosa no vol dir, ni tampoc desmentir, la meua teoria principal; anar al cine, comprar una butaca a la finestreta, assegurar-se a la gran cadira, esperar el moment màgic, quan les llums perden intensitat, tonalitat, matis i color fins a transformar la sala en un lloc fosc, obscur, extraordinari pròleg a la *mise en scène* de la pel·lícula que a continuació, si el temps no ho destrossa ni ho impedeix, apareixerà sobre el llenç nu i solitari, és el gran esdeveniment de la teua vida. De la vida. Llavors, Sr. Director, pot passar qualsevol cosa. L’aventura n’està servida. Aquesta història, aquestes històries, es perllongaren al llarg d’un parell d’anys. I la secció esmentada va omplir de color, la va enriquir d’una forma substancial i formidable. “Almenys” —digueren veus autoritzades— “originals i divertits sí que ho són aquestes cròniques adreçades al director. És una forma original, diferent de veure, d’entendre, el fenomen del setè art. “Una vegada, després de llarguíssimes reflexions quasi filosofals, vaig arribar a la conclusió que la meua vida era un desastre i un fracàs, n’estava abocat a la catàstrofe d’un terratrèmol anímic, psicològic de conseqüències creia que terribles. Doncs bé, una inesperada revisió, via televisió, altes hores de la nit, de matinada d’*El mayor espectáculo del mundo* em produí efectes de miracles fins al punt de tornar-me enamorar de la Marisol. La vida, la vida cinematogràfica, vull dir, és això. I mai perfectament tot el contrari. La fastuositat de Cecil B. de Mille em va transformar una vegada més i l’evocació de films com *Un rayo de sol*, *Marisol rumbo a Río* i de manera molt especial *La corrupción de Chris Miller*, fou inevitable. 🍿



Eva Maria Mas Navarro

El cinema anglès és un referent en el terreny del cinema documental. Des d'uns inicis marcats pel colonialisme, quan es varen rodar el *hites Nanuk, el esquimal* (*Nanook of the North*, 1920-1922) de R. J. Flaherty, *Moana* (1926) o *Los hombres de Arán* (*Man of Aran*, 1934) i *Drifters* (1929), de John Grierson; fins al cinema inconformista del *free cinema* que varen conformar els *angry young men*; tot això després de provar, durant la Segona Guerra Mundial, un cinema documental de caire propagandístic amb títols com *Escuchen a la Gran Bretaña* (*Listen to Britain*, 1941) de H. Jennings, i *World of plenty* (1943) de Paul Rotha. No és estrany, doncs, que aquesta llarga tradició del cinema documental hagi influït en la formació cinematogràfica de Paul Greengrass, productor durant més de deu anys de la sèrie de documentals *World in Action*, director i guionista de *Bloody Sunday* (*Domingo sangriento*) (2002), i que, ara, ha deixat la seva empremta a *Omagh* (2004, Pete Travis) al col·laborar en la producció i a l'escriure el guió juntament amb Guy Hilbert.

No és gens gratuït el paral·lelisme que s'estableix entre *Bloody Sunday* i *Omagh*, ja que ambdues són reconstruccions realistes de dos terrorífics esdeveniments que han marcat el curs de les relacions polítiques entre Anglaterra i Irlanda del Nord. "Diumenge sag-

nant" és com popularment es coneix l'últim diumenge de gener de 1972, dia en què una marxa pacífica pels drets civils es va saldar amb la mort de 13 manifestants a causa dels trets dels soldats britànics. Com a conseqüència d'aquest fet, milers de joves es varen apuntar a les files de l'IRA iniciant-se, així, vint-i-cinc anys de violència, en un conflicte que des de segles enrere arrossegueu les dues parts. Per altra banda, Omagh és el nom d'una petita localitat irlandesa que serà recordada per la bomba que allà va fer esclatar el 15 d'agost de 1998 l'anomenat IRA Autèntic, terrible i últim atemptat (saldat amb 29 morts i més de 200 ferits) amb el qual pretenien desestabilitzar l'Acord de Pau de Divendres Sant (firmat el 10 d'abril i massivament votat al referèndum popular del 22 de maig del mateix any).

La narració d'*Omagh* es divideix en dues parts: en un primer moment, el muntatge entrelaça, sense pausa, accions disperses que acaben confluint l'instant en què es perpetra l'atemptat al carrer principal: els terroristes preparen el cotxe bomba, els comerciants obren els establiments, la gent del poble aprofita per fer unes compres o per passejar, i el "malentès" de la policia davant l'avis de bomba. Tot seguit, l'explosió, Travis fa una petita aturada per introduir-se al caos i al desconcert que immediatament segueix el carnatge. Un cop recuperada l'estabilitat argumental, la pel·lícula centra la mirada a la fi-

gura del carismàtic representant de l'Associació de Victimes, Michael Gallagher, qui exercirà com a incòmode instigador de la investigació i de la batalla legal per aconseguir justícia.

A diferència de com ho va fer Costa-Gavras per contar-nos la història (fictícia, però amb intencionades referències reals a més d'un clar posicionament ideològic) de l'assassinat d'un diputat d'esquerres a la pel·lícula *Z* (1969), *Omagh* s'estalvia aprofundir en les qüestions polítiques que varen motivar l'atemptat. La pel·lícula que dirigeix Travis es limita a adoptar el punt de mira dels familiars de les víctimes (catòliques i protestants per igual) per denunciar la ràbia i el desamparament que pateixen al ser utilitzats com a moneda de canvi per les autoritats polítiques d'ambdues parts. És a dir, *Omagh* condemna tant la mort dels innocents, que va provocar la bomba col·locada amb premeditació al centre comercial de la ciutat perquè explotàs en hora punta, com la desídia de les forces de seguretat, que varen rebre un avis de bomba i no varen actuar amb l'eficàcia que se'ls exigia. Amb tot, la pel·lícula també inclou una mínima aproximació psicològica al treure a la palestra (sense caure al melodrama) els conflictes i el distanciament familiar que apareix entre aquells membres que es resignen a acceptar i plorar les pèrdues, enfront d'aquells altres que se submergeixen en l'activisme més fervent com a "refugi" per no haver d'enfrontar-se amb l'absència. ■



Nanuk, el esquimal.



Drifters.

D. M.

Als inicis d'aquest 2005, ens ha sorprès trobar-nos amb l'estrena de dues pel·lícules, una alemanya i l'altra francesa, centrades, respectivament, en les figures de dos homes que han marcat un moment a la història del segle XX: Adolf Hitler i François Mitterrand. Malgrat de la rellevància política d'aquests protagonistes, cap de les dues pel·lícules opta per mostrar el moment àlgid d'ostentació del poder. Seria un recurs fàcil recórrer a l'àmplia documentació produïda (principalment en el cas alemany) per muntar un més que probable tediós film que deixaria un regust de "ja sabut". Tampoc fan servir la idolatria o l'odi per a construir un retrat mitificador o condemnatòri. Per contra, ambdós directors s'envalenteixen i opten per centrar la mirada als seus últims dies de vida, just en el moment en què aquests personatges són conscients d'estar abocats a la mort imminent i, per tant, ja no han de retre comptes a ningú més que a ells mateixos. Estic parlant de les pel·lícules *El hundimiento* (*Der untergang*, 2004), d'Olivier Hirschbiegel, i de *Presidente Mitterrand* (*El paseante de los Campos de Marte*) (*Le promeneur du Champs de Mars*, 2004), de Robert Guédiguian.

El director alemany Hirschbiegel, qui al 2001 va dirigir *El experimento* (en què desenvolupava una asfixiant espiral de terror vinculat a l'assumpció de l'autoritat i el poder), ara s'inspira als llibres *El hundimiento*, de Joachim Fest, i a *Hasta el último momento: La secretaria de Hitler cuenta su vida*, en què Traudl Junger deixa constància de les seves memòries, per dotar de versemblança a aquesta (fins ara) última pel·lícula amb caire de document testimonial. Hirschbiegel narra, amb la major fidelitat possible, els darrers dies de la vida de Hitler, quan es va atrinxer al claustrofòbic búnquer de la Chancilleria, mentres, als carrers de Berlín, la població civil agonitzava. La pel·lícula se centra en un període molt específic dins l'abast de la Segona Guerra Mundial, el moment en que Bruno Ganz encarna la figura humana d'un Hitler desconnectat de la realitat, que s'aproxima al ridícul quan dirigeix tropes inexistents i planeja estratègies de contraatac inversemblant, i que es mostra

El hundimiento.

derrotat (tan sols davant dels seus amics més pròxims) al reconèixer la impossibilitat futura de reconstruir Berlín (i Alemanya en conjunt) com a centre de poder i testimoni de la grandesa de l'estat nacionalsocialista.

Tot i que Hirschbiegel retrata un Hitler molt llunyà de les abundants escenificacions de poder quan el *führer* s'esgargamellava exaltant a les tropes o a la població des de darrera un faristol, *El hundimiento* no deixa de banda el contingut de la ideologia nazi. I és aquí, amb la inclusió del pensament nazi, en què es troba un dels punts forts de la pel·lícula, fet que pot haver irritat (si no indignat) a més d'un. Però, a diferència de la típica demonització (més o menys còmica) que s'ha fet com a recurs per condemnar el nazisme, o de l'apologia triomfalista que desprenien les "modèliques" pel·lícules propagandístiques que va fer Leni Refensthal' per encàrrec directe de Hitler, Hirschbiegel construeix

un rigorós testimoni sense misericòrdia, sensibleria ni idolatria. A més, com a contrapunt al dictador, inclou dos personatges significativament importants: la secretària Traudl Junge (Alexandra Maria Lara), paradigma de l'autoengany (necessari?) en què estava imbuïda la majoria de la societat alemanya arrel del carisma seductor del Führer; i l'infant, inicialment "soldat" de les joventuts hitlerianes, qui forçosament despertarà de l'absurd fanatisme que envolta el nazisme. Tots dos, agafats de la mà, s'encaminaran cap a un futur incert, l'únic camí de sortida entre la barbàrie i la destrucció.

Per altra banda, Robert Guédiguian (amb qui es reconciliarà més d'un espectador, i qualche crític renegat) s'allunya de l'escalfor marsellesa i del seu (ja) recurrent teatre proletari per a plasmar a la pantalla les passejades que un anònim François Mitterrand, qui fou president de la República francesa du-

Caldria anar plantejant-se si, ara que a Espanya sembla oberta la vena revisionista, seria convenient realitzar un treball seriós i profund (i que a la vegada s'atreveixi a deixar de banda l'acumulació de dades informatives tan característica del format documental històric) sobre la dictadura franquista per tal d'oferir a les "generacions democràtiques" una visió diferent dels testimonis parcials que ens va deixar José Luis Sáez de Heredia...



rant 14 anys, fa pel barri de l'Escola Militar i l'avinguda Bosquet de París (llocs plens de càrrega històrica) mentre un jove periodista l'interpel·la amb entusiasme. Aquest canvi de registre a la filmografia de Guédiguian se sustenta en el llibre *Le Dernier Mitterrand (L'últim Mitterrand)*, memòries escrites per encàrrec directe de l'expresident al periodista Georges-Marc Benamou, qui va provocar la polèmica al poble francès amb aquesta publicació. Ara, amb la projecció a les sales d'*El paseante...*, la controvèrsia es trasllada a la pel·lícula. Si ja de per si la figura de Mitterrand (idealitzat per uns, i considerat un traïdor per uns altres) és causa de disputes;² haver centrat la mirada a l'expresident socialista (a qui tan sols acompanyen algunes siluetes com, per exemple, el seu metge i un zofer), a més de comptar amb el finançament parcial (i pública) del govern (també) socialista de la regió de París, podria ésser interpretat

com a una burda tàctica publicitària de l'ideari socialista. Però aquestes crítiques cauen pel seu propi pes quan, després de veure la pel·lícula, es constata que Guédiguian fa un treball profund al retratar un home culte, irònic, fascinant, el Mitterrand (mimèticament interpretat per Michel Bouquet) allunyat de la política (que no al marge), qui reflexiona sobre la vida en tota la seva amplitud de vessants, mentre passeja/conversa pausadament amb un jove (Jahl Despert) desitjós de trobar un(s) referent(s) cap a on dirigir-se. *El paseante...* mostra l'essència de l'ésser humà l'utilitzar la curiositat del periodista com a recurs per a fer ús del diàleg i la memòria i, en últim terme, incidir a les contradiccions i frustracions que se succeïen al llarg de la vida.

Malgrat ser dues pel·lícules en principi poc comercials i de distribució aparentment limitada a l'àmbit nacional on han estat realitzades, totes dues tenen la capacitat de traspasar les fronteres a l'oferir un camp per a la reflexió i a l'enriquir la visió de la Història. Una visió de l'horror que provoca la fanàtica lluita per imposar uns absurds ideals de superioritat i que només poden acabar amb la mort (extermini sistemàtic o suïcidi per raons d'honor). Una visió sobre el poder de la paraula a un món subjugat per la instantaneïtat i la celeritat de les imatges. Dues pel·lícules que s'endinsen a la complexitat, en lloc d'acomodar-se a la simple separació de "bons" i "dolents".³ Dos directors que no tenen por a l'hora d'incloure histriòniques i/o egòlatres afirmacions (com quan Hitler argumenta per què no es rendeix, o quan Mitterrand afirma: "Sóc l'últim dels grans presidents, darrera meu no hi haurà més que financers i comptables"), però que ofereixen claredat sobre els esdeveniments que han ocorregut (i esdevenen) al seu corresponent moment històric.

Des de la claredat que pot oferir el pas del temps, Hirschbiegel i Guédiguian fan una pertinent anàlisi crítica del que va esdevenir-se, sobre els malsons i les utopies, sobre els valors i les concepcions morals del nazisme i de l'ideari socialista (respectivament), i ho confronta amb el present a l'incloure, el primer, una entrevista (documentada) en què la secretària (real) Traudl Junge es qües-

tiona el coneixement que tenia de l'holocaust i les possibles responsabilitats que això implicaria; i, en el cas francès, al plantejar com podria desenvolupar-se el socialisme a un món globalitzat i una Europa comunitària. Així, tant *El hundimiento* com *El presidente...* són dues pel·lícules lúcides que, partint del retrat humà de dos homes d'estat que han deixat la seva empremta a la història del segle XX, ens condueixen a la reflexió. Per això, s'ha d'agrair que qualcú s'hagi dignat a oferir-nos un contrapunt a les pel·lícules amb què ens envaeixen des dels Estats Units, films plens de figures normalment planeres i herois mitificats, on un beneït com Forrest Gump pot convertir-se en un referent.

Caldria anar plantejant-se si, ara que a Espanya sembla oberta la vena revisionista, seria convenient realitzar un treball seriós i profund (i que a la vegada s'atreveixi a deixar de banda l'acumulació de dades informatives tan característica del format documental històric) sobre la dictadura franquista per tal d'oferir a les "generacions democràtiques" una visió diferent dels testimonis parcials que ens va deixar José Luis Sáez de Heredia (cosí de José Antonio Primo de Rivera, fundador de la Falange) a *Raza* (1941) (tornada a muntar al 1950 amb el títol *Raza. El espíritu de una nación*), en què Franco signa l'argument amb el pseudònim Jaime de Andrade; i a *Franco, ese hombre* (1964), realitzada per celebrar els "25 anys de pau". Potser no estan del tot cicatritzades les ferides? O potser la cinematografia espanyola s'hagi especialitzat a fer comèdies més o menys esperpèntiques?

(1) La pel·lícula referent sobre l'escenificació del poder de Hitler que va ser rodada y muntada per L. Riefenstahl és *El triunfo de la voluntad* (1937). Per aprofundir a la figura d'aquesta controvertida dona, és més que recomanable veure el punyent documental *El poder de las imágenes* (1993), de Ray Müller.

(2) Moles de francesos li retreuen la seva amistat amb René Bousquet, responsable de la mort de milers de persones entre 1942 i 1943; i perquè, a més, a 1942 va treballar a Vichy, el comissariat a on feien la reclassificació dels presoners de guerra.

(3) Aquesta esquemàtica diferenciació és prototípica a la majoria de films americans, tot i que, pels temes que aquí estem tractant, recomanem recordar *La lista de Schindler* (1993), de l'arxi-conegut Steven Spielberg, per a comparar el diferent enfocament que es pot donar sobre un mateix tema.

Fernando Lara

Estava enravenat de fred quan va entrar a la sala. La llum ja era escassa, perquè la projecció no tardaria a començar. Es va dirigir a les primeres files, on hi era ella. Ella.

(Cabell llarg. Morena. Ulls negres. Més aviat alta. Jersei de coll girat, falda i calces. Botes amb un poc de taló. Una bossa gran, segur que estibada de coses, que havia posat a la butaca de la seva dreta.)

Es va asseure a la seva esquerra; ella —que pareixia entotsolada en el seus pensaments—, va tenir un sobresalt, potser perquè no entenia que, amb el cinema mig buit, algú, un estrany, anàs a asseure's just al costat. A penes el va mirar, com a possible expressió del fàstic que, per haver trencat la seva soledat, sentiria envers ell. Ell.

(Duia dia fixant-s'hi, en ella, per tots els llocs del Festival. A pesar d'haver-s'hi trobat molt a prop diverses vegades, mai no s'havia atrevit a abordar-la amb una excusa qualsevol. Li encantaven els gestos, la forma de moure's i, sobretot, una certa quietud interior que transmetia el cos.)

