

Núm. 114  
Juny  
2005

**TEMPS MODERNS**

PAPERS DE CINEMA

# Cinema francès

*Fundació*  
"SA NOSTRA"



# Sumari

<b>Editorial</b>	<b>3</b>	<b>Crònica de cine</b>	<b>16 i 17</b>	<b>¿Per què no hi ha ningú com a Godard?</b>	<b>38 a 42</b>
<b>Aixequen-vos com a cavallers</b>	<b>4</b>	<b>per Martí Martorell</b>		<b>per Àngel Quintana</b>	
<b>La boxa, en Clint i jo (i II)</b>	<b>5 i 6</b>	<b>Harry Gregson-Williams: el jove net</b>	<b>18</b>	<b>Antoine Doinel, un itinerari cinematogràfic</b>	<b>43 i 44</b>
<b>per Sebastià Sansó</b>		<b>per Házael González</b>		<b>per José E. Monterde</b>	
<b>Maria Schell, que plorava molt bé</b>	<b>7</b>	<b>L'al·lot del vapor</b>	<b>19</b>	<b>Besos robados</b>	<b>45</b>
<b>per Toni Roca</b>		<b>per Daniela Montoya</b>		<b>per Ramon Freixas</b>	
<b>VI Curs sobre el cinema</b>	<b>8</b>	<b>Taller de crítica cinematogràfica (V)</b>	<b>20 a 24</b>	<b>El cinema és un mirall anomenat Antoine Doinel</b>	<b>46 i 47</b>
<b>Notes impertinents (IV). Els clònics amb més negre que blanc</b>	<b>9 i 10</b>	<b>per José E. Monterde</b>		<b>per J.C. Romaguera</b>	
<b>per Antoni Serra</b>		<b>Director d'actrius, però director</b>	<b>25 a 29</b>	<b>400 cops</b>	<b>48</b>
<b>El "secret" de Vera Drake</b>	<b>11 a 13</b>	<b>per Guillem Fiol Pons</b>		<b>per Xavier Flores</b>	
<b>per Carles Fabregat</b>		<b>El fantasma més sòlid de la nouvelle vague</b>	<b>30 a 35</b>	<b>Cinema a "SA NOSTRA" Les pel·lícules dels mesos de juny i juliol</b>	<b>49 a 51</b>
<b>Els que no perdonen</b>	<b>14 i 15</b>	<b>per J.L. Sánchez Noriega</b>			
<b>per Joan Ferrer Miserol</b>		<b>Dos episodis en la vida d'Antoine Doinel</b>	<b>36 i 37</b>		
		<b>per Iñaki Revesado</b>			

## TEMPS MODERNS

Papers de cinema  
Edició mensual  
Juny 2005. Núm. 114

Edita  
Centre de Cultura  
"SA NOSTRA"  
Carrer Concepció, 12  
07012 Palma  
Teléfono 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, Formentera, Ciutadella i Palma, llibreria Embat, llibreria Ereso i als cines Portopi i Renoir, llibreria Espirafocs (Inca).

## C'EST LA VIE

*El pessimisme és un luxe que un jueu mai no pot permetre's*  
**Golda Meier**

El jove escriptor manifesta que la novel·la negra és d'esquerres –què és això de les esquerres?–, el model turístic que ens dona les faves ha de mantenir-se, es descobreixen més d'una dotzena de definicions del concepte bilingüisme i la pols que aixequen les màquines mentre condicionen el trespol on ha de dipositar-se l'asfalt tampoc no ajuda a la visió clara de l'horitzó. Enmig, per una enclotxa gairebé desapercebuda, guaita la música de **Godard**. El film inèdit fins ara a les sales comercials, *Notre musique*, s'emetrà amb *Une femme mariée*, ensem, quaranta anys de diferència d'una a l'altra. La poètica visió godardiana d'una *Sarajevo* punt de trobada de cultures clourà el trajecte en quatre estacions de **Truffaut** i **Cukor** durant el mes de juny. La recerca inicial per les hemeroteques d'aquests darrers dies mostra fets que nodreixen d'escepticisme els humans més vulgars de l'illa de Mallorca, mentre fomenta l'automarginació social, el sentiment de no pertàn-

yer al col·lectiu i d'estar fora del que convencionalment recomana la societat. En definitiva, quelcom semblant al que transmet **Antoine Doinel** —Truffaut a partir de Truffaut durant vint anys de la seva vida—, des de la primera de la sèrie, *Les 400 coups*, fins a la també inèdita, comercialment parlant, *L'amour en fuite*.

El mes de juliol retornarem motors, el ritme serà més assossegat però mantenint un fil conductor molt semblant: quatre bells exponents del millor cinema francès; **Godard** (*Masculin féminin*), **Truffaut** (*Jules et Jim*), **Rohmer** (*La col·leccionista*) i **Chabrol** (*Le beau Serge*). D'aquesta manera farem punt i tot el mes d'agost deixarem que la pantalla del Centre de Cultura sigui posseïda per les teranyines que espolsarem en tornar, ben igual que *Temps Moderns* que, com cada any, s'acomia ara fins el setembre. Bon estiu i que el retorn vengui acompanyat d'un puntet de desig pel retrobament.





Francesc M. Rotger

**C**uriosament, existeix un nombre important de pel·lícules ambientades a l'edat mitjana (una llarga etapa de la nostra Història) i, en canvi, molt poques situades a les croades; tot i que aquestes expedicions, llançades des d'Europa amb la intenció teòrica d'enfrontar-se als musulmans en nom de Déu, representen, pel seu pes polític, econòmic, militar, cultural i religiós, un dels episodis fonamentals d'aquells temps. Deixant de banda les referències més o manco indirectes, és a dir, la presència a certs llargmetratges de personatges que han estat a Terra Santa (a *Robin i Marian*, de Richard Lester, o a *El setè segell*, d'Ingmar Bergman, per exemple), record molt poques produccions a les quals l'argument es relacioni directament amb aquells fets. Les més conegudes són, per ventura, *Les Croades* (1935) de Cecil B. De Mille i *El talismà* (1954) de David Butler, i a totes dues es presenta com a heroi oficial el rei anglès Ricard Cor de Lleó, dirigent

de la tercera d'aquelles mobilitzacions i probablement molt manco virtuós, a la seva vertadera existència, de com li ha pintat la historiografia al llarg dels segles.