—¿T'importaria agafar-me la mà? És que la tenc gelada...

No donava crèdit a la seva pròpia veu, a allò que ell mateix estava xiuxiuejant a la companya de fila. Se'n va avergonyir tot d'una i va esperar una reacció fulminant, aïrada, la que mereixia el seu atreviment.

—Dóna'm...

Ella va agafar-li la mà dreta i va començar a acariciar-la, a donar-li la calor que ell reclamava. Era un contacte suau, lleuger però enormement sensual, capaç de fer circular la sang més gèlida.

—Dóna'm l'altra...

Va ser el començament d'un joc eròtic que va seguir pels braços, les cuixes, els pits, les boques foses en una besada, les carícies en els sexes... Varen romandre abraçats una llarga estona, aïllats totalment dels pocs espectadors que havien acudit a veure aquell documental sobre Truffaut en el cicle dedicat a la *nouvelle vague*.

Un moment d'encegadora claredat va envair de cop i volta la pantalla. Ell va aprofitar-ho per distanciar-se'n una

mica, d'ella, i contemplar-ne el rostre preciós. Va quedar fascinat... Era el de la seva dona, el de la mateixa dona, vo-

ra la qual, ara mateix, se n'estava despertant, de manera plàcida, en el llit matrimonial. ■

Dibuix: Alfonso Ruano.



Notes impertinents (III). Pel·lícules d'existència inexistent

Fa uns dies, mentre ens empassolàvem una paella de verdures a Can Reus, l'amic —i company de viatge a Itàlia en diverses ocasions— Jaume Adrover em va fer la pregunta següent:

—¿Té n'adones que moltes de les pel·lícules que vàrem veure a la Mostra de Venècia, en els anys seixanta del pasat segle, sembla com si no haguessin existit mai?

Ja sé, perquè tampoc som tan babau (encara que ho sembli a vegades), que monsenyor Vidal —el meu director de *Temps Moderns*, de provada inclinació esquerrana— diu, i amb raó, que no hi ha pel·lícules inexistentes i que, en tot cas, hi ha títols que estan descatalogats i, en conseqüència, per tant no es troben a l'abast per ser projectats actualment. Bé, d'acord; però també n'Adrover em va plantejar una pregunta que anava més enllà de la simple explicació oficial i comercial.

Així i tot, ¿per què hi ha pel·lícules que avui dia no són localitzables o projectables —encara que sigui en sales d'estudi per amics cinèfils de veritat?

En aquells anys de Venècia —tan llunyans ja, fotre!— sabíem, com a crítics acreditats a la Mostra (Adrover per *Nuestro Cine* i jo per *Última Hora*), que la mesquinesa de la censura franquista (no oblideu que, aleshores, la cultura —i el cinema en forma part, és clar— era considerada subversiva) no permetria que determinades obres es poguessin posar a l'abast dels espectadors de l'Estat espanyol. Era com somniar truites, malgrat se'n colàs alguna per simple ignorància o tal vegada per còmoda ineficàcia delsensors: *La battaglia di Algeri*, de Pontecorvo o, amb més retard, si no record malament, *Fahrenheit 451*, de Truffaut. El cinema, quan es tracta de vertader cinema i no es limita tan sols a l'especulació convencionalment comercial, té la virtut o l'incentiu de fer pensar l'espectador. La qual cosa, en qualsevol dictadura o, fins i tot, en no poques democràcies formals o "reformades" (dictadures camuflades, si ho voleu així), resulta perillosa i altament inquietant.

Record, ara (i ja em perdonaran la malsofridura d'un vell quasi setanti), alguns films que mai més hem tornat a veure i que no estaria gens malament que algú, com monsenyor, els recobràs per les vies

que fossin, no sé si retornant a la clandestinitat més alliberadorament creativa. Per què no? Un d'aquells films és, per exemple, *Pervij Ucitel* (traduït a l'italià com *Il primo maestro*), pel·lícula soviètica de Mikhalkov-Kontchalovski i que es presentà a concurs a la Mostra vint-i-set. Una obra que en va impressionar molt favorablement, independentment que ja en aquells temps començàvem a desconfiar de la pretesa actitud revolucionària de l'URSS (les martingales de Stalin vers els comunistes alemanys refugiats en territori soviètic, lliurant-los a Hitler durant la segona gran guerra, no tan sols ens deixà atònits, sinó que ens va fer reflexionar sobre les nostres simpaties revolucionàries. Encara érem joves i amb capacitat crítica). Però *Pervij Ucitel* era —és— una petita gran obra mestra, d'una dignitat intel·lectual inqüestionable. Tampoc hem tornat a veure un film britànic de Lionel Rogosin, *Good times, wonderful times (Bei tempi, tempio meravigliosi en italià)*, un extraordinari i suggestivament nou muntatge, amb imaginació esfereïdora, sobre la guerra mundial: tot a còpia d'una subtil, reflexiva conversa dels personatges, que recorden el passat i que, al mateix temps, intueixen un futur obscur, tenebrós...

I es presenten a la meva memòria, tal vegada saturada de nostàlgia, molts d'altres films, com la brasilera *A falecida* (Leon Hirschman), la polonesa *Salto* (Tadeusz Konwicki), la nord-americana en homenatge a Buster Keaton i presentada fora de concurs *Film* (Alan Schneider, amb guió de Samuel Beckett), l'hongaresa *Husz ora* (Zoltan Fabri) o la mexicana *Viento negro* (Servando Gonzales). Sens dubte també hauria de citar *The drifter* (Alex Matter) i *Abscheid von gestern* (Alexander Kluge). Però ja n'hi ha prou. Són massa, per no dir excessives, les obres cinematogràfiques —i les literàries i les pictòriques— que al llarg del temps han donat un sentit a la vida, a la pròpia curiositat intel·lectual de qui escriu aquesta nota impertinent, però no necessà-



Fahrenheit 451.

riament malèvola. Perquè podria referir-me també al curtmetratges i documentals —des de *Rodzina Czlowiezza (La família de l'home)* a *Gerichstag* (Herbert Seggelke) —, a les sessions retrospectives —des de *Love 'em and leave 'em* (Frank Tuttle) al cicle d'homenatge a Ernst Lubitsch— i d'altres esdeveniments venecians dedicats a la cinematografia, dirigits amb la saviesa maquiavèlica de Luigi Chiarini. Sí, aquells anys venecians que ens vàrem relacionar amb personatges tan singulars i excepcionals com Giorgio Bassani, Michel Butor, Lewis Jacobs, Edgar Morin o Max Lippmann. Anys en què llegírem apassionadament *Le storie ferraresi*, *L'homme foudroyé*, *La modification* i *Il mestiere di vivere*. I uns anys que, malgrat *monsieur Proust* i la seva minuciositat perspicaç, ja no podem reviure de bell nou ni en el cinema ni en el món de la literatura.

Perquè aquests —un segle XXI bel·licista com pocs— ja no són temps per a la imaginació, sinó per a la momificació de les idees creatives. 🎬

Miquel López Crespi

Ara ja no hi havia melodrames amb piscines hollywoodianes i telèfon blanc com a la Metro o a la Cinecittà mussoliniana. L'execució del dictador i de Clara Petacci en un revolt de carretera quan fugien envers l'Alemanya nazi acaba amb dècades d'acudits i ximpleries dites per uns actors disfressats amb esmòquing i corbatí ballant alegres foxtrots en falses mansions de cartró-pedra. Rossellini, Vittorio de Sica, Giuseppe de Sancti o Luchino Visconti filmen la victòria soviètica a Berlín (la bandera del proletariat universal oneja victoriosa aquest maig de mil nou-cents quaranta-cinc damunt el Reichstag). A Roma o Milà els guerrillers ensorren les estàtues del feixisme amb tot de càntics exaltats (anys després encara cantàriem *Bandiera rossa* i *Bella ciao* fins a restar escanyats). Però ara som a sa Pobla a mitjans dels cinquanta. Hem pogut veure *La strada* de Fellini i ja sabem per sempre més que arreu del món hi ha gent que, talment com els pares que perderen la guerra, pateix sota el jou dels poderosos.

Es tracta d'aconseguir una còpia de *Roma, città aperta* o de *Paisà* (el mestre Rossellini ens ensenya a veure l'autenticitat del món, la dura realitat quotidiana amagada pels exquisits, aquell cinema nazi fet amb els presoners dels camps o amb els extres de Whollywood pagats amb un simple entrepà). Abans de poder veure-les (tants d'anys de cine prohibit pels amants de la "poesia pura", del cinema "sense vulgars connotacions socials"! ja havíem sentit parlar de *Ladri di biciclette*, *La terra trema*. Aquest era el cinema que ens interessava, el que ens feia commoure malgrat cert sentimentalisme cristià de moltes de les seves escenes. Tot ho perdonàvem submergits en l'esplendent blanc i negre en què Silvana Mangano o Giulietta Massina de mans de Fellini o de De Sica ens feien entendre d'on procedíem, qui era el culpable de la derrota.

Més tard varen ser els anys de *Germania anno zero*, *Achtung! Banditi*. Eternes horabaixes a la cinémathèque de París al costat del teu xal de seda, els ulls brillants en la foscor quan et gires per comentar amb la mirada una frase, un moviment de la càmera a *In nome della legge* o *Arròs amarg*.



Pels passadissos dels nostres cines de barri hi havia encara grans cartells de coloraines anunciant la projecció de *Niagara* o *Riu sense retorn* on una esplendent Marilyn Monroe ens convidava a somniar móns molt allunyats de les cartilles de racionament i dels himnes imperials cantats abans d'entrar a escola. Les mares de Déu a les quals resàvem les nostres oracions nocturnes no eren evidentment les destenyides imatges de guix que guaitaven des de les penombres de les capelles. Només l'Elisabeth Taylor d'*Un lloc en el sol* o la Ingrid Bergman de *Casablanca* aconseguien crear

en nosaltres una autèntica atmosfera d'immortalitat, fer creure que existien altres universos possibles, franges de cel blau més enllà dels esvorancs dels murs.

Ben cert que de la nostra infantesa tan sols resten algunes tèrboles imatges que el temps ha anat engrandint fins a fer-les aliment quotidià de l'esperit: Fred Astaire i Ginger Rogers en no se sap quina pel·lícula dels anys trenta o quaranta. Vés a saber si era *L'alegre divorciada* o *Holyday Inn*. Aquí, al meu costat, quan el dia s'aixeca gris rere les muntanyes i l'àrid llenyatge del vencedors certifica noves injustícies tornen Gene Kelly i Debbie Rey-

Aquest era el cinema que ens interessava, el que ens feia commoure malgrat cert sentimentalisme cristià de moltes de les seves escenes. Tot ho perdonàvem submergits en l'esplendent blanc i negre on Silvana Mangano o Giulietta Massina de mans de Fellini o de De Sica ens feien entendre d'on procedíem, qui era el culpable de la derrota



nolds en *Cantant sota la pluja*, tots aquells musicals de cine de poble amb llur primigènia esplendor, meravelles de màgiques besllums damunt la pantalla. Després arribarien hores de falses profecies, exèrcits de fracassos arrossegats per les nostres sabates. S'apropava l'hora freda del *Nosferatu* de Murnau segles abans de l'arribada de Peter Cushing i Christopher Lee. Vet aquí el reialme dels insectes, la fumera vermellosa que anunciava noves traïdes, aquesta pesta de les falses veritats escopides per la ràdio i els cruels predicadors del no-res. El temps ha passat implacable deixant constància de totes les

guerres i malediccions contra els homes. Qui és ara aquest jove Spencer Tracy que actua a *L'estrany cas del doctor Jeckyll*? I d'on surten els rostres meravella del primer pla!— que Kenji Mizoguchi filma en *Els contes de la lluna pàl·lida*?

Mentre la Brigada Social toca a la porta de l'apartament sent els crits de Janet Leigh a *Psicosi*, el terror de Mia Farrow en *Rosemary's Baby*. Hi ha cop d'estat a Xile, els coronels torturen a Grècia, milers de desapareguts al Brasil i a l'Argentina. Ja falta poc perquè els botxins de la família Manson truquin a la casa de Sharon Tate (on ets avui, Ro-

man Polanski, per quin indret has desaparegut quan més et necessiten?).

Esclata la pantalla curulla de sang i coloraines, el terror arribant amb la mateixa força que a *Resplendor* de Kubrick: Jack Nicholson amb una destreal a la mà ens persegueix per cambres i passadissos, pels carrers de Santiago, Rio o Ciutat de Mallorca.

Divuit de juliol: el terror iracund i presumtuós cerca Aurores Picornells arreu del món.

Però ara hi ha napalm damunt la terra de Vietnam (munió d'infants corren per la carretera amb la pell en flames).

Digues: qui recorda May Lai?

De Cuba arriben onades de combatents de rostre sever armats amb matxets llargs i esmolats que tallen caps d'espanyols i canya de sucre. Els mercenaris es rendeixen avui a Playa Girón (memòria dels documentals vist als cines del Barri Llatí l'any seixanta-set).

Com un aixecament general de les consciències, el nou *Cant general* d'una nova humanitat en marxa (els hereus de la Commune, de la defensa de Madrid, els ressuscitats homes i dones del POUM i la CNT reencarnats en els joves milicians de *Sóc Cuba* (Mijail Kalatozov) o *Poble en armes* (Joris Ivens). Vet aquí *La primera carga al machete* de Manuel Octavio Gómez, *Historias de la revolución*, *Cumbite*.

Per primera vegada parlava de Tomás Gutiérrez Alea.

Digue'm què fem aquesta nit a la placeta Saint-Germain-des-Prés amb aquest amor just acabat d'estrenar parlant d'arrels i generacions futures, de segures transfiguracions de la matèria, de redundants errors on mai no havíem de caure (la covardia davant l'enemic). En quina direcció ens perdem envers el record del 93?

Diuen que Glauber Rocha ha envaït els ministeris, que la Guàrdia Nacional de 1871 resisteix als prussians (els murs d'execució de Père Lachaise esperen en penombres; la bandera roja encara oneja damunt l'Hôtel de Ville). Són els guerrers nus i plens de fang que filma Solàs, els famolencs cangaceiros de Antonio Das Mortes, *Deus e o diabo na terra do sol* (Rocha caminant al costat dels batallons dels federats).

Què fem tu i jo en aquesta nit perduda en els calendaris, per les àmplies avingudes deshabitades de París? 🍷



Amén.

Francesc M. Rotger

El dia següent de la mort del Papa Joan Pau II, la televisió ens ofereix *De un país lejano*, biografia cinematogràfica de Karol Wojtyla estrenada només tres anys després de la seva elecció com a summe pontífex i realitzada pel seu compatriota Krzysztof Zanussi. De la mateixa manera que la vida de Jesús ha inspirat multitud de pel·lícules, també les vides i els fets de les més de dues-centes persones que s'han assegut a la cadira de Sant Pere, al llarg dels darrers dos mil·lennis, han servit de punt de partida a un bon nombre de llargmetratges. Entre els més recents, sens dubte un dels més destacats seria *Amén*, de Costa-Gavras, molt crític amb l'actitud del Vaticà davant els crims de guerra dels nazis, fa més de sis decennis. Marcel lures hi encarna Pius XII, potser dividit entre les reclamacions dels catòlics perquè condemnés l'extermini dels jueus i la por que aquesta condemna

pogués originar represàlies contra els mateixos catòlics.

Tal vegada, la pel·lícula "vaticana" per antonomàsia és *Las sandalias del pescador* (1968), protagonitzada per un magnífic Anthony Quinn i que presenta certes semblances amb la biografia de Joan Pau II, deu anys abans que fos elegit Papa. El personatge principal també arriba de l'est d'Europa, d'un país aleshores comunista. Però és un pontífex inventat per Morris West, a la seva novel·la del mateix títol. Curiosament, el realitzador, Michael Anderson, també dirigí *La Papisa Juana* (1972), inspirada en la llegenda que, als temps obscurs de l'Edat Mitjana, una dona que es feia passar per home arribà al solí pontífex, paper interpretat per Liv Ullman. Amb Anthony Quinn podria competir Rex Harrison pel seu Juli II, un Papa del Renaixement, aquest sí històric, polític i mecenes, que troba un rival a la seva mida en l'arquitecte, escultor i pintor Miquel Àngel (Charlton Heston), a la pel·lícula de Carol Reed *El tormento y el éxtasis* (1965).

El poder terrenal dels papes, quan encara existien els Estats Pontificis (reduïts, ara, al minúscul Vaticà), queda ben reflectit a *En nombre del Papa Rey* (1977), protagonitzada per Nino Manfredi.