Sembla, així, que no pot haver pel·lícula de les croades sense Ricard Cor de Lleó, i deu ser per això que Ridley Scott també inclou a la seva estupenda creació (és una opinió personal) *El regne dels cels*. Afortunadament només és una aparició episòdica. Els herois d'aquesta nova producció són uns altres: un noble de segona fila fidel als seus principis, Balian d'Ibelin (Orlando Bloom); un rei cristià de Jerusalem jove, bo, intel·ligent i leprós (excel·lent Edward Norton, darrera la seva màscara); el seu conseller, prudent, partidari de l'enteniment entre cultures i civilitzacions distintes (Jeremy Irons, un d'aquests actors que aporten solidesa a qualsevol producció); i el sobirà musulmà, Saladin, un home íntegre, a qui dona vida Ghassan Massoud. S'ha tornat plantejar l'etern debat de la fidelitat als fets històrics més o manco do-

cumentats. Però el cinema, com la literatura, no és un manual universitari. A la seva novel·la *Saladino. El unificador del Islam*, la periodista francesa resident a Mallorca Geneviève Chauvel diu de Balian que, al setge de Jerusalem, "distribuyó armas entre todos aquellos que podían empuñarlas, haciendo 'caballeros' a jóvenes y a burgueses". Aquell moment d'*El regne dels cels* al qual anomena cavallers a tots els soldats ("aixequen-vos com a cavallers") és, sens dubte, una de les escenes destacades.

Més enllà dels fets polítics o d'armes, la pel·lícula d'Scott ens fa somniar amb un regne de Jerusalem artúric i ideal, concebut per aquell monarca greument malalt, Balduí IV; qui, per cert, era nebot de Godofrè Plantagenet i, per tant, oncle del sempitern Ricard Cor de Lleó. És un programa polític de respecte mutu i de coexistència pacífica entre cristians i musulmans i a mi em sembla positiu que milers d'espectadors, a molts de països del món, ho sentin a la sala fosca. ■





# La boxa, en Clint i jo (i II)

Sebastià Sansó Vanrell

**P**arlam d'un subgènere dins un gènere. És igual de quin tractem; combina amb quasi tots: comèdia, melodrama, cinema negre... perquè "simplement" és metafòric. L'analogia d'un conflicte que tendeix a empitjorar, a mesura que el quadrilàter s'il·lumina i les ombres dels boxadors deixen veure la realitat.

També es podria dir que és un accessori, una passa enrere, per agafar la justa perspectiva que diferencia el capitalisme del proletariat, el bé del mal, en mirall de la lluita de classes.

Tres pel·lícules voldria posar sobre la tarima quadrada. Dues històries europees i una americana. Les tres en blanc i negre i amb coordenades èticsocials, que legitimen els cops. Si vos va bé, dividirem la cosa en dos grups: l'Europa de *Rocco y sus hermanos* (*Rocco e i suoi fratelli*, 1960) i *El hombre tranquilo* (*The quiet man*, 1952). I l'Amèrica d'*En cuerpo y alma* (*Body and soul*, 1947).

Pel que fa a la primera, Rosalia i els seus quatre fills, abandonen el Sol de Lucania amb destinació Milà, on el nord pot oferir-los majors oportunitats de vida i treball. Rocco, un d'aquests al·lots, rebrà la confiança de Vincenzo, el germà gran de la mare, un picapedrer humil, amant de les quatre cordes.

Luchino Visconti (conexedor i de fet pertanyent a la noblesa italiana) separa i per tant anul·la, l'intent unitari promogut des del govern, d'una Itàlia en comú a finals dels anys cinquanta. Nord i sud es miraven fins i tot amb odi; i un napolità o un sicilià, no deixaven de ser emigrats quasi de segona a terres llombardes. Rocco (Alain Delon), el més innocent dels germans és qui, irònicament, s'involucra al món de la boxa, vist com a descarregador dels pesos morals dins una societat industrial poc amable per la voluntat renovadora d'un jove marginal i marginat.

Deixant de banda els altres motors de la història, com són les relacions entre la mare, Simone (el germà gran), Rocco mateix i l'espurna que encén el personatge de Nadia, la resta és dialèctica i boxa. La desorientació i la falta de perspectives marquen l'eix direccional. ¿És la boxa un factor redemptor o, més bé, és la canalització de l'agressivitat un símbol de covardia? És la catarsi, la crisi entesa com a canvi, la que llança les dues cares d'una mateixa moneda, de dos germans atrapats i ferits en l'orgull perdut.

Ja tenim que la lluita i els problemes van lligats. Rocco triomfa mentre, paral·lelament, la seva vida es va trencant.

I John Wayne veurà com la seva victòria al *ring* americà, va fermada al sospir del seu contrincant i amb l'inici de la tor-

nada a casa. Vist per a molts com el simil del *western* europeu de John Ford, *The Quiet Man*, canalitza la il·lusió i les motivacions que els combats ajuden a entendre, la vertadera reflexió sobre la pertinença a un lloc, a través d'un fet desgraciat, que en cap cas deixa de ser noble.

Sean Thornton torna a Innisfree, a l'Irlanda on va néixer per acabar d'arrelar-hi definitivament. Allà hi coneix Mary Kate Danaher, una jove intrigant de la qual s'enamora. Però el germà d'aquesta, intentarà posar-s'hi pel mig i capgirar els plans.

Ford, reclama l'esport com a precursor de la nostàlgia. Va enllaçant imatges i diàlegs a cops, ara als ronyons, ara a les celles, un martelleig repetitiu que acaba als ventricles del cor. El vell boxador ha de caure, com l'espectador mateix, sota el focus de la realitat vivencial. Wayne paga el rebut pel seu acte i Ford redescobreix que no hi ha res més trist que quedar-se aturat esperant ser un *sparring* de províncies.

Esport i bufetades regien part de la societat americana dels anys vint i trenta, quan els somnis eren tan volàtils com el fum dels cigarrets i els capells ocultaven les closques llaurades de males intencions.