La desaparició de Rainier III de Mònaco ens ha fet recordar, una vegada més, la seva dona, l'actriu Grace Kelly, que ens deixà ja fa més de vint anys. El petit principat mediterrani, precisament, serví d'escenari a la pel·lícula d'Alfred Hitchcock *Atrapa a un ladrón* (1955), protagonitzada per Cary Grant i per ella mateixa. Abans de convertir-se en princesa en la vida real, Grace Kelly encarnà el paper d'una princesa imaginària a *El cisne* (1956), de Charles Vidor. Ara, en els nostres temps, un prestigiós actor britànic, Rupert Everett, interpreta per tercera vegada un monarca històric del seu país. Aquesta vegada és Carles II, a *Belleza prohibida*, de Richard Eyre. Abans fou son pare, Carles I, a *Matar a un rey*, de Mike Barker, i Jordi IV (a la seva etapa de príncep de Gal·les) a *La locura del rey Jorge*. ■



Joan Ferrer Miserol

Malgrat el títol, he d'admetre que gairebé no puc parlar del cinema postclàssic, perquè, des dels començaments dels vuitanta, vaig anar abandonant el costum d'anar al cinema; de fet, no he vist cap pel·lícula feta els darrers vint anys; ni per televisió. El meu allunyament se produí per moltes raons, de les quals dues les tenc molt clares, la pèrdua de l'estil clàssic per l'enfonsament dels grans estudis, però molt especialment pels temes emprats per les pel·lícules del cinema modern, que s'anaren a poc a poc adaptant-se a les característiques del nou públic, que passà fonamentalment de l'edat adulta a l'adolescència; però a part d'aquests dos canvis bàsics, intuïa que en el fons hi havia a més una tercera raó. Ara no sabria dir si la veia tan determinant com les dues primeres, però, encara que no la pogués destriar no la menyspreava, per-

què percebia que era igualment fonamental. Com que vaig deixar de veure aquest cinema, mai no vaig arribar a esbrinar quina era aquesta tercera raó i me vaig anar oblidant que existís.

L'altre dia de pagès, malgrat incloïguí Woody Allen dins el cinema modern, vaig comprar en DVD *La rosa púrpura del Cairo*, perquè en el seu moment m'interessà; sobretot pel tema, que tracta de la relació gairebé directa entre ficció i realitat, entre obra i espectador, i perquè és, si no la darrera, una de les darreres pel·lícules que havia vist a les sales cinematogràfiques. En la visió digital vaig quedar summament decebut, perquè, a més de les mancances esmentades en el primer paràgraf, vaig constatar-ne una de nova, la quarta. M'adonava que cada pla, cada seqüència, tota la pel·lícula, té sols una lectura, i la grandesa de l'art és sempre la multitud de significats que proposa a l'espectador, perquè aquest pugui tractar de destriar-los en profunditat; i si no

vol, que almenys pugui percebre que la pel·lícula no s'acaba amb la història que conta, que va més enllà. Però el més greu, el més decebedor que me donà la revisió fou que tornava a sentir aquella mancança que m'impedia considerar-la com una obra d'art. Vaig estar una bona estona rumiant quina podria ésser la raó que m'impedia valorar-la com a tal; però, com vint anys enrere, no vaig ésser capaç d'aglapir-la.

Uns dies més tard, vaig veure *Key Largo* de John Huston, com n'hauria pogut ésser qualsevol altra de similar, i vaig sentir un plaer que no havia pogut experimentar amb la de Woody Allen. Un plaer que anava més enllà de la pel·lícula en si i que va fer adonar-me del que m'havia escamotejat el cinema modern o, millor dit, el postclàssic. Vaig seguir veient la pel·lícula amb l'únic objectiu de descobrir què era el que me feia sentir aquell goig tan intens; contemplava com aquells homes i dones interpretaven una situació que, malgrat no ten-

Pot semblar una bajanada, però si els que creen una obra d'art ho fan amb l'esperit que se posa quan s'omple una instància administrativa, és a dir, pensant únicament amb el resultat pràctic, i manquen de la fruïció de fer-la, l'espectador la percep com el que realment és, una simple instància administrativa, el més allunyat que pot haver-hi del que ha d'esser l'art



La Rosa Púrpura del Cairo.

gués res a veure amb la seva quotidianitat, la me feien arribar tan íntimament com si fos realment la seva vida, com si l'estiguessin vivint en aquell mateix moment. Quan la pel·lícula ja estava a les acaballes, precisament quan surten de l'hotel per retornar a Cuba amb la barca, de sobte, vaig descobrir-ho. Per un instant vaig deixar de seguir la història que contava la pel·lícula i, com una aparició, vaig veure que aquella gent, aquells actors, aquell director, aquell fotògraf, estaven fruïnt com a bojos de fer el que estaven fent, d'interpretar el que estaven interpretant. No ho feien solament perquè fos la seva professió i haguessin d'omplir l'expedient; ho feien, perquè era la seva vida, perquè fer allò era el que donava sentit a la seva existència, el que feia que per a ells la vida valgués la pena d'esser viscuda.

Pot semblar una bajanada, però si els que creen una obra d'art ho fan amb l'esperit que se posa quan s'omple una instància administrativa, és a dir, pensant únicament amb el resultat pràctic, i manquen de la fruïció de fer-la, l'espectador la percep com el que realment és, una simple instància administrativa, el més allunyat que pot haver-hi del que ha d'esser l'art. Aquest, perquè sigui el que pertoca, és necessari que els que el fan, o l'interpreten, ho facin com si en aquell moment no poguessin fer altra cosa, com si la resta del món no existís i que només allò pogués realitzar-se. Aquí roman la grandesa del cinema clàssic, perquè varen coincidir, en un moment i en un espai molt concrets, un gran conjunt de persones que, a més de reunir unes condicions excepcionals pel cinema, estaven suficientment boges per dedicar la seva

vida a fer-ho. Amb això no vull dir que no tenguessin simultàniament altres ambicions, especialment les econòmiques; és més, moltes d'elles, la majoria, es feren riques, però en el moment de rodar, tot l'altre s'oblidava i el cinema se convertia en un entusiasme tan gran que se transmetia a l'espectador, i aquest, agraït, sortia de la sala com si tot allò que havia vist ho hagués viscut ell mateix. Si Woody Allen va poder rodar *La rosa púrpura del Cairo* fou perquè havia existit prèviament el cinema clàssic, perquè amb el postclàssic és inimaginable que un personatge filmic pugui sortir de la pantalla i agombolar-se vora l'espectador. Per aquesta raó, *La rosa púrpura del Cairo*, com tot el cinema postclàssic, digereix malament el pas del temps i malgrat ésser de 1984 està molt més envellida que *Key Largo*, que és de 1948. 🎬



Belleza prohibida.

Házael González

Ens trobem aquest mes amb dues composicions ben diferents, però signades per un mateix compositor, un autor de bandes sonores a qui darrerament no és molt freqüent trobar tan fàcilment a la cartellera. Parlem de George Fenton, un compositor que, sense massa renous o estridències (ha estat nominat a diversos premis, però mai no n'ha guanyat cap dels grans), s'ha fet tot un nom entre els aficionats a la música de cinema, gràcies a la seva preciositat compositiva i al seu bon i professional fer. Ara ens arriben, per una part *Hitch*, *Especialista en Lligues* (*Hitch*, Andy Tennant, 2005), una comèdia amb Will Smith no massa memorable, i al mateix temps *Belleza Prohibida* (*Stage Beauty*, Richard Eyre, 2004), tota una festa sonora que ens envolta i sedueix completament; i no ens ha de semblar estrany trobar dues partitures tan distintes una de l'altra, perquè Fenton sempre és inesperat.

Començà al principi fent discretes feines per a televisió (un camp que mai no ha deixat de banda, i que precisament és el que més premis ha aportat a la seva carrera), fins que va compartir crèdits ni

més ni menys que amb Ravi Shankar, per posar música a *Gandhi*, de Richard Attenborough, 1982, que va aconseguir fins i tot una nominació a l'Oscar. Arribarien després altres grans composicions que molt aviat li varen donar un lloc destacat en el panorama de la música de cinema, col·laborant amb directors com el mateix Richard Attenborough (*Grita Libertad* —*Cry Freedom*, 1987, feta juntament amb Jonas Gwangwa, i també nominada als Oscars en els apartats de Millor Banda Sonora i Millor Cançó—, la meravellós *Tierras de Penumbra* —*Shadowlands*, 1993—, o també *Búho Gris* —*Grey Owl*, 1999—, entre altres), Neil Jordan (excel·lents partitures per *En Compañía de Lobos* —*The Company of Wolves*, 1984—, *El Hotel de los Fantasmas* —*High Spirits*, 1988—, i *Nunca Fuimos Ángeles* —*We're no Angels*, 1989—), Andy Tennant (*Sweet Home Alabama* —*id.*, 2002—, *Ana y el Rey* —*Anna and the king*, 1999—), Terry Gilliam (una única col·laboració amb *El Rey Pescador* —*The Fisher King*, 1991—, però també una nominació als Oscars, la darrera fins ara), o sobretot, Stephen Frears (*Las Amistades Peligrosas* —*Dangerous Liaisons*, 1988, altra nominació als Oscars—, *Héroe Por Accidente* —*Hero*,

1992—, o l'inoblidable *El Secreto de Mary Reilly* —*Mary Reilly*, 1996—, entre altres títols). Com podeu comprovar, Fenton no és cap desconegut ni cap joveçà que no ens soni, encara que també ha signat feines molt més oblidables i discretes.

Però, com ja hem dit, aquest compositor és inesperat. Passen els mesos i els anys i no trobem el seu nom a cap sala fosca (potser sí a sèries de televisió, o fins i tot a les pel·lícules destinades per pantalles especials o a documentals de gran pressupost), però de sobte ens enlluerna a una pel·lícula que tal vegada no ens sembli massa coneguda o que, al contrari, sigui tot un efímer èxit de taquilla, o que potser no ens agradi massa anar a veure; sempre ens sorprendrà, perquè la seva música ens agrada, sempre ens agrada, perquè Fenton és d'aquells que fa feina amb tranquil·litat i professionalitat, ni més ni menys, i així va fent la seva carrera. Inesperadament, com ell mateix, però sempre donant sorpreses agradables, i moltes més vegades de les que pot semblar, inoblidables. Això sí, no espereu massa temps per anar a veure les seves pel·lícules, perquè potser no durin a la cartellera, així són aquests compositors inesperats. 🎬

Hotel Rwanda versus Llista d'Schindler

Joan Obrador

Suposo que quan arribi aquest article a les mans dels fidels lectors de *Temps Moderns*, la darrera pel·lícula de Terry George, *Hotel Rwanda* (2004), ja no la podreu trobar a la cartellera de la nostra ciutat; per diferents raons: primer, perquè no és ni una superproducció èpica ni una pel·lícula romàntica a l'estil hollywoodià i, segon, perquè tampoc és una profunda obra cinematogràfica europea. En suma, no és ni un film al gust de la massa que fa rendible el mercat de la gran pantalla; ni *Hotel Rwanda* conté prou elements artístics perquè la immensa minoria cultural del nostre entorn li presti atenció. De fet, Terry George, a l'hora de recordar el genocidi que es va produir a Ruanda contra el poble tutsi l'any 1994, no ha volgut ser original: simplement s'ha limitat a emprar el mateix esquema argumental que Steve Spielberg va utilitzar per fer *La llista de Schindler* (1993). Val a dir que existeixen una sèrie de coincidències fonamentals: els dos films volen mostrar amb tota cruïda què és un genocidi, però sense que la sang arribi al rostre de l'espectador. Ambdues pel·lícules constitueixen un veritable homenatge a dos herois anònims que, pel seu compte i risc, varen decidir enfrontar-se

al rostre més fosc i destructiu del poder humà. Tant Oskar Schindler com Paul Rusesabaina varen salvar més de mil innocents de ser massacrats a mans del poder totalitari: en el cas de Schindler, protegí ma d'obra "especialitzada" jueva dels forns crematoris nazis; mentre que Rusesabaina defensà els seus importants "clients" tutsi a dins del seu hotel fins que l'orgia de sang hutu s'apaivagà. A més existeix una altra coincidència sorprenent: tots dos són traïdors a la seva pròpia nissaga; perquè Rusesabaina era hutu i Schindler un ari prototip.

Però no hem de creure que George només ha fet una còpia en negre de la pel·lícula de Spielberg. Perquè el genocidi que realitzaren les milícies hutu sobre els tutsi l'any 1994 —fa escassament una dècada!—, va tenir una característica essencialment diferent de l'holocaust jueu: mentre la barbàrie nazi va romandre oculta gairebé fins el mateix moment de l'alliberació dels primers camps d'extermini, el bany de sang hutu va poder ser contemplat en directe des d'arreu del món. Mentre el genocidi jueu va ser comès en un passat, ja remot, en què les fronteres polítiques també interrompien el flux d'informació d'un país a l'altre; la sang tutsi va ser vessada davant de tots els telespectadors universals. Per això, George, a l'hora de filmar *Hotel Rwan-*

da, no podia emprar el blanc i negre tamiat de *La llista de Schindler*, sinó que empra els colors i el ritme propi dels documentals televisius. Un dels elements més interessants d'aquest film és el protagonisme que assoleix la televisió: és molt curiós comprovar com Paul Rusesabaina s'adona del genocidi que s'està produint a pocs quilòmetres del seu hotel mirant la crònica televisiva d'un periodista intrèpid, que encara troba un valor ètic en la seva feina i en la necessitat que el món s'assabenti del nou rostre de la barbàrie; encara que només serveixi perquè l'home blanc aixequi la vista del seu plat, faci un petit gest d'incomprensió i continuï sopant tranquil·lament.

Si l'holocaust jueu ha provocat tot tipus de reflexió des de l'àmbit intel·lectual i filosòfic europeu sobre les causes de l'aparició del mal a l'interior del país més refinat del món, la pàtria de Kant!, el genocidi produït a Ruanda ens ha de fer reflexionar sobre si la globalització, el temps en què les notícies es propaguen a la velocitat de la llum per tot arreu, realment ens protegeix de la barbàrie. Algú podria pensar que el darrer genocidi es va produir a la vista de tots perquè només morien negres i, no només negres, sinó *negres africans*: simples tutsi, els propietaris colonials belgues dels quals havien decidit que tenien menys valor que els seus germans hutus. És molt possible que així sigui, les potències militars occidentals només s'interessen pel benestar de les poblacions que viuen sobre territoris rics o estratègics. Ruanda, precisament, no es caracteritza per les seves riqueses naturals (res a veure amb el Golf Pèrsic!). Ara bé, si l'ONU, i tots els ulls del món, varen ser capaços de presenciar el genocidi tutsi amb completa impassibilitat... Nick Nolte fa un paper immens mostrant la inutilitat de l'ONU com a institució universal a favor de la pau i dels drets dels pobles oprimits del món. Si els negres africans poden ser exterminats a la vista de tothom, res garanteix que l'endemà siguin els blancs europeus qui ocupin el seu lloc.

Acabo amb una pregunta: ¿com és possible que *La llista de Schindler* fos la gran triomfadora en l'edició dels Oscars de 1994, es va emportar tots els Oscars importants, i que *Hotel Rwanda* hagi passat completament desapercebuda en l'edició d'enguany? 🎬





Marti Martorell

American Splendor

Enmig de les nombroses versions cinematogràfiques de còmics que parlen de superherois, ha comparegut massa breument en la cartellera de Palma *American Splendor*, una pel·lícula "estranya" que adapta les històries gràfiques escrites per Harvey Pekar —i il·lustrades per d'altres, ja que ell mateix no es considera prou bon caricaturista— a partir dels anys setanta, una mena de crònica autobiogràfica que se situa entre la visió incisiva i el neorealisme a partir de les vivències que té sobretot com a arxiver dels historials mèdics d'un hospital, de les relacions que estableix amb els companys de feina i dels diversos matrimonis que ha tingut fins aleshores.

El matrimoni que signa la direcció, Shari Springer Berman i Robert Pulcini,

opta per l'eclecticisme a l'hora de portar al cel·luloide una de les més aplaudides mostres del còmic *underground* americà, perquè barreja amb molt d'encert la recreació fictícia (Paul Giamatti com a Harvey Peckar i Hope Davis com a Joyce Brabner, la darrera esposa del creador); amb l'entrevista a les persones reals tot just esmentades i la inserció de personatges animats (el mateix Harvey Peckar segons la manera com l'han dibuixat els diferents il·lustradors).

Què en surt, de tot això? Una mescla d'estils i gèneres que donen a l'espectador una idea perfectament perfilada del que suposa pertànyer a un barri de classe baixa dels Estats Units; l'angoixa de viure sense amor i amb càncer, finalment vençut; arribar a ser una estrella dels mitjans de comunicació mal entesa, o "adoptar" una jove neta, filla d'un amic de la parella.

The Life aquatic with Steve Zissou

Wes Anderson, realitzador de *The Life Aquatic...*, juntament amb Paul Thomas Anderson i Spike Jonze, formen part d'un grup de directors que es troben al voltant dels trenta-cinc anys i que defugen el cinema de caire més comercial per endinsar-se en discursos sobre la futilitat humana; la redempció després del pecat o el propi cinema. També comparteixen el fet de repetir sovint amb el mateix grup de tècnics i actors. En el cas d'Anderson, torna a col·laborar amb el director de fotografia Robert D. Yeoman i els actors Bill Murray; Owen Wilson i Anjelica Huston, per desenvolupar les vivències marines d'un grup de persones que giren al voltant del personatge que interpreta Bill Murray, un



transsumpte del famós mariner i documentalista Jacques-Yves Cousteau. S'hi incorporen per primera vegada Cate Blanchett, Jeff Goldblum i un descol·locat Willem Dafoe.

Tot i córrer el perill de fer la mateix pel·lícula sempre, Anderson és valent i mostra una vegada més uns personatges que moltes de vegades freguen el ridícul i, fins i tot, el patetisme, com ara tota l'escena del rescat en un hotel ruïnós amb una batalla a l'alçada de les que fan els infants al carrer després de l'escola, però que, just en el darrer moment, es refan i s'humanitzen. Això mateix ho havíem vist a *Rushmore* o *The Royal Tenenbaums*, però en sap reblar el clau prou bé i les ultrapassa.