El cinema negre també té espai pels al·lots legítims, per les bones persones influenciables. I els boxadors ho solien (ho solen) ser. Aquesta és l'arrencada de *Cuer-*



*El hombre tranquilo.*

És sorprenent l'esperit i voluntat autocrítica que el cinema negre va ser capaç d'exercir sobre la societat americana, un risc (molts dels involucrats en aquest projecte, per exemple, foren altament vigilats pel Comitè d'Activitats Antiamericanes), que va permetre prendre consciència del món a l'extraradi



*Cuerpo y alma.*



*Rocco y sus hermanos.*

poy *Alma*, amb el guió del perseguit Abraham Polonsky i dirigida per Robert Rossen. Retrat per a l'observació i la denúncia, amb tota legitimitat ètica. El món és ple d'interessos sòrdids i màfies amagades, darrera les belles cròniques que els diaris firmen com a vetllades maculades i gent de codis sense malmenar. I entremig John Garfield (Charlie Davis), l'heroi prefabricat (segona pel·lícula de l'actor com a boxador, després de *They made me a criminal*, 1939, el títol ho diu tot).

És sorprenent l'esperit i voluntat autocrítica que el cinema negre va ser capaç d'exercir sobre la societat americana, un risc (molts dels involucrats en aquest projecte, per exemple, foren altament vigilats pel Comitè d'Activitats Antiamericanes), que va permetre prendre consciència del món a l'extraradi. Polonsky escriu un guió equilibrat i naturalista. En aquest sentit, el Rocco de Visconti s'acosta a Davis, en l'amor propi d'un home, que posa en venda la seva pròpia dignitat

Són negocis muntats sobre les carències socials dels altres. Els personatges queden ben definits i traçats en funció del lloc del microcosmos que els hagi tocat administrar, i del qual en queden adscrits i sense sortida alegre.

O sí, perquè al final (sembla que impositat per l'estudi), els valors poden amb la corrupció; dignitat per damunt companyies de baix preu. Però en cap cas és insultant.

El ritme que va agafant la pel·lícula es correspon al creixement intern d'un combat pel títol. No hi ha fre en l'acció. Els músculs poden rebel·liar-se i fallar alguns cops, però no deixa de ser part de l'èpica, i el públic ho agraeix aquí i allà, ara i abans. Per això no arriba a la propaganda. La sinceritat acaba per netejar cada pla, cada seqüència.

Al cap i a la fi, Charlie Davis és un home i no un titella, simil sociològic d'un poble en metamorfosi, com era (i encara és) el nord-americà.

Quan es perd l'esperança, toca rompre amb els convencionalismes i mirar cap una nova via, com de fet fa Polonsky, com de fet passa a la lluita.

Peg Born (Lili Palmer), serà el contrapunt, que dins l'amor, orienti Davis-Garfield. Shorty Polonsky (Joseph Pevney) serà quasi el seu *alter ego*.

El resultat és el que menys importa. És l'esport en la seva finalitat primera. ■



# Maria Schell, que plorava molt bé

Toni Roca

**D**e totes les actrius conegudes—bé, la Lillian Gish també era tot un crack davant la càmera i amb el lacrimal amollat, lliure i feliç— Maria Schell, morta a l'albada neta d'una primavera nova i d'esclat, era la que millor plorava, aquella que feia de la llàgrima tot un espectacle digne d'admiració i lloança plena. Podria ser un plor lent, a penes insinuat entre l'ombra de l'ull i la llum d'una cara blanquíssima i sempre viva. O un plor ample, esqueixat, de vitalitat i sentiment immens, amb la sang terrible a un punt de fer explosió. Però també de vegades —i ara podria recordar perfectament un dels seus millors treballs, *Los hermanos Karamazof* de Richard Brooks— tenia el talent a punt i al seu punt on sabia i volia combinar, fer una mena de mesclat podríem dir, entre el plor dur, terrible, violent en oberta contraposició a un altre on la nota dolça, l'harmonia gairebé perfecta, l'equilibri entre el drama i la comèdia assolía una atmosfera de perfecció i transparència. Era llavors quan es creava el clima necessari (necessari i perdurable), la tensió imprescindible, la ductibilitat agosarada i valenta quasi sempre comparable i demostrable al llarg de qualsevol de les pel·lícules que configuraven una biofilmografia trencada el 2002 —ja amb cadira de rodes— amb la seva col·laboració a *Mi hermana Maria*, un tipus de reportatge humà, familiar, aproximatiu a una vida alterada i brusca, filmada pel seu germà, el també actor Maximilian Schell, guanyador de l'Oscar l'any 1961 per *Vencedores o Vencidos* i realitzada per Stanley Kramer. La

protagonista de *Noches blancas*, de Luchino Visconti, sense cap mena de dubte o vacil·lació la seva millor pel·lícula, plorava i un oceà devastador inundava la pantalla, la creuava, passava al pati de butaques i l'espectador, sovint agafat de sorpresa, no tenia altra solució per poder sortir d'aquella espècie de carreró sense sortida, que replicar a l'artista amb un plor llarg i sostingut. Els resultats eren fàcilment previsibles i premonitors. Tot el local era un escenari humit pel plor incontenible però a la vegada inevitable. La provocació clara de Maria Schell inicial tenia com a resultat final tot això. I aquesta fou la meua reacció quan un dia del ja llunyà inici de la dècada dels seixanta, a un obscur cinema barceloní —previsiblement el Palau del Cinema, allà a la Via Laietana— hi vaig conèixer, si més no d'una forma espiritual, psíquica l'actriu enguany desapareguda a l'edat de 79 anys. Al film, ella era protagonista principal d'un triangle amorós inspirat en un relat breu original del novel·lista rus Fedor Dostoievsky, *Las noches blancas de San Petersburgo*. L'acció passava a la Itàlia contemporània i la ciutat russa es transforma en mans de Visconti en Milà. A la Schell l'acompanyava en el repartiment Jean Marais i Marcello Mastroianni. Un drama sòlid, tendre, poètic fins més enllà de tot, líric i apassionant i amb un final tan patètic com commovedor, trasbalsador de l'ànima humana. Maria Schell convertí la seva participació en una perdurable feina que arribà a tothom. Era un Visconti previ a *Rocco y sus hermanos* i *El gatopardo*. Llavors, els camins de la vida cinematogràfica i sempre a l'ombra de l'actriu em portà de cop i volta a