Dos apunts que cal tenir en compte: primer, les cançons en portuguès que interpreta Seu Jorge basades en les composicions de David Bowie, a estones carrinclones i de vegades amb el toc adequat; segon, l'experimentació visual que hi experimenta el director, quan mostra el vaixell en què passa la major part de la pel·lícula seccionat, combinat amb uns tràvelings efectius i refinats, i també en usar l'animació mitjançant la tècnica *stop motion* (deguda a Henry Selick, director de l'esplèndid musical *The Nightmare Before Christmas*, basada en una història de Tim Burton) per reproduir d'una manera gairebé màgica els

diferents éssers marins, sobretot quan fa aparició el meravellós tauró jaguar, el Moby Dick del capità Zissou-Ahab.

Bin-jip (Hierro 3)

Per motius de la política de distribució que patim moltes de vegades, amb tan sols quinze dies de diferència s'han estrenat dues pel·lícules del director coreà Kim Ki-Duk: *Bin-jip (Hierro 3)* i *The Samaritan Girl*, de la qual parlaré si no hi ha cap problema el proper número d'aquesta revista. Hi ha també una tercera pel·lícula que va arribar a les pantalles tan sols fa set mesos, estrenada aquí amb el títol de *Primavera, verano, otoño, invierno... y primavera*. El numeral del títol en castellà de *Bin-jip* no ha de portar a l'error de pensar que hi ha hagut dues parts anteriors, sinó que fa referència a un determinat bastó que es fa servir per jugar a golf i que en aquesta pel·lícula n'esdevé un element central, com a principi alliberador i torturador alhora.

Tae-suk (Jae Hee) és un jove universitari que es dedica a entrar en cases buides temporalment per viure-hi uns dies i, a canvi, renta la roba dels propietaris i arregla els aparells que tenen romputs. Ara bé, un dia es fica en una casa en què no s'ha fixat que hi ha una dona

que, a causa dels maltractaments del marit, sempre està en silenci. Just quan la descobreix, entén el silenci i l'actitud completament passiva de Sun-hwa (Lee Seung-Yeon), la qual cosa li provoca que s'enfronti al seu espòs per alliberar-la de la vida trista i amarga que duu. Una vegada que s'ha allunyat del seu home, Tae-suk emprèn un viatge amb el protagonista, però un seguit de circumstàncies farà que ella torni al costat de l'espòs i que ell hagi de passar una mala temporada a la presó, en mans d'un carceller violent. Però es produeix un canvi important i...

Kim Ki-Duk juga amb l'humor negre; dóna visions diferents del matrimoni (des del maltractament a la infidelitat pel costat negatiu, i la sintonia perfecta entre els dos membres per la banda positiva); parla de la solitud de la gent vella (el pare que mor tot sol a un pis, perquè el fill se'n despreocupa mentre és de viatge) i, finalment, desorienta l'espectador amb la confusió entre somni i realitat. És curiós observar com el personatge de Tae-suk no diu res mai, també el femení a penes diu dues frases. Per contra, com més antipàtics són els altres personatges, més xerren i xerren. En definitiva, una proposta cinematogràfica interessant que ja es pot qualificar ara per ara com una de les millors estrenes del 2005. 🎬



El hombre tranquilo.



Sebastià Sansó Vanrell

Admirant *Million Dollar Baby*, me n'adon del joc entre fortalesa i fragilitat que representa la boxa. Ja sé que no és una reflexió complexa, ni molt elaborada, però em du a pensar més enllà, fins a percebre dins aquest esport, l'única resposta —mínimament decent— que fins ara ha pogut donar el cinema, a la incògnita i les esperances plantejades pels seguidors del gènere esportiu, entre els quals existeix amb certa parsimònia.

I és que estam deixats de la mà de Déu, hem de ser sincers. El material no es ven perquè no és res de l'altre món. Sempre ha anat escàs d'idees i ni tan sols el recurs d'incloure-hi professionals (com Pelé a *Victory*, 1981), tampoc ha acabat d'anar bé per la seva salut, encara que qui dirigis s'anomenàs John

Huston (¿qui el degué enganar d'aquella manera...?)

I això que els guions ja estan mig fets abans de començar. Tenim uns actors emocionals, l'espectació d'un públic, entregat a un rellotge en el compte enrere que podem aturar quan vulguem, per introduir-hi *flashbacks*, escenes paral·leles o tot allò que entri pel sedàs cinèfil. Tenim dos equips enfrontats, els dolents —a poder ser de negre—, i un heroi que desfarà la sorpresa i aprofitarà la boxa per reivindicar totes les seves penúries socials, davant un món que no l'entén. Però és que la incomprensió sembla ser mútua, i que la maledicció és un cercle viciós mal de rompre.

Però com tota regla que es valori ha de tenir una excepció. I aquí és on entra Clint per recordar-me-la a les totes. Ara que ja ens té acostumats a les seves obres, de cada cop més inspirades, m'a-

caba d'enfonsar definitivament el tros d'esperança (tampoc excessiu) que Oliver Stone m'havia deixat un diumenge qualsevol, a la butaca d'un cinema.

Amb els seus alts i baixos, la boxa ha tornat a ressorgir amb força, per menjar-se uns quants Oscars més, que engrixin una panxa no sempre poblada d'abdominals.

I malgrat tot el que es pugui pensar de les meves línies precedents, no tenc cap mania persecutòria per la boxa, ni prop fer-s'hi! Encara avui m'admira la facilitat nocturna que tenc per pitjar el botó del comandament i restar una hora davant l'Eurosport, mirant com un armeni i un eslovè, lluiten per no sé quin títol europeu..., pegant quatre cops a l'aire quan la cosa es posa interessant. I tot això davant la mirada de sorpresa de tot aquell que tingui per devora en aquells moments...

Somebody up there likes me.



Per tant, he de dir que jo també som pecador i que m'agrada.

Jo no vaig créixer amb Frazier, ni amb Ali ni amb Foreman. Ni tan sols he seguit bé Tyson. Sempre he estat un aficionat de ficció. De fet, ni tan sols he assistit mai a un combat en directe. Es veu que de petit, i supòs que per error, vaig veure *Toro Salvatge*, de Martin Scorsese. Aquell Jake LaMotta, aquell nas inflat entre les rues de perdedor que, passades per un filtre de mala llet, admi-

nistraven el camí difícil de la redempció. Cames ràpides, músculs de contenció, aguantant. Campana, sang i aigua. Estesa final de l'articulació i ja podies veure com la suor i la sang feien companyia al protector dental, volant a contrallum, en un blanc i negre tan espectacular com les teclades d'un piano de jazz a Harlem.

Tal volta sempre ha estat un esport lligat al somni i al cop americà. Superació personal, empena des del no res fins a l'àtic de l'èxit. I la caiguda lliure. Inevitable.

Precisament aquest *crochet* de dreta final, separa els bons combats dels dolents. No hi pujada sense baixada al purgatori del cop final sobre la lona, irònicament quasi sempre blana.

Però és que també en vaig aprendre, d'en Rocky. Una mala escola?. Per molts potser sí, i si ens dedicam (ha de sobrar molt el temps) a veure les altres parts de l'epopeia pugilística de Balboa, sabrem que tot és amplament millorable, i que és millor no tocar massa les coses —ni els nassos—. Què voleu que us digui, a mi no em va semblar tan dolenta; i encara avui li trobo aspectes interessants, no en Sylvester (per cert, el porter titular a *Evasión o Victoria*), però sí en el seu propi guió, amb punts de ràbia i poques concessions pulcres. El final ja és una altra cosa i l'Oscar a la millor pel·lícula, excessiu. Però la vida és així, com la boxa, no saps mai per on et vindrà el cop de gràcia.

Doncs resulta que amb Eastwood he tornat a sentir aquella sensació Scorsese: la de la senzillesa i la càmera lenta. Els cops són cops, tècnica i no coreografia. Perquè l'essència ha de ser simple, i un cop l'aconsegueixes, la resta es deixa a la voluntat del joc de peus i la corba descrita pel *crochet*. Res més. Ni menys.

I aquí ve la idea d'ajuntar i separar la vida i el cinema, la boxa i la realitat. Hi ha distints calaixos per a tot un seguit de pel·lícules de guants vermells.

En un, hi trobaríem el dels homes turmentats pels seus actes o condició social i amb la boxa com a reinserció (o final) d'aquest malestar: seria el cas de *The Quiet Man* (John Ford, 1952), *The Boxer* (Jim Sheridan, 1997) o fins i tot *Rocco e i suoi fratelli* (Luchino Visconti, 1960).

En un altre, hi cabrien els combats trucats de *Snake Eyes* (Brian dePalma, 1998) o *The harder they fall* (Mark Robson, 1956).

El de les biografies: com *Ali* (Michael Mann, 2001), *The Hurricane* (Norman Jewison, 1999), *Raging bull* (Martin Scorsese, 1980) o *Somebody up there likes me* (Robert Wise, 1956).

I fins i tot, dins el gènere del documental: *When we where kings* (Leon Gast, 1996) o *Cravan vs. Cravan* (Isaki Lacuesta, 2002).

D'això, en parlarem un poc millor el mes que ve. 🍷

Daniela T. Montoya

Cinc dones madures i molt modernes són les protagonistes de *Reinas*, la darrera pel·lícula de Manuel Gómez Pereira, qui ja ha demostrat el seu bon pols per dirigir comèdies, com son el cas de *Salsa Rosa* (1991), *El amor perjudica seriamente la salud* (1996), o la recentment estrenada *Cosas que hacen que la vida valga la pena* (2004). Però ara, a diferència de les anteriors comèdies, Gómez Pereira s'endinsa habilment en el repartiment coral al desenvolupar personatges paral·lels relacionats amb aquestes "reines", com ara, els seus respectius cinc fills barons i les parelles respectives, els seus ex, els seus treballadors, etc. És a dir, una mescladissa de personatges que sobrepassen el simple maniqueisme, gràcies al magnífic treball de guió escrit, conjuntament amb Gómez Pereira mateix, per Joaquín Oristrell i Yolanda García Serrano. I és que s'ha de ser molt hàbil per aconseguir entrelaçar els nervis i les tensions que pateixen aquestes mares durant els tres dies precedents a les noces dels fills.

Les presses, que caracteritzen el compte enrere cap a la cerimònia, serviran d'excusa per provocar situacions hilarants, alhora que es va perfilant una tipologia de

mares madures i independents: la mare invasora Ofèlia (Betiana Blum), que és capaç de deixar-ho tot a l'Argentina per anar a cuidar/viure amb el seu fill; la mare ambiciosa Magda (Carmen Maura), qui prioritza l'èxit del seu negoci en lloc d'atendre el fill, progressivament enfonsat; la mare *glamourosa* Reyes (Marisa Paredes), qui literalment manté dins la seva cleda un fill que es conforma amb què l'estimin; la mare cínica i racional Helena (Mercedes Sampietro), qui rebutja l'espectacle mateix de les noces del fill; i la nimfòmana neuròtica Núria (Verónica Forqué), qui pot comprendre les infidelitats prematrimonials del seu fill. Serà, mitjançant les opinions d'aquestes diverses *reinas*, com s'anirà construint un calidoscopi de mirades que, finalment, confluiran en un intent de practicar l'apologia (però amb molt bon rotllo) de la tolerància sobre les diferents maneres d'estimar.

La història de la pel·lícula es desenvolupa donant bots cap endavant i cap a enrere, unint diferents *sketches* (més que anomenar-los "capítols") amb l'única pretensió de divertir-nos amb situacions inusuals. Malgrat aquesta ruptura intencionada de la narració, no hi ha cap desgavell (ni, tampoc, grans moments a recordar) i tot rutlla perfectament engranat, tot aconseguint que,

sense que decaigui el ritme, allò més insòlit sembli creïble. Segurament, una bona part de l'efectivitat de *Reinas* sigui deguda a la tutela de la productora Warner i a la inversió de temps dedicat a calcular fins al més petit detall (des de la preproducció, fins a la promoció publicitària), tot amb l'objectiu final de rendibilitzar la inversió. No és d'estranyar, doncs, l'aire de típica comèdia clàssica que impregna *Reinas*, donant-li un to de pel·lícula lleugera amb final feliç, destinada a entretenir tota la família.

Per altra banda, s'ha d'agrair que la temàtica abordi amb naturalitat la polèmica qüestió dels matrimonis homosexuals, sense donar major importància que l'estrictament vinculada a la rellevància vital d'aquest tipus de celebració. A més, aconsegueix sortir dels habituals estereotips d'homosexual amanerat o transvestit, i ens mostra un ventall d'individus amb diferents maneres de ser, això sí, tots ells més o menys vinculats al luxe i a l'elegància.

Resumint, el millor de *Reinas* és que la comprensió i el diàleg s'erigeixen en les millors eines per estimular la tolerància cap als altres, principalment, vers les seves pràctiques sexuals: des de l'homosexualitat, fins a l'amor madur o les infidelitats "descontrolades". ■



Antoni Figuera

Estimat amic Antoni (Serra),

Per descomptat que el que seguirà no vol ser, ni prop fer-s'hi, ni una crítica, ni una ressenya, ni tan sols un simple judici de valor —no en faltaria d'altra— sobre el teu darrer llibre (n'estàs segur, que ja és el darrer?): *Passió (confessable) per la cinematografia*, sinó un modest exercici de passió lectora, com a justa correspondència amb aquella altra "passió", que en el fons és la mateixa, a què al·ludeixes en el títol: passió lectora, la meva, resolta en acte de claudicació mitòmana. O potser es tracti, més senzill encara — com indica l'encapçalament d'aquestes línies— d'un renovat i entusiasta "brindis": no al sol, com diuen que fan els taurins, sinó a la nit, a la "nit americana" —Truffaut dixit—, com no podia ser menys en el nostre cas, amic Antoni, venint d'on venim. (Incís: per suposat que et concedesc el privilegi de triar el caldo i la collita que consideris més adequats per a l'ocasió: tal vegada un Waltrau, un

Pinord Noir, un Rioja? Si és possible acompanyats per qualche experta tastadora de conversa fluïda i intel·ligent que s'assembla a la Virginia Madsen d'*Entre copes*. No trobes que ens ho mereixem? O serà demanar massa...?). Perquè, ¿què ens queda, amic Antoni, a aquestes alçades de la nostra vida, si no mantenir aixecada la bandera de la nostra fidelitat al cine i a la literatura: a un determinat cine i a una determinada literatura?

Com et deia al començament: ni crítica, ni comentari, ni ressenya, afortunadament. Amb tot el respecte cap a Peter Handke, diguem que les meves paraules volen ser simplement una "breu carta" per a un, en cap moment, breu ni "llarg adéu" (amb el permís inevitablement còmplice també de Raymond Chandler). Una breu carta —una altra forma de correspondència amorosa: la de l'amistat— de cinèfil a cinèfil (o encara millor: entre cinèfils que esmolen bé les seves armes), de *paredro* a *paredro* —com diria el nostre admirat Cor-

tázar— en memòria d'aquella inconfessable i inconfessada passió comuna pel cine (fàbrica de somnis i Setè Art, totalhora): aquell "tren d'ombres", com el va definir Gorki, que va travessar com una prodigiosa llum pels ravals de la nostra existència, i ens va transportar a aquell també meravellós "palau de la lluna" que varen ser les sales cinematogràfiques —i molt particularment els cines de barriada— de tot el món durant la centúria passada. Passió —tot s'ha de dir— que hem vist esllanguir penosament alhora que s'esllanguien "història" i "cine" arreu d'aquella altra "terra inexistent" d'escala planetària a què ens hem vist abocats en les darreres dècades del segle XX.

Diuen que va dir Jack l'Esbudellador a finals del segle XIX: "Amb mi comença el segle XX". Ja que a hores d'ara hem assistit a la proliferació de *boutades* de tota casta per part d'intel·lectuals, polítics i personatges i *freakis* mediàtics de qualsevol pelatge, m'has de permetre la llibertat, estimat Antoni, de contribuir amb una "perla" més al repertori. Crec sincerament que el segle XX va acabar l'any 1990 amb la caiguda del Mur de Berlín, tot i que el que és greu no és això, sinó que haguem assistit al final del segle XXI l'11 de setembre de 2001, després de la destrucció de les Torres bessones de Nova York. D'aleshores ençà sent, amic Antoni, que la teva generació i la meva no fan res més que grufar entre les pantanoses aigües d'un *no man's land* al qual no li endevinam final a l'horitzó, i una "terra erma"—no sé si com la va pensar Eliot— convertida en una sollar de merda i fems. I per descomptat que tot això no té res a veure amb el "final de la història" que cantava el cap de fava de Fukuyama.

Bé, i del teu llibre què, estimat invertibrat preautonòmic, autonòmic i postautonòmic? Potser pretendran cínicament que tinguem "memòria del futur"? Per què i per qui brindam? En el meu cas sí que sé per què i per qui fer-ho?:

- Pel conjunt del teu llibre, per la teva indestructible fidelitat —heroica fidelitat, "absurda" fidelitat en el nostre temps, en el sentit que donava a aquest adjectiu aquell també incansable "treballador de la paraula" que, com tu, va ser Samuel Beckett— a la "memòria històrica", a la "memòria d'un passat"



que per a nosaltres és “memòria i passat de cel·luloide”.

Així que, després de tant de giros, voldria creure que no del tot innecessari, aixec la meva copa i brind amb tu, brind fins a associar-me, encara que sense perdre una engruna ni de dignitat ni de maneres:

Per les cames d'Esther Williams —fumbulesques extremitats aquàtiques— i la seva *Escuela de sirenas*, tot i que en el meu cas varen ser les de Cyd Charisse les que em varen fer entendre que les set meravelles del món es resumien en una.