un western, *Cimarrón*, d'Anthony Mann, encara que no dels millors de la seva magnífica carrera. Amb la sempre grata, noble companya de Glenn Ford (89 anys en escriure aquestes lletres i esperem que viu en aparèixer a la llum pública), Maria Schell ja havia abandonat escenaris d'Europa i penetrava al mercat d'Hollywood en creixent èxit i acceptació. A *Cimarrón* donava vida a una heroïna pròpia d'aquella època, a la meitat del XIX, en plena conquesta de l'oest. Lluny de l'emotivitat viscontiana, l'èpica passional del film, de la història a narrar, impregnava en tot moment i condició el treball de l'actriu capficada a la pell d'un personatge sempre emotiu i combatiu. Els records més vius de Maria Schell tenen el seu punt de cloenda a *Los hermanos Karamazof* (una llegenda urbana diu que Marilyn Monroe volia interpretar el personatge de la Schell) enfrontada ara amb Yul Brynner, Richard Basehart i Lee J. Cop, una de les grans glòries del Hollywood clàssic. Una feina forta i fèrtil, creativa d'una actriu nascuda a Viena el 1926. Començà molt aviat, tenia 16 anys, a treballar davant la càmera (cine, però també televisió) fins al punt de rodar quasi 200 títols. Abandonà tota activitat interpretativa a principi de la dècada dels setanta. Atrapada per un anguniós temps de depressió intentà suïcidar-se després de dos fracassats matrimonis. "La considero" —en paraules dites per Alexander Horwath, director del Museu de Cine d'Àustria— "una figura pròpia del classicisme i del romanticisme alemany". Una perfecta definició que comparteixo al cent per cent. Adéu, Maria Schell, sempre vares saber plorar molt bé. ■





# VI CURS SOBRE EL CINEMA

## TENDÈNCIES DEL CINE CONTEMPORANI

Cap a on va el cine? Quines han estat les tendències dominants en aquests darrers anys de la cinematografia mundial? Som a les portes d'un cert *postcine*? Aquestes preguntes i moltes més són el centre d'atenció d'aquest curs que pretén informar i reflexionar sobre l'estat del cine en aquesta nova era de l'audiovisual que comprèn els darrers trenta anys i que ha estat marcada per profundes transformacions tecnològiques, industrials, narratives, estètiques, espectaculars, sociològiques, ideològiques, etc.

Rastrejant des de la crisi de la modernitat cinematogràfica i la remodelació de la indústria de Hollywood en els anys setanta, se situaran els diversos grans corrents que defineixen el cine contemporani, sota els conceptes d'academicisme, de postclassicisme i de postmodernisme. Però la nostra reflexió no es limitarà al tradicional àmbit euroamericà, sinó que, de forma conseqüent amb el traçat d'una nova geopolítica cinematogràfica, s'haurà de situar la progressiva irrupció d'alguns cines perifèrics, tant si aquests s'entenen en termes geogràfics —la irresistible emergència dels cines orientals— com industrials, per exemple, la proliferació de l'anomenat "cine independent" en relació amb els nuclis de producció tradicionals.

L'epicentre de la nostra atenció se situarà en les transformacions de la nos-

tra mirada, subjecta a noves formes de consum audiovisual, i a l'element central de tota reflexió cinematogràfica —la relació entre cine i realitat—, que assoleix un estatut dominant en la producció dels darrers anys. Al seu torn, aquestes noves propostes filmiques es corresponen amb certes estratègies discursives que comprenen tant el camp de la ficció com del documental; és a dir, unes estratègies narratives que abracen des de la tipologia dels herois filmics fins a la remodelació dels gèneres cinematogràfics. I tot això sense oblidar ni les resistències del cine d'autor característic de la modernitat, ni les aportacions teòriques que acompanyen aquesta evolució del mitjà cinematogràfic. En definitiva, es tracta d'establir un primer balanç del cine contemporani i una prospecció dels camins que pot seguir en el futur immediat, sigui sota les formes ja conegudes, sigui sota aquesta encara difusa noció del *postcine*.

### Programa

1. El cine en l'era de l'audiovisual
  - 1.1 L'expansió del negoci audiovisual
  - 1.2 La institució multinacional
  - 1.3 Les innovacions tecnològiques: imatge i so
  - 1.4 Transformacions en el consum cinematogràfic
2. La condició postmoderna: sociologia, ideologia i estètica

3. Maneres de representació cinematogràfica: postclassicisme i postmodernitat

### 4. Geopolítiques del cine contemporani

- 4.1 El nou Hollywood: la remodelació del sistema: estudis, gèneres i estrelles
- 4.2 L'arrencada dels cines perifèrics: Orient a Occident
- 4.3 Els camins del cine europeu
- 4.4 La independència nord-americana
- 4.5 Globalització: cap a un cine transnacional

### 5. Metamorfosi de la visió i derives de la realitat

- 5.1 La imatge de síntesi: universos paral·lels i mons virtuals
- 5.2 Ètica de les imatges: la confusió entre realitat i ficció
- 5.3 La imatge traça: la mirada documental

### 6. Estratègies de la ficció

- 6.1 Formes de la narrativitat: fragmentació, dislocació, repetició, serialitat
- 6.2 Herois, superherois i postherois
- 6.3 La remodelació genèrica
- 6.4 La "nova carn": la dialèctica cos-màquina
- 6.5 Reciclatge, bricolatge i homeatge: formes de l'historicisme

7. Noves autories: de la resistència moderna a l'autoria industrial

8. Els camins de la teoria cinematogràfica i la crisi de la crítica

9. El cine després del cine

### Direcció i ponent

José Enrique Monterde

### Dates

Del 18 al 23 de juliol

### Horari

De dilluns a divendres, de 17 a 21 hores i, dissabte, de 10.30 a 13.30 h.

### Inscripció

Centre de Cultura "SA NOSTRA"  
C/. Concepció, 12  
Tel. 971 725 210  
Palma 07012  
Matrícula: 100 euros







Antoni Serra

## Notes impertinents (IV). Els clònics amb més negre que blanc

**L**a veritat és que, precisament en aquests dies de mediocritats insípides (però, ai, ¿hi pot haver mediocritats —cinematogràfiques, literàries, polítiques— que no siguin insípides o, en tot cas, llefiscoses?), he anat cop piu o, si ho volen d'aquesta altra manera, desmoralitzat, encara que no desmemoriat. Seran coses de l'edat o del temps. Vagin a saber. Però el cert és que fins que en el llibre d'Antonina Canyelles, *Piercing*, no vaig llegir aquest brevíssim poema

"Allunya't d'aquest niu de víbores. ¿Que no veus com t'han deixat la cremallera?". No vaig ser capaç de reaccionar, i el meu republicanisme endèmic —vull dir, biològicament assumit— em va equilibrar de bell nou la fogositat del meu ventrell. Perquè m'havia adonat com, els "savis de l'*oremus*" i un grapat de monges escolanes, m'havien "deixat la cremallera". I em vaig tancar a casa, ben conscientment, i a la meua sala privada de projeccions —intransferible i a prova de tota conquesta exterior no desitjada— vaig decidir tornar a veure en blanc i negre, que són els meus colors preferits en el setè art, dos films d'Ernest Lubitsch i de Charles Chaplin que han condicionat fins a un cert punt el meu pensament intel·lectual, *To be or not to be* i *The Great Dictator*. Són dos films que, vists amb serenitat i amb humilitat (per sobre ambicions personals i vanitats caníbalesques), posen a l'abast de qualsevol sensibilitat el més patètic de la condició humana: dominar i sotmetre el món per la força dictatorial.

Em costa de creure que havent vist i sentit —palpat amb els ulls— aquest dos films, hi hagi cap humà que es vulgui convertir en un clònic, sempre que no es vulgui ser un vulgar *clown* de guix olotí, dels personatges més lúgubres de la història de tots els temps imaginables i inimaginables, Hitler, Franco, Mussolini, Batista o els espantalls més moderns com Pinochet, Bush o Aznar...

Però la crítica ferotge —d'ironia punyent, a vegades subtil, quasi bé sempre despietada— que Lubitsch, amb el seu magistral llenguatge estètic, es capaç d'articular contra el nazisme i la barbàrie a *To be or not to be* és, almanco per a mi, relaxant i creativa. O si ho volem així, la imaginació transportada a esfe-



res neguitosament sublimes. Mentre veia, a la petita pantalla de casa (tancat, sol, aïllat de tota contaminació exterior —d'un món que ja té poc o quasi bé res a veure amb mi i la meua formació intel·lectual— a l'estudi), imatge rere imatge, interpretació (magistral) inclosa de Carole Lombard i Robert Stack i Jack Benny i Lionel Atwill i un grapat més de figures excepcionalment dirigides des del cànon indissoluble de la llibertat; deia, així, que mentre em per-

dia en la màgia de *To be or not to be*, alhora anava repassant l'article que Joan Ferrer Miserol acabava de publicar al darrer número de la revista, dedicat a *La rosa púrpura del Cairo* i a *Key Largo* o sigui, al cinema postclàssic: el cinema s'ha de realitzar a partir de la passió desmesurada i vitalista. En cas contrari, el cine —l'art— és un nyarro en el més estricte sentit que ofereix el Diccionari Alcover-Moll: "Cosa malfeta, grossera, de mal aspecte" o, segons l'ús



de Vic, "crostó, tros de pa". I *To be or not to be*, o Lubitsch en general, és (són) l'antítesi d'Spilberg i la superficialitat plana a que ens té acostumats la producció fílmica dels darrers anys.

És el mateix que succeeix amb *The Great Dictator*, una gran pel·lícula sens dubte, però que —ja em perdonaran—, malgrat la intel·ligència de Chaplin, no aconsegueix la subtileza vibrant de la de Lubitsch. És el que em sembla a mi, en tot cas. I jo, normalment, som un vell malsotratat errat de comptes. Vull dir, per continuar fluctuant en l'equilibri/desequilibri de la corda fluixa de la imaginació impossible que el personatge Hitler de Charlot em resulta menys creïble (tot i ser creïble) que no el de Lubitsch (tal vegada perquè és un actor que és Hitler sense ésser-ho). Bé, a part de navegar en un mar de divagacions

incomprensibles (però, ¿hi pot haver res comprensible en una societat com l'actual, havent-se substituït la intel·ligència creativa per l'ambició desfermada del neoliberalisme econòmic?), *The Great Dictator* és també un film "saludable", engrescador per la caricatura deformada del caporal austríac que pretenia menjar-se l'univers.

I aquests dos films em varen deixonar de l'ensopiment.

El cinema —el què és antítesi de l'encefalograma pla— té aquests avantatges, et retorna a la vida o, senzillament, al sentiment de llibertat creativa. Et possibilita, també, distanciar-te dels galifardeus —ai, n'hi ha tants que ja són legió dins el masoquisme col·lectiu!— que han adoptat, en el cinema i la literatura, la cursileria i la bladeria com a forma estètica i ètica d'expressió. Cal veure Ernest

Lubitsch i Charles Chaplin —els seus films, és clar— per no saber-te mort a causa de la pol·lució impol·luta —la ineficàcia per excel·lència— de la mediocritat actual.

I la impertinència! Ah, no la trobareu a cap riu de Babilònia ni en les mans esperitades de cap dama boirosa, sempre a punt per fer la lleixivada casolana. No, en absolut. Es recomanable un canvi d'orientació: els ulls de Carole Lombard i de Paulette Goddard, per exemple, sempre que vostès m'ho permeten expressar llibertinament i sense innecessaris circumloquis. O tal vegada en un vers, un sol vers inquietant i malèvol de Biel Mesquida: "La llengua és com un cavall de raça bona..." Tot, abans que la cursileria del *lava más blanco*... a que ens tenen acostumats els "pietosos santificats" intel·lectuals dels nostres dies. Amén. ■