- I brind, com tu, per la gallarda figura una mica estufada de l'Errol Flynn de *Robín de los bosques* o d'*El capitán Blood*, com pel seu antagonista, el pèrfid i mel·líflu Basil Rathbone; i per Gene Kelly de *Los tres mosqueteros*: aquell d'Artagnan dansaire que desafiava les lleis de la gravetat pel camp de la Borgonya; sense oblidar-me del primmirat i desimbolt Stewart Granger en dos dels duels a espasa més antològics de la història del cine: *Scaramouche* i *El prisionero de Zenda*, enfrontat en aquesta darrera al també antològic dolent Rupert de Hentzau, magistralment interpretat per James Mason.

- I brind, com no podia ser d'una altra manera, per la voluminosa genialitat de Charles Laughton, l'esclafadora intel·ligència del qual directament proporcional al seu pes —com la d'Orson Welles— podem rastrejar des de *La vida privada de Enrique VIII a Testigo de cargo*; des d'*El despota a Espartaco*; sense oblidar-nos de la seva única incursió en el terreny de la direcció amb aquell malèfic conte de fades que va ser *La noche del cazador*.

- I brind amb tu no sé si pel millor Sherlock Holmes —de nou Basil Rathbone— de la història, ja que en el meu cas es tracta d'una admiració compartida amb un altre intèrpret també excepcional: el Peter Cushing de *Drácula* (Van Helsing) i *El perro de los Baskerville* (Sherlock Holmes).

- I brind per Billy Wilder, Howard Hawks i Fritz Lang, per totes i cadascuna de les seves pel·lícules, sense excloure'n cap... I és clar que aixec la copa en record d'aquelles entranyables preestrenes dels anys seixanta i de les quals tu, Antoni, vares ser cap compromès vi-

sible: *La caza*, *El proceso*, *Corredor sin retorno*... I per les inacabables *passegiate* —que no les hauria millorat Antonioni— fins ben entrada la matinada discutint sobre totes aquelles pel·lícules i sobre la divinitat i la humanitat.

- I, per damunt de tota la resta, brind per les *belles passante* baudelairianes i brassenianes (Theda Bara, Dolores Costello, Pola Negri, Brigitte Helm, Gloria Swanson, Clara Brown...). Per cert, amic Antoni, em permetràs que et demani: on anar a cercar actualment les *belles passantes* dels nostres dies? Hurem de conformar-nos, adaptant voyeurísticament la posició del James Stewart de *La ventana indiscreta*, amb el creuament de cames de la Sharon Stone d'*Instinto básico*, la seva turbulenta presència a mig camí entre el classicisme (la Jane Greer de *Retorno al pasado*) i la modernitat (la Kathleen Turner de *Fuego en el cuerpo*), o la sedosa i reptilínia suavitat de Nicole Kidman esllavissant-se per la pantalla com una anèmona en la nit...

- I brind per les rosses de Hitchcock: Grace Kelly, Eva-Marie Saint, Tippi Hedren, Janet Leigh... I per la ciutat que és totes les ciutats: la Donnafugata d'*El Gatopardo*. I pel final que resumeix tots els finals (*Casablanca*). I per aquell mascaró de proa de tota la història del cine negre, que és l'efígie de Humphrey Bogart (Philip Marlowe) doblat de Robert Mitchum. I per *El espíritu de la colmena*, sense cap dubte la millor pel·lícula de la història del cine espanyol...

I ja per acabar, amic Antoni, brind perquè el destí o l'atzar —dues maneres de dir el mateix— ens concedeixi la possibilitat de prendre la darrera copa (recordant les paraules d'un impressionant Morgan Freeman en aquella obra mestra que és *Million Dollar Baby*) en qualche lloc a meitat de camí entre enlloc i l'oblit.

Postdata.

Davant el teu encaparrament, estimat Antoni, a considerar Henry FONDA com el pitjor actor de la història del cine, t'impòs afectuosament la penitència que durant un any se t'obligui a visionar diàriament les següents pel·lícules: *Sólo se vive una vez* de Fritz Lang; *Falso culpable* de Hitchcock i *Las uvas de la ira* i *Pasión de los fuertes* de John Ford. 🍷



A la recerca del teatre en el cinema

La irresistible atracció de Shakespeare

Antoni M. Thomas

Des dels inicis del cinema són innumerables els films que adapten i s'inspiren directa o indirectament en obrestreals. La llista és de quasi impossible confecció o almenys no és l'objectiu d'aquesta tercera part del treball que veng publicant i amb el qual vol oferir-se una anàlisi de les relacions entre l'art i el mitjà de comunicació nascut a les acaballes del segle XIX i desenvolupat fins extrems inimaginables al llarg del passat segle, l'art de la modernitat per excel·lència, és a dir, el cinema, i d'altra banda, l'art i el mitjà de comunicació nascut fa "només" dos mil cinc-cents anys, a la Grècia preclàssica.

Cinema i teatre es relacionen, poden estar interconnectats, s'influeixen mútuament, mantenen una autonomia i unes diferències més que notables i, malgrat tot, en essència, pretenen el mateix; contar històries a partir de la realitat per difosa, manipulada, treballada o recreada que sigui.

Teatre sense paraula

Pot calcular-se que no menys d'una tercera part dels films fins avui mateix produïts a Occident tenen el seu origen en una peça teatral. Des dels mateixos inicis, tot d'una que el cinema deixà de

ser una curiosa joguina per a bocabadar o una simple atracció de fira, és a dir, a partir que la productora francesa *Pathé* va tractar de donar un estatut artístic al cinema fundant cap el 1908 la Societat Cinematogràfica d'Autors i Gent de Lletres, comencen les relacions directes entre el cinema i el teatre pel que fa als guions, a la base literària o teatral de les històries que es contenen mitjançant la fotografia en moviment. Es contracten dramaturgs i actors de la *Comédie Française*, per rodar arguments sobre peces teatrals. Es tracta, es deia aleshores, d'acostar els grans autors, les millors peces escèniques, als grans públics. I el mateix passava amb la literatura. Però prest es farà evident que els resultats resulten pobres i les versions són simplistes i rígides, de cartró. El cinema d'aleshores no havia abandonat encara la frontalitat "teatral" de l'enquadrament (no l'abandonarà del tot fins ben entrat el segle XX), usava telons, d'escenaris ficticis construïts en interiors, de grandiloqüència i declamació interpretativa pròpia del teatre de l'època, i reduïa a una suposada essència narrativa les complicacions dels arguments dramàtics teatrals.

Si el cinema exigeix una alta dosi de versemblança que en absolut es donava en aquella primera època, quan tractava de recrear l'escena teatral, el teatre, des de sempre, s'ha basat en una convenció preexistent entre la representació i l'es-

pectador per crear una realitat "fictícia" a partir de la realitat de l'escenari, o millor dit, a partir d'allò que passa sobre l'escenari, sempre i quan, cert és, es donin alguns supòsits que no cal tractar ara. D'altra banda, el teatre té en la paraula la seva principalíssima eina comunicativa i en no disposar d'ella el cinema silent, bestreia a l'espectador aquest principal element teatral per aconseguir la versemblança, per fer creïble allò que es veia a la pantalla. Cal dir, emperò, que les primeres i escassament creïbles adaptacions teatrals per a la pantalla sens dubte varen contribuir de manera poderosa a descobrir les múltiples possibilitats del cinema, a desenvolupar aquest nou mitjà, a dignificar-lo, a donar-li la consideració de nou art amb estètica i llenguatge propis i al fet que conquerís ell tot sol la categoria de fet cultural que té des de fa temps.

Shakespeare forever

Si hem de citar un autor teatral que és recurrent en el cinema sense dubte ens toparem amb Shakespeare. Apareix a les primeres produccions del cinema amb voluntat artística, durant tot el llarg procés de desenvolupament del llenguatge cinematogràfic i apareix a l'actualitat. Shakespeare és vessat una i altra vegada a la cinematografia d'occident, i no poques vegades a l'oriental.



Hamlet.



Otello.

Passa així des de les primeres adaptacions realitzades per la productora italiana Film d'Arte, (1912), fins les excel·lents versions de Kenneth Brannagh, en la dècada dels anys noranta del passat segle. I si és cert que cal veure en aquest ús profús i reiterat del geni del teatre anglès una primàcia del cinema anglosaxó, també ho és que cap altre autor dramàtic ha sabut indagar de manera tan incisiva i totalitzadora en els comportaments i les motivacions dels humans a partir del desenvolupament d'històries i de situacions límits a les acaballes de l'època tenebrosa de l'Edat Mitjana i en els inicis del que seria un nou concepte de l'home.

Shakespeare, vessat directament en les seves peces teatrals millor acabades, recorre tota la història argumental del cinema. I no sols això sinó que cal descobrir-lo també en multitud d'adaptacions dels seus arguments que han servit i serveixen per construir innumerables obres cinematogràfiques noves. I encara més, els personatges-mites per ell construïts, *Hamlet*, *Macbeth*, etc, han inspirat i inspiren no poques de les personalitats creades per la ficció cinematogràfica. A mode d'exemple: ¿tal vegada *El Padrino*, creat per Mario Puzzo-Coppola, no beu de la font del criminal *Macbeth*?

Un atractiu pel cinema d'autor

Un cop el cinema ha conquistat la paraula, és Laurence Olivier, essencial-

ment actor teatral, qui inicia en els anys quaranta el vessat directe d'obres de Shakespeare. Filma *Enric V* (1944), *Hamlet* (1948) i *Ricard III* (1954). Les posades en escena d'aquestes tres pel·lícules no fan més que seguir els modes de la genuïna concepció teatral amb escasses variants tot i que l'ús del primer pla revela la voluntat d'anar més enllà del teatre filmat. Quasi simultàniament a Olivier, als EE.UU, *l'enfant terrible* que era aleshores Orson Welles, actor format també en el teatre i en concret en el teatre anglès, però ja convertit en un geni cinematogràfic després del clamorós èxit, no comercial, per cert, de *Citizen Kane*, engregarà una versió ben singular de *Macbeth* (1947), obra avui superada pel temps, però que conserva la frescor de les que són unes primeres aportacions del llenguatge pròpiament cinematogràfica una història creada només pel teatre. L'expressió visual, l'ús del primer pla, d'exterior i del muntatge, atorguen al relat una força expressiva que de cap manera pot donar la representació teatral, i abraça tant la vessant descriptiva a l'hora de compondre els escenaris de l'acció, com la intimista, a l'hora d'expressar els estats d'ànims, sense oblidar el dinamisme del muntatge que crea un ritme ben distint al que podria aconseguir-se en un escenari.

Welles, ja a Europa, (on es traslladà precisament després del fracàs comercial d'aquest *Macbeth*), farà una segona incursió en l'obra de Shakespeare amb *Otello* (1949-1952), produïda a Europa, en què repeteix els encerts en l'ús

del llenguatge del cinema aplicat a un text teatral.

I de manera principal, com a model d'adaptació de l'autor anglès al cinema, cal citar les *Campanades a mitjanit* (1964) monumental pel·lícula en la qual Welles refondrà fins a quatre obres de Shakespeare: *L'Enric IV*, primera i segona part, *l'Enric V*, *Ricard III* i *Les alegres comares de Windsor*, per a recrear un personatge, Falstaff, i convertir-lo en mite semblant als de Hamlet o de Macbeth. Possiblement ningú en l'univers del cinema ha sabut recrear de manera tan magistral a Shakespeare com Orson Welles en aquest genial film en què desapareix tota referència teatral que no sigui la d'origen i en què el llenguatge exclusivament cinematogràfic té una estoradora força expressiva poques vegades aconseguides.

Brannagh popularitzador

Un tercer actor anglès, especialitzat en Shakespeare, serà el que oferirà noves versions cinematogràfiques, nous conceptes moderns sobre aquest autor teatral en una autèntica ofensiva per a popularitzar-lo i modernitzar-lo. Tot i ser de formació teatral, Kenneth Brannagh sabrà vessar al cinema noves i difícils versions dels textos ja recreats per Oliver i Welles i encara oferir-ne d'altres.

Amb la voluntat d'acostar el "gran Shakespeare" als públics actuals i sobretot al públic del seu propi país, Bran-



Campanadas a medianoche.

nang convertirà un nou *Enric V* (1989) en un cant nacionalista per a major glòria de la nació britànica i de la seva consuetudinària monarquia. Després, entossudit en demostrar que l'humor britànic és humor universal i que la grandesa de Shakespeare permet les més variades ambientacions històriques i estètiques, dirigità també la deliciosa comèdia *Molt de soroll per res*, (1993) traslladada al segle XIX, un segle en el qual situarà també i uns anys després la seva versió de *Hamlet* (1996), feta d'una monumentalitat i grandiloqüència excessiva, que contrasta amb la senzillesa amb què filma *In the Bleack Midwinter* (1995), nova obra shakespeariana que convergeix en un homenatge al teatre, als seus usos i costums escènics, als seus modes interpretatius i a la inventiva i enginy que el millor teatre inclou com una senya d'identitat. Encara l'afany per fer baixar del parnàs literari a l'autor dels seus amors i acostar-lo al públic tan dispers, tan voluble i tan superficial d'avui, el durà a traslladar a la pantalla una nova comèdia, *Treballs d'amor perdut* (1999).

Versions al vostre gust

I a més d'aquests tres autors cinematogràfics, el cinema sens dubte han donat també múltiples i variades versions filmades de les principals obres de Shakespeare. Franco Zeffirelli, per exemple, ensucrà ben molt el drama de *Romeo i Julieta* (1968), en una versió llunyanca de la que l'any 1936 havia filmat George Gukor i de la de Renato Castellani de 1955. Zeffirelli de nou retornà

a Shakespeare per a filmar l'any 1990 una nova versió de *Hamlet*, mite també dut al cine pel rus Grigori Kozintsev l'any 1966, que traslladà a la pantalla tres anys més tard *El rei Lear*. I el nord-americà Joseph Mankiewicz filmà una memorable versió de *Julius César* (1953), que suposaria la consagració de l'actor Marlon Brando. I *El somni d'una nit d'estiu* té una versió de Max Reinhardt, de 1936, i una versió ben moderna de l'any 1999, deguda a Michael Hoffman. I *Otelo* el podem seguir en una versió posterior a la d'Orson Welles, una de 1956, filmada per Seguei Yutkevic, altre del mateix any signada pel nord-americà Stuart Burge, encara una més per l'abans citat Zeffirelli, l'any 1985, i encara la d'Oliver Parker de 1995, en la qual figura com intèrpret Keneth Brannag. En tots els casos es tracta versions que segueixen fidelment l'estructura narrativa de les obres teatrals originals. Deixarem per un nou article la poderosa influència que sempre Shakespeare ha exercit en multitud d'arguments, directament o indirecta, relacionats amb les seves obres, els seus personatges, els mites creats per a l'escena del segle XVI i que han perviscut al llarg dels segles.

Estructura de precine

Però, ¿per què Shakespeare és el primer a l'hora de ser adaptat i traslladat directament al Cinema? Hem apuntat com una de les causes l'evident influència de la producció anglosaxona. No oblidem tampoc que altres mites teatrals no shakesperians, el de Don Jo-

an, per exemple, tenen també i periòdicament cabuda a la pantalla. Però per esbrinar la causa d'aquest interès específic que mostren alguns autors cinematogràfics de renom cap a Shakespeare, cal advertir que les obres d'aquest genial autor disposen d'una estructura interna que pot ser entesa com a una construcció pre-cinematogràfica, en la mesura que està basada en una multiplicitat d'escenaris i en accions gairebé simultànies, elements que atorguen a alguns dels relats originals una molt suggestiva dinàmica narrativa. I també, la divisió en escenes més que en actes, (una contribució pròpia del teatre isabelí tant distinta a les unitats d'espai de la resta d'autors de l'època) permet un desenvolupament àgil de l'acció. En efecte, en Shakespeare podem descobrir com dins d'un mateix acte es diversifiquen els espais de l'acció, o sigui, es passa d'un "interior" a un "exterior" per retornar després a altre "interior" distint, posem per cas. L'acció dramàtica, d'altra banda, es desenvolupa en diversitat de propostes i els personatges modifiquen els seus comportaments a mida que succeixen els esdeveniments i fets que ells mateixos provoquen o ajuden a provocar, convertits així en personatges de concepció "moderna". I si en el teatre el diàleg és l'eina fonamental per a la construcció del relat, en Shakespeare arriba a adquirir, a excepció feta dels monòlegs, una síntesi tal que el fa comparable al diàleg cinematogràfic.

Però ja és hora d'abandonar a aquest autor, el seu teatre filmat i cercar en tot cas les influències, les seves i les de tants altres autors teatrals d'ahir i d'avui. Ho farem en pròxima ocasió. 📺

Joan Dover

En el darrer número, parlàvem de la decepció que representava el llibre *Escenaris del crim*¹ de la periodista catalana Núria Vidal. Ara el volem comparar amb un estudi molt més aprofundit: el que va efectuar Jordi Balló a *Imatges del silenci*² que, parcialment, s'hi assembla. Balló ha estat professor de Comunicació Audiovisual a la Universitat Pompeu Fabra, director d'exposicions del Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, productor de documentals com *Les variacions Gould* o *Mones com la Becky* i autor d'un altre llibre molt recomanable (*La llavor immortal*),³ coescrit amb Xavier Pérez i que tractava sobre les narracions que, durant la història de la humanitat, han anat fornint el cinema de les seves línies argumentals bàsiques.