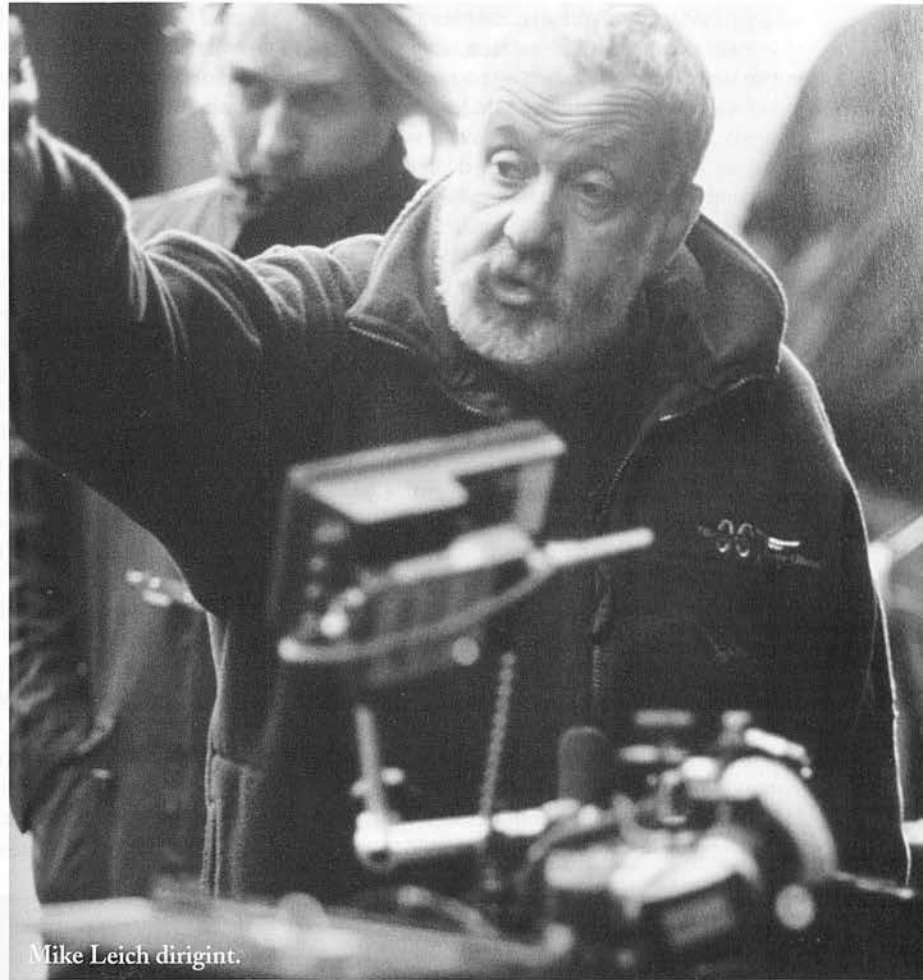
Carles Fabregat

**P**assa molt sovint que els mitjans encarregats de la seva difusió, "llancen" la sinopsi d'una pel·lícula, i aquest discurs predeterminat no només conforma el contingut de les gasetilles de propaganda, sinó que a voltes acaba per fer-se un lloc fins i tot en les mateixes crítiques dels especialistes, els quals, en donar-ho per bo, converteixen en corrent d'opinió allò que només es tractava d'una pura convenció o, en el millor dels casos, tan sols d'una visió parcial de la complexitat dramàtica que pot extreure's del guió. Valgui això a propòsit de la pel·lícula *El secreto de Vera Drake*, de Mike Leigh.

Després de veure-la, i amb la profunda impressió que em produï encara enganxada als més immediats replecs de la memòria, cerco, com faig sovint, aquelles crítiques que ja prèviament havia llegit sobre la cinta. I em trobo que quasi totes, per no dir totes, coincideixen en fer una similar descripció del personatge principal que dona nom al film. Així, María Casanova escriu a *Cinemanía*: "Vera Drake es (...) muy trabajadora y muy solidaria. (...) echa una mano y una sonrisa al prójimo más desfavorecido que ella (...) y se siente muy afortunada con su vida y su familia. La exposición que Mike Leigh adapta al ritmo activo y optimista de la mujer, describe detallada y perfectamente su personalidad sencilla pero, sobre todo, su gran generosidad e inocencia".

Per la seva banda, i des de les pàgines de *Fotogramas*, Ricardo Aldarondo aprofundeix una mica més en el tema quan diu: "En realidad, Leigh no está hablando del aborto en una Inglaterra, la de los años 50, en la que aún era ilegal, sino de la dolorosa experiencia de una mujer empeñada en hacer el Bien a los demás", i afegeix més endavant: "como una más de esas actividades benéficas, Vera practica abortos a las chicas con problemas. Es solo por ayudar."

De manera que, pel que llegim, ens trobem davant d'una dona senzilla, optimista, solidària i ingènua, que practica avortaments il·legals només per la seva voluntat d'ajudar, en aquest cas a les noies per a les quals tenir un fill és un problema. Busco una mica delerosement altres crítiques, i a totes venen re-



Mike Leigh dirigint.

produïdes més o menys les mateixes opinions. Però no és això el que a mi em va semblar veure a la pel·lícula o, com a mínim, no exactament això.

És un fet que des d'aquells temps en què el pes dels descobriments psicoanalítics es deixava veure —fins i tot massa— en les crítiques de la majoria d'estudiosos i observadors del cinema, les interpretacions que tenen en compte la dimensió inconscient de l'esser humà no només s'han batut en retirada, sinó que, a espais com ara el de José Luis García *¡Qué grande es el cine!*, es pot veure com els arguments psicoanalítics són retornats amb força, a la manera d'un *boomerang*, al cap d'aquell qui els esgrimeix. La qual cosa ens priva d'una de les eines més eficaces de les quals disposem per fer una mirada descentrada cap a l'entorn i, conseqüentment, per no quedar-nos únicament amb una visió plana (i tranquil·litzadora) del món que ens envolta; si bé és evident que les

etiquetes —allò que es constitueix en opinió fixada d'una manera àmplia i general— sempre ens han ofert seguretat.

En cas que donem per bona la descripció generalitzada a propòsit de la personalitat de Vera Drake, de la qual més amunt n'hem transcrit dos exemples, ¿on situaríem, llavors, l'estat de profund capficament immediat en què es cau la dona tan bon punt la policia fa acte de presència a casa seva, sense que ella precis cap justificació per a la tal visita? Una resposta immediata diria que està plenament justificat per la por d'haver transgredit la llei —amb el seu càstig corresponent— i pel previsible futur que a partir d'aquell moment sap que espera als seus. I si és així, ¿com és que no ho havia pensat abans?, podríem preguntar-nos a mode d'immediata reflexió.

Si ho mirem bé, però, ens adonem que l'estat en el qual queda Vera no és exactament de por, com correspondria en cas que els motius fossin els esmen-

tats, sinó que s'acosta més a una mena de petrificació extàtica, com si de cop hagués caigut en un pou profund de la memòria, mentre tota la vida transcorregués de sobte per davant seu. La prodigiosa interpretació d'Imelda Staunton, la qual duu més enllà dels límits habituals, permet distingir aquests matisos i encara uns altres; ens suggereix, per exemple, que potser ja feia molt de temps que esperava (i he escollit deliberadament el verb "esperar", per damunt del "témer") aquest cop del destí; i ens suggereix també que a partir d'aquell moment alguna cosa més emergeix a la superfície, que no el secret de la seva pràctica avortiva (el seu "ajudar"), i aquesta cosa té a veure amb la realitat de la seva vida familiar i fins i tot amb la seva pertinença de classe.

En la magistral seqüència, que ens regala Leigh, de l'escorcoll a casa els Drake —mentre la resta de la família espera a l'habitació del costat—, veiem que Vera amaga en un farcell de drap, al fons de l'armari —dins d'una d'aquelles capses de llauna on les nostres mares guardaven les fotos antigues o les felicitacions de Nadal—, els estris que utilitza per fer

avortar les noies que ho sol·liciten, amb la mateixa sensació de despulament de la intimitat amb què mostràrem en públic els nostres vicis més ocults.

Però a partir del moment en què Vera és detinguda per la policia, ja no veurem ni una engruna més d'aquell ritme "actiu i optimista" al qual es refereix María Casanova; optimisme que no es tracta, al meu parer, més que d'una lleteria apresada, un *mantra*, per dir-ho així, pronunciat per tal de protegir-se del desànim. Quan, per la força de la gravetat, el cos se li desmunta com si es tractés d'un autòmat de fira, Vera passa a convertir-se en el fidel reflex de la figura de la seva filla, Ethel, una jove de mirada desesperada i una capacitat de comunicació quasi autista, que forma, juntament amb la mare i l'avia, la columna vertebral d'aquesta brillant dissecció psicològica i social disfressada de drama costumista. Mentre tant, i una vegada més, els homes assistiran a mode de mers observadors de la tragèdia de l'existència humana, suportada per les dones amb estoica tenacitat i no poc esperit de sacrifici. Només el nuvi de la filla, en aparença el més insignificant i

estrafolari de tots els espècimens mascle de la pel·lícula, sembla donar-se perfecte compte d'allò que veritablement està en joc.

De fet, el nerviós cantussejar de la Vera no és d'optimisme, sinó d'anar fent aplec d'ànim en front de la fatalitat, la qual sembla voler conjurar a cops de coratjós estoïcisme. I quan observa els seus "necessitats", sembla mirar-los amb uns ulls que estiguessin girats cap endins, cap a algun racó ignot de la memòria perduda, passejant-se entre ells com es mouria entremig els objectes d'una botiga de porcellana, com si res d'aquell món pogués tocar-la, tant entaforada es troba al fons de la seva pròpia realitat.

En el moment d'atendre les noies a les quals ajuda, sembla actuar amb una distanciada professionalitat, que res té a veure amb les circumstàncies en les quals desenvolupa la seva tasca, i que en el fons respon més a una mena de consigna, la qual podríem resumir en: "cal fer el que cal fer". ¿I què és, doncs, el que cal fer? La resposta ens ve donada per boca de Vera mateix, a preguntes de la policia: "Ajudar les noies que els torni a venir la 'regla'".



Aquest és, doncs, el "secret", l'ordre que cal restablir: restituir la regla a aquelles joves qui l'han perduda per un accident del destí, per tal que puguin continuar endavant, ja que elles no tenen el privilegi de classe que els permet superar l'accident amb l'ajut d'un equip de metges i psicòlegs, o fins i tot el d'un funcionari disposat a suggerir els estratagemes legals que aplanen el camí.

Entre sanglots i amb un esglai permanent a la mirada, intuirem —novament a requeriment de l'autoritat— que un cop, fa temps, la Vera també va necessitar que li restablissin el període, i que aquella persona que la va ajudar podria tractar-se de la mateixa que després li proporcionà la feina, que ella continuà fent gratuïtament i amb un sentit de militància cega, que pren el sentit d'un acte de repetició orientat a restablir a cada nova oportunitat, una i altra vegada, aquella falta que interrompí la mínima seguretat necessària per poder valer-se en aquest món.

Isi volguéssim remuntar-nos més enrere, potser podríem convenir que aquest acte de repetició tracta de restablir un ordre perdut encara més an-

tic, ja que la pròpia Vera és filla de mare soltera, com s'encarrega el director de fer-nos-ho saber per boca del marit, a l'escena en què ens els mostra junts al llit matrimonial, on també veurem com es congratulen, no tant de disposar d'una felicitat fruit del fet de viure plegats, com de la xamba, una mica fortuïta, d'haver-se ensopegat l'un a l'altre, de no trobar-se sols, com succeeix a bona part dels seus coneguts, a més, segurament, de sentir-se alliberats per no haver corregut la sort de la mare de la Vera.

Un espè tou de culpa sembla planar tothora —fins i tot en els moments en els quals poden esgarrapar una engruna de felicitat— damunt les espatlles dels Drake, l'harmonia familiar dels quals resulta del pur acontentament de saber-se uns supervivents. En primer lloc, de la Segona Guerra Mundial, acabada tan sols cinc anys abans del moment de l'acció, on tots van perdre-hi amics i familiars que ocupen bona part de les converses mantingudes en reunió. En segon, d'haver-se salvat, per exemple, d'anar a l'hospici, com va succeir al germà petit de Drake, qui en el moment de

morir els pares de tots dos encara no tenia edat per treballar, i no sabem si és a resultes d'aquest grau superior de patiment que ell es queda amb els beneficis, mentre el marit de Vera, compartint com comparteix amb el germà la feina al taller mecànic, n'és únicament un empleat.

Aquest esperit de derrota, que ens és mostrat en una seqüència magistral —que dura tan sols uns segons—, a la qual Ethel passeja durant la seva primera cita amb un nuvi tan lúcid com pobre i aclaparat, resumeix, amb patetisme i brillantor a parts iguals —acompanyats d'un gran domini de l'economia de recursos— bona part del que Mike Leigh ens vol dir en aquesta cinta, a la qual posa punt amb una escena desoladora: asseguts a la taula del menjador —mentre la mare és a la presó—, la càmera ens mostra els Drake constituïts en la imatge mateixa del desemparament, privats com estan de l'única persona de la família capaç de fer front —encara que sigui amb un cec esperit de resistència— a la maledicció eterna que sembla pesar permanentment sobre els desposseïts d'aquest món. ■



Joan Ferrer Miserol

**M**e diuen Rachel Zachary, vaig esser adoptada a mitjan del segle XIX per la família d'aquest llinatge, dedicada a la ramaderia, a l'Estat americà de Kansas. Segons me contaren, m'adoptaren perquè me trobaren abandonada dins un carro on els meus pares de Boston havien estat assassinats pels indis. El meu nou pare, més tard, també morí a mans dels kiowa per defensar la seva família i el seu ramat. Me vaig criar amb els tres germans i la seva mare i gràcies a ella me sentia tant de la família com si fos filla natural. Mathilda, aquest era el nom de la mare, era meravellosa com a dona, com a mestressa de casa i com a pianista; el germà menor era simpàtic; el mitjà me molestava una mica perquè tenia una dèria excessiva contra els indis que jo no podia compartir, dels que deia sentir-ne fins i tot l'olor per allà on havien passat; i el major, en Ben, des de menuda el vaig mirar com l'home més extraordinari que mai no havia vist; però malauradament l'havia de considerar com un germà i no podia intimar amb ell com el meu cos desitjava.