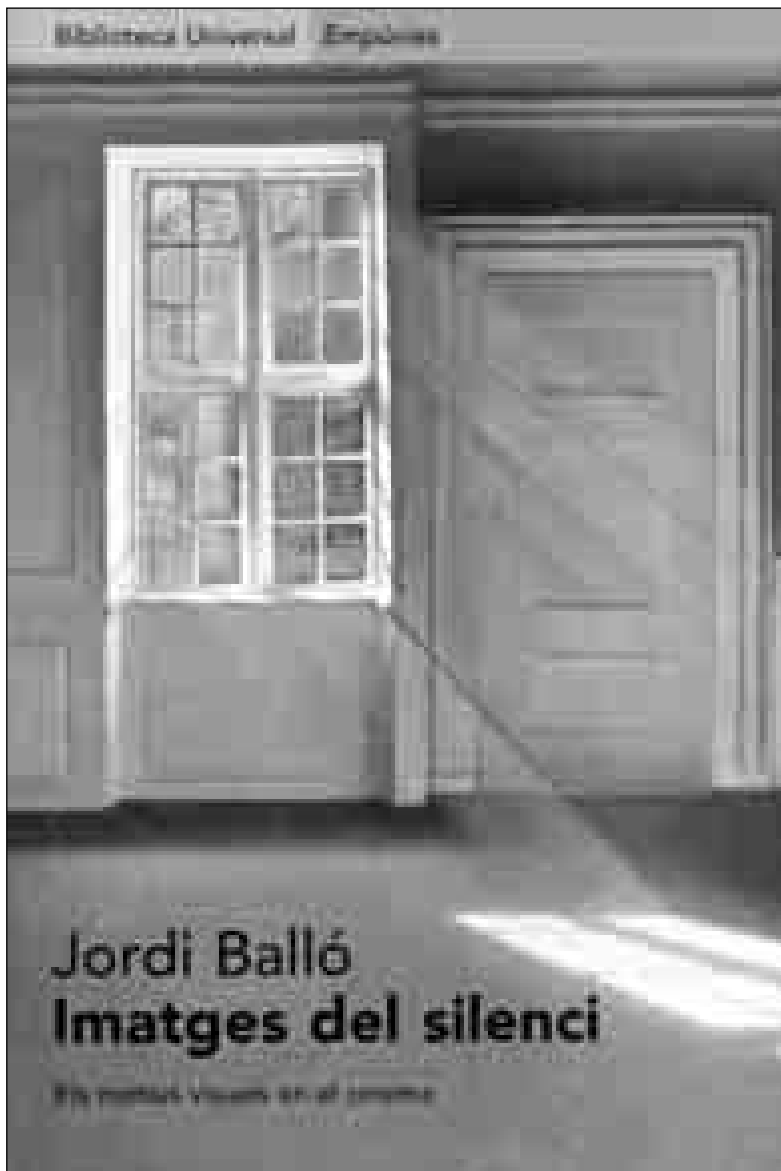
A *Imatges del silenci*, Balló no examina ben bé escenaris (com pretenia fer Núria Vidal) sinó *motius visuals*, és a dir, imatges que complementen, matisen, suggereixen, evocuen, connoten i, en definitiva, enriqueixen semànticament —i, de vegades, sentimentalment— una seqüència. És clar que alguns d'aquests motius visuals són escenaris (sobretot les escales); en d'altres casos, els motius hi van lligats o canvien lleugerament en funció de l'escenari on se situen (el ball, el mirall, l'horitzó...). Els motius es diferencien dels clíxés perquè reclamen de l'espectador una contribució, un bagatge cultural: sovint es relacionen amb arts molt anteriors a l'aparició del cinema i d'altres vegades han estat creats pel mateix cinema. Els motius tampoc no són una col·lecció de cites pictòriques, perquè van més enllà de l'homenatge o d'un esteticisme buit. De fet, parlem de tota

una iconografia, que el cinema ha anat creant en el segle XX cinta rera cinta.

Centrem-nos, a manera d'exemple, en dos capítols del llibre. En el dedicat a les escales, hi tenen cabuda films tan diferents com *Metròpolis*, *Titànic* i *Delicatessen*. D'aquests, se n'analitza no només el significat, sinó el significant, que en cinema es tradueix en aspectes com la planificació, les línies expressives, l'enquadrament... A mesura que Balló avança en l'estudi, quedarem sorpresos d'observar les curioses relacions que es poden establir entre pel·lícules tan diferents estilísticament com l'*Octubre* d'Eisenstein i el *Nixon* d'Stone, el *Juli Cèsar* de Mankiewicz i *El triomf de la voluntat* de Reifentahl.

En el capítol sobre la finestra, l'autor va teixint tota una rica xarxa intertextual que, una vegada més i com és constant a tot el llibre, aplega títols en aparença dispersos. D'aquesta manera, la finestra es va carregant més i més de significat: pot ser un mirador públic, però pot també incitar a l'evocació de somnis, esdevenir un espai de record i d'absència, convertir-se en la metàfora d'una presó domèstica, ésser símbol de llibertat (o de la seva manca), convidar a entrar dins el misteri...

Com veim, el mèrit de l'analista és saber trobar diferents significats per a cadascun dels motius, és a dir, no fer-los unidireccionals, sinó polisèmics, en un intent d'abastar la seva complexitat que és tan lloable com impossible. En efecte, el principal defecte del llibre és que sembla que mai no exhaurisca l'anàlisi, és a dir, que no n'arriba fins a les darreres conseqüències —si és que això és factible en cap camp. És tal la quantitat de films estudiats que la gran majoria es despatxa en unes poques línies. Això deixa un regust agredolç en el lector, sorprès per la quantitat de connexions establertes, però a la vegada una mica desconcertat per la velocitat amb què l'autor bota d'una pel·lícula a una altra. Tanmateix, es tracta d'una obra altament recomanable, escrita originàriament en català, que es completa amb il·lustracions, bibliografia, un índex filmogràfic i un altre d'onomàstic. ■



(1) Océano. Barcelona, 2004.

(2) Empúries. Barcelona, 2000.

(3) Empúries, Barcelona, 1995.



Lost in translation de Sofia Coppola

Iñaki Revesado

Després d'un debut que la va passejar pels festivals de cinema més importants del món, que duia un títol tan inquietant com morbós, *Las verges suicides*, i que es va construir amb una estètica més acostada al videoclip o a la publicitat, en què es proposava la història d'unes angelicals (belles i rosses com si de nimfes es tractàs) germanes que troben sortida als problemes existencials de la sempre angoiyant adolescència en el suïcidi, la filla d'uns dels mestres del cinema actual, Francis Ford Coppola, va aconseguir l'any passat que l'aposta que s'havia fet per ella com a jove promesa en la realització, es confirmàs amb la molt més

interessant *Lost in translation*, amb la qual va tornar novament al circuit dels festivals internacionals que la van distingir amb importants guardons, cosa que va fer possible una nombrosa distribució i una repercussió a la taquilla que segurament no havia imaginat.

Seguint l'exemple de son pare (postura intel·ligent quan es té tan a prop un mestre tan extraordinari), la realitzadora ha començat en el món de la realització amb pel·lícules petites, sense estrelles, de pressuposts discrets, que recorden en la seva petitesa les primeres passes del realitzador de les ja mítiques *Rebeldes* o *La ley de la calle*. Temps tendrà d'alçar el vol cap a produccions més costoses; segurament disposarà del suport d'importants estudis després d'a-

conseguir nombroses nominacions als Oscars per *Lost in translation*, encara que seria d'agrair que el fet de manejar més doblers no sigui utilitzat per buscar talent per films buits de contingut, adornats dels sempre espectaculars efectes especials, a l'estil del que nodreix la majoria de la producció nord-americana actual. Esperem que la figura de papà Coppola sempre estigui a prop per reconduir-la i que les pel·lícules de la filla siguin tan espectaculars com intenses, com ara *Apocalipsis now* o l'extraordinària trilogia de *El Padrino*, per citar només alguns exemples.

Lost in translation és un acostament amable a la soledat. De manera intel·ligent, l'acció es desenvolupa en una de les ciutats més poblades del món, Tòquio





Lost in translation té un final que vessa romanticisme i que és adient amb la història. Charlotte i Bob continuaran sols, però sempre tendran per recordar els dies llargs a Tòquio

(la soledat és encara més evident i terrible quan estàs envoltat d'un eixam de persones), en què les circumstàncies fan que es trobin, en l'atmosfera impersonal i asèptica d'un hotel de decoració minimalista, un actor madur de Hollywood, Bob Harris (interpretat per Bill Murray) i una jove de vint anys, Charlotte, que acompanya al seu estrenat espòs (fotògraf de prestigi) en un viatge en què ella no té cap paper assignat, fora del de simple acompanyant, que interpreta Scarlett Johansson. La soledat enmig de la gran urbs. Bob ha arribat a Tòquio per enregistrar un spot publicitari per una marca de whisky. En els seus desplaçaments professionals (de l'hotel al set de gravació i viceversa) l'acompanyen un seguit d'amables japonesos que s'esvaeixen

quan ha quedat completat el pla de treball. La resta del temps, el que la majoria dels humans aprofitarem per fer un volt per una ciutat tan llunyana, Bob el distribueix entre la solitària soledat de la seva habitació i la soledat compartida de la cafeteria de l'hotel, banyada amb alguns tassons d'alcohol que excedeixen la dosi aconsellada. No l'interessa el que es mou a la ciutat, de la mateixa manera que sembla no interessar-li la família que ha deixat als Estats Units, com es manifesta en les successives converses que manté per telèfon amb la seva dona. O bé Bob ja està de tornada de la majoria de les coses, o si no, està immersit en la crisi dels cinquanta, en adonar-se que només tenim una vida, que la que ell s'ha construït no li agrada ni una mica i que

ja és massa tard per començar de bell nou. Per la seva banda, la jove Charlotte comença a sentir les primeres galdades de la recent estrenada vida adulta. Casar-se amb un jove, ric i famós fotògraf que se l'endú en els seus viatges arreu del món pot ser un bon pla quan es tenen vint anys. El problema sorgeix quan Charlotte es demana què és el que hi fa ella, a Tòquio, lluny de tot el que estima, acompanyant un home que viu només per les seves fotografies. Bob i Charlotte tenen massa temps lliure i moltíssimes coses en què pensar, tal vegada per això pateixen d'insomni i són assidus a la cafeteria de l'hotel fins a les primeres hores de la matinada. La introducció del film, amb la presentació dels dos personatges, s'estén fins a ben entrat el metratge; la realitzadora múltiples aporta detalls que incideixen en el lent transcurs del temps per a aquells que no tenen res a fer. És així com les dues soledats estan predestinades a acompanyar-se en la ciutat renouera. Entre Bob i Charlotte comença a haver-hi una complicitat nascuda de la necessitat de companyia mútua en la barra de la cafeteria de l'hotel que els alleugereixi l'insomni. Tots dos, lluny de la seva terra, de la seva vida habitual, comparteixen el moment important en què es troben, en què han de prendre una decisió que marqui una inflexió en les seves existències. Silencis, mirades, converses pausades que els van acostant fins a néixer una bella història d'amor. Un amor tranquil, sense estridències, apassionat, però sense sexe, en què els cims de la sensualitat es troben en un cap reclinat sobre una espatlla, o en una carícia suau en la pell verge d'un peu. *Lost in translation* té un final que vessa romanticisme i que és adient amb la història. Charlotte i Bob continuaran sols, però sempre tendran per recordar els dies llargs a Tòquio.

El film no només va suposar la confirmació de Sofia Coppola, també va obrir les portes de Hollywood a Scarlett Johansson (juntament, cal dir-ho, amb la seva interpretació a *La joven perla*) i va recuperar Bill Murray. Sembla que en el seu següent projecte la realitzadora abandona les històries actuals per acostar-se a la França del segle XVIII, per fer un retrat de la reina Maria Antonieta; esperem que la seva incursió en el cinema d'època estigui a l'alçada de les expectatives creades.





Un arbre és un arbre

Havier Flores



...y el mundo marcha.

El trànsit del cinema silent al cinema sonor es va produir no sense poques dificultats i reticències per part d'alguns dels cineastes que més han contribuït a transformar l'anomenat espectacle de fira en el setè art.

El domini del llenguatge cinematogràfic, unit a la progressiva i massiva acceptació del cinema com a diversió de masses, així també com la proliferació de directors que superaven les barreres merament comercials, convertint el cinema en un "passatemps" també elitista, que reunia des de dramaturgs a prestigiosos noms europeus en el camp de la interpretació i la direcció, va suposar que l'esclafit del sonor significàs un retrocés per a molts —a vegades notable— tant en la qualitat com en el camp merament de l'espectacle de la producció de les pel·lícules.

El progrés tècnic del "sonor" va frenar en gran part el període de consolidació del cinema "silent" i va condemnar i arrossegà directors i actors —en el seu moment culminant— a l'oblit i la depressió. Vidor ja havia realitzat *La gran desfilada* abans d'obsequiar-nos amb aquesta ostentació d'inspiració i de domini del mitjà cinematogràfic.

Seria impossible no referir-se a *Sunrise* de Murnau quan parlava "del món

marxa", són molts els paral·lelismes entre la pel·lícula del director de *Texas* i la del cineasta alemany.

Encara que de distintes formacions i escoles ambdós escullen l'individu comú i ordinari com a vincle central del seu espectacle i descobreixen un món que capta l'interès de l'espectador vin-

culant-lo a l'espectacle quotidià, sense quasi contreure deutes amb teatre, la novel·la, o el vodevil, ja definitivament.

Professionals com Lang, Chaplin, Stroheim, Stemberg, i Vidor mateix hagueren d'adequar-se al nou avanç tècnic després d'haver aconseguit arribar a un grau de domini en tan poc temps, que no es coneix comparança en altres disciplines artístiques.

Per a Vidor, un home en qui la manera de fer cine delatava una forma de pensar gens equívoca, aquest repte li serviria d'estímul de la mateixa manera que els seus personatges s'han de sotmetre als canvis inexorables que proposa el progrés sobretot en determinats períodes.

L'individualisme com a element de superació personal juntament amb un interès per reflectir el context en què succeeix l'acció de les pel·lícules, en les quals quasi sempre hi concorre una passió amorosa difícilment controlable, distingeixen un estil de fer cine al mateix temps elegant, però sense preocupacions esteticistes.

Titulà la seva biografia *Un arbre és un arbre*. Tal vegada sigui difícil trobar amb més encert un adjectiu que s'ajusti més a la moral que hi havia darrere la seva càmera: la claredat abans de res. 🎬



La gran desfilada.



Las uvas de la ira: la poda de la vida

Guillem Fiol Pons

Desconfiança i una gota de ressentiment és la perillosa mescla que circula per l'interior del protagonista de *The grapes of wrath* (*Las uvas de la ira*, John Ford, 1940), Tom Joad (Henry Fonda), la mateixa barreja que extrauríem de qualsevol animal que recupera la llibertat (condicional, això sí) després de molt temps engabiat. El pobre camioner que li fa un favor acostant-lo a la seva llar és el primer en patir la desconfiança injusta de Tom i de rebre sense demanar-la una profecia del nostre protagonista, condemnat per homicidi: "Lo único que quiero es salir adelante sin tener que matar a nadie." ¿Quina de les dues parts de l'oració haurà de fer-se realitat sacrificant l'altra? ¿O serà possible que a la terra de les oportunitats el desig de Tom es compleixi? La vida dirà...

Així doncs, Tom torna a la casa dels Joad, a la seva llar, després d'haver passat quatre anys a la presó. El curt camí que li queda per arribar-hi des d'on l'ha deixat el camioner és aprofitat per Ford per donar a conèixer al protagonista i a l'espectador per quins entorns es mouen. Recordant la reputació com a director de *westerns* que ja tenia (sobretot després de *Stagecoach* [*La diligència*, 1939]) i que consolidaria al llarg de la seva àmplia carrera (ompli el lector aquest parèntesi amb els *westerns* fordians que més li agradin), Ford fa ús d'un pla típic d'aquell gènere, el d'enquadrar un personatge darrera d'una tanca de filferro que està en primer terme, un tipus de pla que té encara avui en dia una utilitat indubtable, com s'aprecia al que és, sempre segons un servidor, el darrer gran *western* fins el moment, *Open range* (Kevin Costner, 2003). El caràcter repel·lent del filferro ens dona ja, en el film de Ford, una idea de l'entorn que espera Tom, no precisament amb els braços oberts. Encara en el camí cap a casa, es troba amb Casey, un personatge interpretat per un dels actors habituals de Ford, John Carradine, que suposarà la primera connexió amb la vida del Tom d'abans de la condemna: Casey era el predicador de la regió. Per recuperar la normalitat ja li va bé trobar-se amb algú pròxim al nucli familiar. Però Casey torna el vi en vinagre quan confessa que ha perdut la vocació i que no fa més que anar d'un lloc a un altre, sen-

se rumb ni destí. Qui podria haver estat un bon guia renuncia a aquest paper: "Lo mismo me da un camino que otro, así que tomaré el tuyo."

Una demostració del saber fer de dos actors com Carradine i Fonda en aquesta escena és aprofitat molt bé per Ford filmant-los amb un pla molt llarg mentre els dos comparteixen una botella de whisky, fet que dona pas a la continuació del camí cap a la casa dels Joad, fotografiat tenebrosament per Gregg Toland (que ja demostrava les seves grans qualitats abans de *Citizen Kane* [*Ciudadà Kane*, Orson Welles, 1941]), uns moments que sempre m'han recordat la fotografia de Guy Gre-en a l'inici de la posterior *Great expectations* (*Cadenas rotas*, David Lean, 1946).

I camina que caminaràs, Tom i l'expredicador Casey arriben al que creuen que serà el final del seu trajecte, el refugi que tots hauríem de tenir, diguem-li Tarrà, Innisfree o el que volguem. Si la Guerra Civil va tirar per terra momentàniament les esperances d'acolliment de la finca dels O'Hara, la vida també pega un fort cop al nostre Tom quan no troba res més a casa seva que buit i fosca. La fotografia tenebrosa de Toland esdevé més aviat terrorífica per il·luminar la presència d'un altre actor de la colla de Ford, John Qualen, que interpreta un granger que sembla tan mancat de seny com Casey, un tipus de personatges mentalment poc equilibrats i de comportament socialment anormal que sempre han estat objecte d'un afable retrat per part de Ford (recordem per exemple el Moses [Hank Worden] de *The searchers* [*Centaures del desert*, 1956]). L'improvisat granger cronista és l'encarregat de relatar què ha passat amb la gent dels voltants. Líricament i fa-

tídicament comença acusant la força desmesurada del vent com un dels culpables que la gent abandoni aquesta zona dels Estats Units encertadament anomenada The Dust Bowl (La Taça de la Pols), per anar-se'n cap a la prometedora terra de Califòrnia, una marxa cap a l'oest hereva de la present a tants i tants *westerns*, viatge cap a una terra pretesament celestial, anhel de tot condemnat a viure a un infern que no ha fet res per merèixer. Bona part del relat del granger se'ns mostra mitjançant un *flashback*, en què apareix un dels trets formals més recurrents de tota la pel·lícula: enquadrament compostos englobant diversos individus d'una mateixa família. El cotxe del nefast missatger comparteix enquadrament amb Qualen, però també amb la seva família, recordant-nos que la desgràcia no afecta només el narrador dels fets sinó a la unitat familiar, aconseguint-ho Ford, com és habitual en ell, mitjançant la composició i no a partir d'emfàtics muntatges. A la mateixa escena s'observa l'habilitat de Ford per incloure un toc divertit en un moment seriós sense minvar la seva transcendència psicològica: davant la impossibilitat d'identificar el responsable de fer-los abandonar les terres, que és la conclusió d'unes respostes gairebé kafkianes ("No es nadie. Es una compañía"; "Ellos no tienen la culpa: el banco les dice lo que tienen que hacer."; "El pobre [interventor] sólo trata de cumplir las órdenes de Nueva York.") el granger demana "Entonces, ¿a quién matamos?". La deshumanització econòmica i social fins i tot nega als més marginats la possibilitat de culpar ningú, de desfogar-se amb impropis, blasfèmies i semblants contra algú (òbviament, la pregunta de Qualen no s'ha





Ford va ser un cineasta que va mostrar una enorme preocupació per retratar amb atenció el rol maternal (tanta com la mostrada per Hitchcock, encara que no precisament de la mateixa manera) i és justament el personatge de Jane Darwell el que protagonitza una de les escenes més intimistes i emotives de *The grapes of wrath*, tant del gust de Ford

d'agafar al peu de la lletra). La desesperació del cap de família el du a la convicció de no abandonar les terres on sempre ha viscut i treballat, però immediatament els seus plors i l'angulació en picat de la càmera comuniquen la idea que, en aquest cas, la convicció no és més que la única màscara que els desfavorits es poden posar per amagar la resignació, connectant amb una altra brillant sentència que el guió de Nunnally Johnson posa en boca de Tom més endavant: "No se necesita valor para hacer lo único que se puede hacer."

Quedem-nos en el *flashback* encara per a poder definir el paper que Ford atorga a les màquines en el conjunt del relat. No ho fa des de la perspectiva obrerista de responsabilitzar-les de la pèrdua de llocs de feina, per exemple, sinó retratant-les com un aspecte més en la deshumanització a la qual ja m'he referit. Això queda clar en dos moments gairebé consecutius del relat del granger: primer, per la utilització simbòlica de la projecció de les ombres de la seva família sobre les empremtes de les rodes o cadenes de la màquina i, immediatament després, per la destrucció rapidíssima que fa de la casa, dos moments que vénen a culpar la dramàtica situació econòmica de la destrucció de l'estabilitat familiar i del que aquesta ha anat construint, una miserable casa suficient per combatre les fortes bufades del vent d'Oklahoma, però un indefens castell de cartes per a les màquines del nou ordre (o desordre) econòmic.

L'interessant *flashback* del granger inclou també una figura gairebé inherent a tot desesperat conflicte humà: l'individu que es resigna a la derrota i s'uneix a l'opressor per poder sobreviure. Personatges semblants al del conductor de la màquina que enderroca la casa, a qui el granger amenaça amb l'escopeta però no acaba disparant, confirmant així el que deia abans en relació a la manca de significat literal de la pregunta que feia al missatger, es troben per exemple al moment desesperat de la crisi econòmica que apareix a *It's a wonderful life!* (*¡Qué bello es vivir!*, Frank Capra, 1946) i també a nombrosos *westerns* (la lluita dels petits propietaris contra els grans terratinents amb la claudicació d'alguns dels primers és pràcticament un subgènere). Actuar per principis pot ser molt admirable però no sol omplir la panxa

ni tampoc escalfar, una trista veritat que més endavant haurà d'afrontar també la pròpia família Joad.

The grapes of wrath és lògicament molt més que aquest *flashback*, que acaba amb la definició que fa Qualen d'ell mateix ("no soy más que un fantasma de los campos"), que corrobora així el que la fotografia de Toland havia dit ja. La seqüència continua amb una situació tan trista com és que Tom s'hagi d'agafar de la llei, perquè no li està permès voltar pel que era casa seva. Així de cru és la reflexió que Tom fa en veu alta i que Ford, al mateix temps, interioritza a través d'un primeríssim pla.

Coneixem per fi els integrants de la família Joad, de la qual ens sorprèn gratament l'alegria que desprenen els nins i els vells, com no podia ser d'altra manera, per tractar-se dels que, almenys a primera vista, són els que menys consciència tenen del que els està passant. Tot i les circumstàncies, és un ambient familiar distès que recorda el que retrataria després Ford a l'emotiva *How green was my valley!* (*Què verda era la meua vall!*, 1941), film que també reivindica el paper de la família i en què també destaca el perfil de la figura de la mare. Ford va ser un cineasta que va mostrar una enorme preocupació per retratar amb atenció el rol maternal (tanta com la mostrada per Hitchcock, encara que no precisament de la mateixa manera) i és justament el personatge de Jane Darwell el que protagonitza una de les escenes més intimistes i emotives de *The grapes of wrath*, tant del gust de Ford. Es tracta d'aquella prèvia a la partida, en la qual la mare crema alguns records i es mira al mirall portant unes arracades que tem que no podrà tornar a lluir, però que es guarda a la butxaca, sintetitzant així magistralment l'actitud que mostrarà el seu personatge en tot moment: la necessitat de posar un punt i a part respecte al passat i confiar en el futur, tot i les adversitats.

Si abans ja he citat *Gone with the wind* (*Allò que el vent se'n dugué*, Victor Fleming, 1939) no ha estat per simple gust personal, sinó perquè és un film que tracta molt directament el tema de les arrels familiars en relació a la terra que els dona vida, tema fonamental també a *The grapes of wrath* i perquè es tracta, a més, d'una pel·lícula gairebé contemporània a aquesta i que era molt valorada per Ford,

que la considerava fins i tot millor que *Stagecoach*. La torno a esmentar perquè tant a l'obra de Fleming com al film que ens ocupa el paper gairebé màgic de la terra i la devoció que se sent cap a ella es tradueixen amb el mateix gest, el d'agafar-ne un grapat i estrènyer-lo fort amb el puny cos si fos part d'un mateix. Al film de Ford ho fan tant el granger en el seu *flashback* com el padrí Joad qui, per molt que l'afectin els anys, no vol marxar de casa seva i ho ha de fer sedat.

La marxa de la llar familiar requeria necessàriament un tractament cinematogràfic especial i, certament, Ford ho aconsegueix deixant la càmera fixa enfocant la casa, sense seguir la camioneta (ja hi haurà temps per això), esperant l'arribada d'una bufada de vent que recor-





Com és sabut, l'atenció als difunts ha ocupat moments molt importants en la filmografia de Ford, des de la mateixa *Judge Priest* a *She wore a yellow ribbon* (La legió invencible, 1949) o *The last hurrah* (L'últim hurra, 1958), però poques vegades la tristesa s'imposa a l'emotivitat, com sí que passa a l'enterrament del padrí Joad, en el qual Casey, l'expredicador, accedeix de mala gana a ocupar-se de la pregària comuna

da la fatalitat que es desprèn de les condicions ambientals de *La Taça de la Pols*.

La grotesca camioneta, tan carregada de trastos i de gent, inicia la seva marxa per la famosa Ruta 66, arribant a passar per la carretera dedicada a l'actor Will Rogers, el protagonista del film de Ford *Judge Priest* (*El jutge Priest*, 1934). El primer a qui el trajecte passarà factura, possiblement més psicològica que física, és al padrí Joad, qui ha de ser enterrat a un terreny qualsevol i degudament acompanyat d'una nota que ho justifiqui davant la impossibilitat de pagar un funeral i, a més, de l'aclariment que no ha estat assassinat. Com és sabut, l'atenció als difunts ha ocupat moments molt importants en la filmografia de Ford, des de la mateixa *Judge Priest*

a *She wore a yellow ribbon* (La legió invencible, 1949) o *The last hurrah* (L'últim hurra, 1958), però poques vegades la tristesa s'imposa a l'emotivitat, com sí que passa a l'enterrament del padrí Joad, en el qual Casey, l'expredicador, accedeix de mala gana a ocupar-se de la pregària comuna. La seva oració, sorprenentment, pretén fer beneficiaris de la benevolència divina als vius, no pas a qui acaba de morir, que considera que no la necessita, perquè ja ha acabat de patir les desventures de la miserable vida que estava vivint. Molt trist resulta no poder enterrar degudament el padrí per manca de doblers, però molt més ho és trobar-se en una situació tan desesperada que necessiti l'apropiació de la pregària que hauria de ser per al difunt.

Als Joad no els queda més remei que seguir endavant. Califòrnia encara és a l'horitzó i és necessari fer aturades a campaments de viatgers. Al primer en què s'aturen reben notícies de primera mà d'un treballador que ja ha estat allà. El relat és tan dur que Ford no el mostra en *flashback*: cada espectador es pot imaginar per ell mateix la mort de dos fills per inanició. El pobre home no diu als Joad que costa una mica trobar feina, o que la vida allà és cara, o que la gent no és amable, o que falten zones verdes... No. L'individu els diu que a la terra promesa els nins es moren de fam.

He de fer una menció especial a una de les escenes de *The grapes of wrath* que personalment em mereixen una millor consideració: l'emotiva i gens recercada cadena de generositat de la tenda de la benzinera a què el pare Joad va a comprar (que no a demanar) una mica de pa que es pugui banyar i així assimilar per la desdentada boca de la padrina. Crec molt lloable la fluïdesa amb què els personatges passen del costat fosc però pràctic de tota persona al més tendre. La cambrera nega vendre pa (del dia abans) perquè només venen entrepans; sota pressions, acaba accedint; el pare Joad, tot i els pocs doblers de què disposa, no vol negar l'efímer benestar que unes llepolies poden donar als seus nins; la cambrera ho aprofita per redimir-se i els hi ven més barats del que valen; els clients li retreuen una vegada que els Joad se n'han anat, però immediatament també es redimeixen donant a la cambrera una elevada propina. Francament, no sé si a

la vida real seria factible que succeís una cosa parecida, però ja em serveix que algú hagi estat capaç de plasmar-la amb aquesta senzillesa i coherència.

De benzinera en benzinera arribem a una que ja és a la frontera californiana, on Tom pronuncia les paraules que ja he citat sobre el nul paper que juga el coratge a l'hora de fer l'únic que es pot fer. La situació adopta un gust més amarg, agre diria jo, quan els empleats de l'estació de servei diuen que els miserables es resignen a viure així de malament perquè no han conegut res millor. Jo afegiria que si ells opinen així perquè no han conegut res pitjor.

En un to gairebé documental molt vinculat amb obres fotogràfiques de l'època, Ford i la seva càmera subjectiva ens introdueixen al campament on el Joad s'estableixen en arribar a Califòrnia. La misèria dels seus habitants és tanta que els nouvinguts, dels quals ja en sabem la manca de recursos, són tractats com els "rics" del campament, perquè almenys tenen, de moment, alguna cosa per menjar. En aquesta escena es torna a dedicar una atenció especial a la figura de la mare, contrastant l'actitud de Tom fent fugir els nins (encara no ens hem oblidat del relat de la mort dels dos fills d'aquell treballador) amb el generós instint maternal de la seva mare oferint-los part del poc menjar que tenen.

La realitat laboral amb què es troben a Califòrnia és molt fàcil de sintetitzar: com que hi ha molta mà d'obra, desesperada per aconseguir qualsevol sou, els empresaris els lloguen a canvi de salaris baixíssims. La resignació dels treballadors no arriba a l'extrem de reprimir totalment les queixes, els caps visibles de les quals són ràpidament definits per les autoritats com a "agitadores". *The grapes of wrath* ofereix en diversos moments una visió bastant crítica de les forces de l'ordre, a les quals posiciona al costat dels injusts patrons. Són molt significatius els incidents que tenen lloc a aquest campament, durant els quals se'n porta la pitjor part una dona que rep una bala, sense haver participat en el conflicte. El tràgic esdeveniment insisteix en el que el film tracta constantment: la injustícia que pateixen els marginats, sovint acompanyada d'una espècie d'invencible fatalisme. Per si tot no fos prou complicat, qui sí que s'ha enfrontat amb la policia ha estat Tom,





qui recordem que està en llibertat condicional; aquí s'escapa gràcies al fet que Casey s'ofereix com a culpable dels incidents. Molt sovint la mare Joad és qui recorda a Tom que controli els seus instints i no es fiqui en embolics, consell que Tom està disposat a seguir, tot i les circumstàncies, cosa que em fa pensar en el personatge de Sean Thornton (John Wayne) a la comèdia fordiana per excel·lència, *The quiet man* (*L'home tranquil*, 1952) o en els protagonistes d'alguns westerns d'Anthony Mann. La voluntat d'incinerar la violència que un encara du a dins ha de lluitar contra les temptadores ofertes que fa l'entorn per ressuscitar-la.

Després de tant rodar món, és precisament quan la camioneta deixa de rodar per culpa d'una punxada que els Joad troben una feina, sense cercar-la. Es traslladen a un campament de l'empresa en qüestió, on es troben que els queviures necessaris els ven, cars, la mateixa companyia. En general, se'n desprèn un ambient que recorda les restriccions dels futurs camps de treball nazis (amb evidents diferències, Déu m'alliberi de frivolitzar-ne la comparació). Es troben també amb l'element inseparable del moviment obrer des del seu naixement: la vaga. Necessàriament hem de recuperar aquí els retrets que feia el granger interpretat per John Qualen al conductor de la màquina per haver acceptat la feina; ara, els Joad no s'uneixen als vaguistes perquè necessiten el sou, tot i l'avís que els fan que, en tornar a haver-hi treballadors de sobra, els oferiran el mateix salari miserable de sempre. Curiosament, la

vaga té Casey com un dels seus líders, personatge que, una vegada liquidat el seu contracte amb Déu per manca de fe, actua com si no li importés massa el que li pugui passar, en favor d'actuacions que puguin beneficiar els altres. A l'anterior campament va salvar Tom oferint-se per ser detingut i ara encapçala una justa vaga, amb el perill que això suposa. Efectivament, Casey és assassinat, fet que dona peu a destriar un dels trets essencials de Tom, el protagonista de *The grapes of wrath*: es fica en embolics i és incapaç de reprimir la violència quan la injustícia que ho impregna tot es concreta en persones que només lluiten pels seus drets. A l'anterior campament havia actuat en defensa d'un dels "agitadores"; ara, mata l'assassí de Casey. Convidem a tancar aquest paràgraf amb les paraules de Tom que apareixien al començament de l'article: "Lo único que quiero es salir adelante sin tener que matar a nadie."

Torna a agafar importància en aquest punt la mare, qui més havia insistit a Tom que es controlés, però li concedeix l'absolució i posa en paraules el que estàvem valorant des de fa estona: la ruptura de la unitat familiar, tota una desgràcia tant pel present com pel futur, pensant en els més joves de la família. La poda de la vida ha acabat amb algunes branques velles, però no s'ha preocupat que els brots potser no surin com toca.

Han d'acabar abandonant el campament per anar a parar a un que si no és el Cel, bé s'hi assembla. Són de veure les reaccions dels Joad davant el tracte amable i respectuós que reben de

l'administrador del campament, que pertany al Departament d'Agricultura, així com la sorpresa dels nins en veure uns banys amb les condicions adequades d'higiene i comoditat. L'harmonia explícita del lloc es manifesta també en l'organització d'un ball setmanal, moment d'oci i de relacions socials, present a nombrosos films de Ford amb un protagonisme destacat, des de *My darling Clementine* (*Pasió de los fuertes*, 1946) a *Fort Apache* (*Íd.*, 1948) o *Two rode together* (*Dos cavalquen junts*, 1961), per citar-ne alguns exemples. És digne de menció el muntatge escollit pel director, mostrant l'alegria dels treballadors en el context del ball, aliens als incidents que preparen individus interessats en rompre aquesta harmonia. També és important fer notar que els incidents són evitats per la subtil actuació dels avisats treballadors, no amb el suport de les forces d'ordre, sinó contra aquestes.

En tot cas, Tom ha d'acabar abandonant la família per evitar que els perjudiqui la seva possible detenció per l'assassinat que ha comès, del qual li'n queda una cicatriu que pareix que serà difícil d'esborrar. Tant el comiat de Tom, compartit significativament amb la seva mare, com l'esperançadora conclusió final d'aquesta (semblant a la que fa Kirby York [John Wayne] a *Fort Apache*), posen de nou de manifest la gran preocupació del film pels desordres socials i per la desintegració familiar, tancant amb un punt i seguit una de les obres més recomanables de la llarga llista que ens va deixar John Ford. 🎬



José Enrique Monterde

Whisky

De Juan Pablo Rebella i Pablo Stoll


Sense grans vacil·lacions, m'agrada afirmar que *Whisky*, una aparentment petita pel·lícula de procedència uruguaiana, ha estat una de les grans sorpreses i revelacions de la producció mundial de l'any 2004. No es tracta solament del possible exotisme inherent a un origen tan insòlit com l'ínfima cinematografia de l'Uruguai; ni tampoc es requereixen coartades legitimadores eurocèntriques com a l'arxi-repetida referència a una suposada influència del cine d'Aki Kaurismaki sobre Juan Pablo Rebella i Pablo Stoll, els dos joves cineastes que firmen el film —nascuts els dos l'any 1974— que ha estat lloc comú de moltes de les ressenyes del film; ni tan sols la suposada dificultat d'una direcció compartida, quelcom que ens remet a escassos antecedents notables (Bardem-Berlanga, Powell-Presburger, els germans Taviani o els mateixos Aki i Mika Kaurismaki). No, els valors de *Whisky* van més enllà d'exotismes, mimetismes o curiositats de qualsevol tipus; es fonamenten en altres aspectes que intentarem aclarir breument.

El primer aspecte valuós rau en la capacitat de filar una trama argumental en la qual hi coincideixen el minimalisme i la profunditat. Minimalisme en la mesura en què es treballa amb un nombre molt limitat d'elements (personatges, situacions, escenaris, etc), però, a la vegada, profunditat, atesa la lucidesa i la precisió en què són utilitzats en una indagació capaç de traspasar des del retrat psicològic fins a la constatació sociològica sense cap grandiloqüència. Aquesta capacitat per a la construcció argumental es veu confirmada en l'elaboració d'un guió atent als mínims detalls —convertits en categòriques constatacions—, capaç d'assumir moltes coses de les quals el cine-espectacle en fuig esparverat; des de la cansada repetició d'accions com la posada en marxa diària del petit taller de confecció als ínfims rituals laborals; d'altra banda, la construcció "dramàtica" també s'aparenta nímia, a partir de la situació de partida —la mort de la mare i l'arribada de Herman, el germà del protagonista, Jacobo, absent durant llargs anys— que romp una monotonia i una mancança d'horitzons vitals com poques

vegades s'ha vist en el cinema. No obstant això, la conseqüència més rellevant d'aquesta sobtada irrupció serà la mala relació que s'estableix —com a parèntesi temporal, això sí— entre Jacobo i Marta, la seva empleada de confiança "de tota la vida". És en aquesta relació, en la xarada que representen ells dos simulant un matrimoni inexistent, es revelaran totes les il·lusions i desengany acumulats durant anys, dissimulats per les fórmules de cortesia que han significat la barrera protectora des de la qual el misantrop Jacobo defensa el seu aïllament i soledat, iguals als de Marta, però amb l'excepció que per ell és una opció vital voluntàriament assumida, mentre que per a ella és una injusta càrrega sobre la seva vida. D'aquí que l'excursió a l'ombrívol balneari fos de temporada o la tímida relació amb Herman resultin unes experiències quasi iniciàtiques cap a l'hipotètic "alliberament" que apunta el final del film.

Tota aquesta intensa capacitat de descripció (ambiental, psicològica, sentimental, moral, etc.) no valdria gran cosa sinó es veiés brillantment corresposta per una lúcida i impecable "posada en escena". I, en aquest sentit, val la pena remarcar fins a quin punt *Whisky* permet reivindicar aquesta noció; fins a quin punt la seva rellevància com a film no deriva únicament de la pertinença del guió al servei d'una indubtable capacitat d'observació de la realitat i construcció d'uns tipus tant irrellevants en si mateixos com conspicuament representatius del pitjor —les misèries— i el millor —les il·lusions— de l'ésser humà habitant del nostre món. Poques vegades, en els darrers temps, una opció formal, una posada en escena es veu en tan perfecta correspondència com una voluntat testimonial d'una petita realitat que possiblement pot assolir una dimensió molt més àmplia com a radiografia d'una societat estancada, nostàlgica, desil·lusionada, progressivament depauperada no només en allò econòmic sinó en allò moral com aquesta petita burgesia supervivent de tantes crisis.

I evidentment, tampoc res de tot això no funcionaria amb aquesta precisió freda i càlida alhora (i per tant real) que ens ofereixen Rebella i Stoll en aquesta segona pel·lícula (després dels nombrosos premis obtinguts amb el seu primer

film *25 Watts* [2001]) sense la impagable tasca dels tres intèrprets centrals: Andrés Pazos, Mireia Pascual i Jorge Bolani. Ells no interpreten sinó que encarnen —en el més ple sentit de l'expressió— uns personatges que se'ns fan tan propers i entranyables com poden ser execrables en algun sentit; en la capacitat d'eleva a significativa aquesta contradicció, en la d'assumir les polièdriques característiques dels seus caràcters es fonamenta un treball actoral que, en loc de desentonar respecte del conjunt del film, l'entona cap a l'assoliment absolut en què podem qualificar-lo. L'avantatge de ser moltes vegades molt restrictiu en les lloances als films d'estrena recent és permetre subratllar amb profunditat les escasses ocasions de saludar entusiasmat un film que surt de l'habitual i s'ofereix com a perfecte resultat d'uns objectius lúcidament marcats. I això que és un petit film... 





*Apunts a
contrallum*

L'abecé del cinema

J.C. Romaguera

En aquests últims anys i de la mà d'un grup heterogeni de cineastes, alguns dels quals han evidenciat un caràcter insubornable, incapaç d'ajupir-se davant de les modes, i una sinceritat aclaparadora, els extensos i complexos territoris del gènere documental han obert les seves portes al gran públic. Tampoc s'ha de negar l'efecte publicitari que han tingut, pel que fa al cinema de no ficció, les bufonades i pantomimes propagandístiques d'aquest nou messies del setè art que és Michael Moore, encara que segurament els efectes favorables no acabin de compensar la seva negativa herència com a cineasta tendencios i manipulador. Però deixant de banda aquesta mena d'individu, sangonera de la conjuntura, i al marge de la contínua presència de cineastes que arrosseguen un prestigi dins aquest tipus de cinema, com podria ser la del conegut José Luís Guerin, aquesta espècie de *boom* del documental ens ha permès descobrir cineastes fins aleshores insòlits, com Nicholas Philibert.

Nascut a Nancy, França, l'any 1951, cursà estudis de filosofia a la Universitat de Grenoble però no tardà a iniciar la seva trajectòria cinematogràfica, compartint tasques de direcció amb Gérard Mordillat, amb la realització de *La voz de su amo* (*La voix de son maître*, 1978). A continuació, i després de dirigir alguns curtmetratges, inicià el seu camí en solitari durant el qual sorgirien nou llargmetratges, entre els quals podem destacar *La ciudad Louvre* (*La ville Louvre*, 1990), *En el país de los sordos* (*Le pays des sourds*, 1992) i la més recent, i a partir de la qual se l'ha començat a conèixer, *Ser y tener* (*Être et avoir*, 2003). En aquesta última, el cineasta francès dirigeix la seva mirada a Saint-Etienne sur Usson, una petita província on hi ha una petita escola rural d'una única classe, impartida per Georges López, professor a punt de jubilar-se, i a la qual assisteixen un grup de dotze nens amb edats compreses entre quatre i dotze anys. Allà transcorren els dies al llarg d'un curs escolar, entre les explicacions a la classe, l'esbarjo i les seves habituals baralles, i allà és on Philibert instal·la el dispositiu cinematogràfic per tal de capturar la rutina diària d'un grup d'alumnes i el seu

professor i la seva relació amb el context geogràfic i social en què es mouen.

Cineasta que aposta per la senzillesa, que demostra una ètica compromesa amb el material que filma i que evidencia una actitud afable a través de la seva mirada, Philibert s'allunya radicalment d'algunes de les tendències que més acceptació popular i comercial te-

nen dins el gènere documental. D'aquesta manera ens trobem, per una banda, amb un cineasta que defuig de la pràctica del joc formalista i que es basa en la confecció de col·latges a partir de la mescla de materials de diversa procedència, i, per altra banda, amb un cineasta que s'allunya de l'exhibicionisme i l'onanisme que caracteritzen els tre-





Si seguim el principi ineludible que cal aplicar-li a qualsevol pel·lícula, i que consisteix a establir un doble diàleg amb la realitat que l'envolta i el cinema, és ben cert que Ser y tener hauria de ser de visió obligada, en la mesura que és una lliçó sobre l'educació dels nens —anàlisi concisa i precisa de la relació mestre-alumne— i una lliçó de cinema —de quina manera cal observar la realitat, quines actituds i distàncies cal adoptar-hi, com intervenir-hi—

balls de l'esmentat Michael Moore, Oliver Stone o Morgan Spurlock. *Ser y tener* és un documental d'observació i alhora interactiu —atenent a la classificació establerta per Bill Nichols—, de manera que es mou per les fronteres que delimiten la intervenció directa —allò que tan sàviament Guerin explica com “la posada en situació”— i la contem-

plació distant. S'estableix així un continu estira-i-arronsa per part d'un cineasta que busca passar desapercbut, sense intentar establir la ingènua i falsa sensació pròpia de la càmera oculta, però que va deixant suggerents i notables marques de dissimulada intervenció envers allò que filma. Seguint la màxima predicada per Jean Renoir, Philibert va

obrint portes a l'atzar sabent que, aquest, cal buscar-lo.

Assintint a la projecció de *Ser y tener*, l'espectador pot prendre consciència del laboriós i perllongat treball de rodatge i muntatge —més de 60 hores reduïdes a 104 minuts— que ha suposat un projecte encomiable i necessari com aquest. Hores i hores de filmació posteriorment seleccionades i engalzades per tal d'oferir un testimoni entranyable de les vides d'aquests joves alumnes —Alizé, Letitia, Jojo, Guillaume, Olivier, etc.— no només dins la seva escoleta sinó també dins l'àmbit familiar, on han de col·laborar en les tasques quotidianes com si fossin un adult més.

Tota una sèrie d'esdeveniments que són observats de manera transparent i completament honesta, a partir d'una aclaparadora senzillesa, però, a la vegada, amb una intensitat que aprofita l'afegit de ser extreta de la realitat per copejar l'espectador més sensible. I tan sols des d'aquesta modèstia i humilitat, que no busca evidenciar grans discursos ni explicitar reflexions grandiloqüents, es poden transmetre temes universals que pertanyen a qualsevol espectador. Fins i tot a un nen, perquè un dels punts al voltant del qual gira el discurs de la pel·lícula és el pas del temps, fenomen que afecta sobretot el professor, en el seu últim any dedicat a l'ensenyança, però també a alguns alumnes que han de donar el pas a l'ensenyança secundària, amb el conseqüent canvi de centre escolar.

Si seguim el principi ineludible que cal aplicar-li a qualsevol pel·lícula, i que consisteix a establir un doble diàleg amb la realitat que l'envolta i el cinema, és ben cert que *Ser y tener* hauria de ser de visió obligada, en la mesura que és una lliçó sobre l'educació dels nens —anàlisi concisa i precisa de la relació mestre-alumne— i una lliçó de cinema —de quina manera cal observar la realitat, quines actituds i distàncies cal adoptar-hi, com intervenir-hi—. Només d'aquesta manera es pot obtenir el resultat d'un testimoni valuós, un document revelador, en definitiva una bellíssima pel·lícula que implica l'espectador de manera lliure. Tan sols així es pot esperar la resposta emocionada quan el professor Georges López s'acomiada, definitivament, dels seus alumnes, xalestos perquè comencen les vacances. 🎬



Ser y tener.



Les pel·lícules del mes de maig

A les 18.00 hores

Les millors de Temps Moderns 2004

4 DE MAIG

Ser i Tener (2002-VOSE)

Nacionalitat i any de producció: França, 2002
Títol original: *Être et avoir*
Producció: Gilles Sandoz per Maia Films, coopr. Amb Les films d'Ici i Art France Cinéma.
Director: Nicolas Philibert
Guió: Nicolas Philibert
Fotografia: Katell Djian, Laurent Didier, Hugues Gémignani i Nicolas Philibert
Música: Philippe Hersant
Muntatge: Nicolas Philibert
Intèrprets: Documental, amb personatges reals, com el professor George López i els alumnes Alizé, Axel, Guillaume, Jessie, Laura, Julián, Létitia, etc...

11 DE MAIG

Una película hablada (2003-VOSE)



Nacionalitat i any de producció: Portugal-França-Itàlia, 2003
Títol original: *Um filme falado*
Producció: Paulo Branco, per Madragoa Filmes, Gémini Films, France 2 Cinéma i Mikado Film
Director: Manoel de Oliveira
Guió: Manoel de Oliveira
Fotografia: Emmanuel Machuel
Muntatge: Valérie Loiseleux
Intèrprets: Leonor Silveira, John Malkovich, Catherine Deneuve, Stefania Sandrelli, Irene Papas

18 DE MAIG

Whisky (VOSE)

Nacionalitat i any de producció: Uruguay, L'Argentina, Espanya, Alemanya
Títol original: *Whisky*
Producció: F. Epstein
Director: Juan Pablo Rebella i Pablo Stoll
Guió: Juan Pablo Rebella, Pablo Stoll i G. Delgado
Fotografia: B. Álvarez
Música: Pequeña Orquesta Reincidentes
Muntatge: F. Epstein
Intèrprets: Andrés Pazos, Mirella Pascual, Jorge Bolani, Ana Katz

25 DE MAIG

Lost in translation (2003-VOSE)

Nacionalitat i any de producció: EUA i Japó, 2003
Títol original: *Lost in Translation*
Producció: Focus Features
Director: Sofia Coppola
Guió: Sofia Coppola
Fotografia: Lance Acord
Música: Brian Reitzell i Kevin Shields
Muntatge: Sarah Flack
Intèrprets: Bill Murray, Scarlett Johansson, Giovanni Ribisi, Akiko Takeshita





Les pel·lícules del mes de maig

A les 20.00 hores

Cicle Cinema i treball

(Amb la col·laboració de la Fundació Universitat Empresa de les Illes Balears. Departament d'Orientació i Inserció Professional)

4 DE MAIG

La huelga (1924)

Nacionalitat i any de producció: URSS, 1924
Títol original: *Stacka*
Producció: Goskino i Proletkult
Director: Serguei M. Eisenstein
Guió: Eisenstein, V. Pletniev, I. Kravtchounovski, G. Aleksandrov
Fotografia: E. Tissé, V. Khvatov
Intèrprets: Aleksandr Antonov, Mikhail Gomarov, Grigori Aleksandro, Maksim Chtraukh

11 DE MAIG

Las uvas de la ira (1940-VOSE)

Nacionalitat i any de producció: EUA, 1940
Títol original: *The Grapes of Wrath*
Producció: Fox
Director: John Ford
Guió: Nunnally Johnson
Fotografia: Gregg Toland
Música: Alfred Newman
Muntatge: Robert Simpson
Intèrprets: Henry Fonda, Jane Darwell, John Carradine, Charley Grappewin, Russell Simpson



18 DE MAIG

Rosetta (1999-VOSE)

Nacionalitat i any de producció: França-Bèlgica, 1999
Títol original: *Rosetta*
Producció: Les Films du Fleuve-RTBF i Arp Selection
Director: Luc i Jean-Pierre Dardene
Guió: Luc i Jean-Pierre Dardene
Fotografia: Alair Marcoen
Muntatge: Marie-Hélène Dozo
Intèrprets: Emilie Dequenne, Fabrizio Rongione, Anne Yernaux, Olivier Gourmet

25 DE MAIG

...Y el mundo marcha (1928)



Nacionalitat i any de producció: EUA, 1928
Títol original: *The Crowd*
Producció: MGM
Director: King Vidor
Guió: King Vidor, H. Behn, J.V. Weaver
Fotografia: H. Sharp
Intèrprets: Eleanor Boardman, James Murray, Bert Roach, Estelle Clark



18 ESTACIONES MULTIMEDIA 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.

CIBER•ESPAI
JOVE

CiberEspai. Centre OCIMAX, 51

Hores: d' 11.00 a 21.00 h. Excursos: Diumenges i Festius

Balears
JOVE

Fundació
"SA NOSTRA"