Un dia, mentre els tres germans eren a Wichita a dur-hi a vendre ramat, s'acostà per la casa un home molt estrany anomenat Abe Kelsey, anava damunt un cavall que tampoc semblava tenir amics i m'espantà; però el que més me sorprengué va esser la mare, que, quan el veié per allà, sortí de casa amb un fusell per fer-lo fora. Aquesta actitud, fou tan nova per a mi, que me semblà histèrica, ja que ella habitualment era amable, molt dolça. Però el que més m'intrigà va esser que no va voler dir-me qui era, i jo estava segura que el coneixia. Quan els germans tornaren vaig oblidar-me de l'incident, i també ho va fer la mare perquè en Ben li va dur un piano que havia guanyat en una aposta. No crec que res l'hauria poguda fer més feliç. Una altra cosa que me sorprengué va esser el dia que provaren els cavalls que havien dut de Wichita i cap dels germans no va poder domar-los tan bé ni amb tanta elegància com Johnny Portugal, un indi que treballava per a ells. Quan acabà, va acostar-se cap a mi i me tragué dels cabells una herba. Amb aquell gest vaig sentir una cosa molt es-





pecial que no podria dir ben bé el que era, però que me semblà com si fos qualque cosa ancestral, que venia de la nit dels temps i que ningú dels altres hauria estat capaç de transmetre'm. El que sí sé és que al meu germà Ben no li agradà gens ni mica el que va fer Portugal als meus cabells; tanta sort que tampoc no se n'adonà massa, del que jo havia sentit pel gest de Johnny.

Podria contar moltes anècdotes de la meua vida, però totes elles duen cap a una de cabdal. Quan en el poble volien penjar Abe Kelsey, va confessar que ell i el vell Zachary anaren a un poblat Kiowa i mataren tots els seus residents; afegí que ell me va trobar, essent un nadó me volia estrangular perquè no quedàs cap indi viu, però el vell Zachary ho impedí. Mathilda fora de si, com el dia que Abe Kelsey va passar per casa nostra aquell dia que totes dues estàvem soles, va cridar que tot això era una mentida i, amb desesperació, va empènyer el cavall en el qual seia Kelsey i aquest quedà penjat de la corda que li havien posat al coll. Tothom va veure que aquell home,

amb la soga de la mort, no podia dir mentides, i més que ningú altre ho vaig veure jo. Amb un segon vaig passar d'esser blanca a esser índia, i amb el mateix segon a percebre el molt que m'estimava i m'havia estimat la meua mare adoptiva. Tot el poble se posà en contra dels Zachary per no voler retornar-me als indis; quedàrem tots sols, fins i tot dels treballadors a sou, inclòs Johnny Portugal. Haguérem de tornar sols cap a casa.

Quan arribàrem, trobàrem dins la casa un escrit ancestral indi que havien deixat els kiowa, i mentre Ben el desxifrava, Mathilda, amb llàgrimes als ulls, va admetre que el que havia confessat Kelsey era cert. Cash, el germà segon, no va poder reprimir el seu esperit racista i va anar-se'n de casa perquè Ben no va voler fer-me fora. Poc temps després vengueren els indis per dialogar amb so de pau, amb la intenció que jo els fos lliurada, però Ben va fer que el germà petit, Andy, disparàs i en matàs un. Els kiowa iniciaren un atac despietat contra la casa. Quan la lluita estava arribant al final i el meu germà de sang kiowa entrà

a la casa per emportar-me'n amb ell, jo sols tenia dues possibilitats, o deixar-me'n dur, o utilitzar el revòlver que m'havia deixat Ben i matar-lo. Vaig haver de prendre la decisió en un segon, en un instant, però aquest curt moment va esser suficient per veure que el racisme és fals, és una bogeria, perquè jo, en aquell moment, no tenia alternativa entre la meua sang o la meua cultura. Pertanyia a la cultura que havia rebut i no sentia cap lligam amb una sang que m'era totalment aliena. Era tan blanca com Ben o Mathilda perquè havia mamat la seva cultura; i per a mi el poble kiowa, malgrat tenir la mateixa sang, era un poble llunyà i estrany perquè la seva cultura no era la meua. Les diferències racials sols són diferències culturals; són aquestes les que determinen el comportament social, independentment de la sang que corri per les nostres venes. Després de saber tot això no quedà cap impediment per poder abraçar a Ben; l'home que des de sempre havia desitjat; l'home que era de la meua cultura però no de la meua sang. ■



Marti Martorell

## *Samaritan Girl*

En la crítica del mes passat ja vaig assenyalar que, a causa de les decisions arbitràries de les distribuïdores espanyoles, es varen estrenar amb tan sols quinze dies de diferència *Bin-jip* (*Hierro 3*) i *Samaritan Girl*, del director coreà Kim Ki-Duk, en aquest ordre, quan la primera és posterior cronològicament. Per tant, l'exquisidesa aconseguida amb la primera esdevé redundància i excés a la segona, quan la veritat és que l'evolució l'hem d'entendre a l'inrevés.

El punt de partida és la història de dues joves que, per anar-se'n de viatge a Europa, decideixen que una es prostitueix, mentre que l'altra es dedica a dur els comptes. Però una trobada amb la policia provoca la mort de la primera, per la qual cosa la segona decideix començar un camí de redempció mitjançant el sexe, fet que obre uns camins inesperats en la seva vida i la de son pare. Vist d'aquesta manera, sembla que som davant un melodrama tràgic i bèstia, però, per sort, Kim Ki-Duk es mostra més aviat contingut des del començament fins al final, un moment en què la pel·lícula agafa un to oníric, davant el qual l'espectador no sap ben bé si és real o no.

Ara bé, un excés de reiteració en elements cristians i sanguinis llastra tota la història i la fa feixuga massa vegades, un desencert que va evitar a l'hora de realitzar la que per ara és una de les millors estrenes del 2005, la ja esmentada *Bin-jip*.

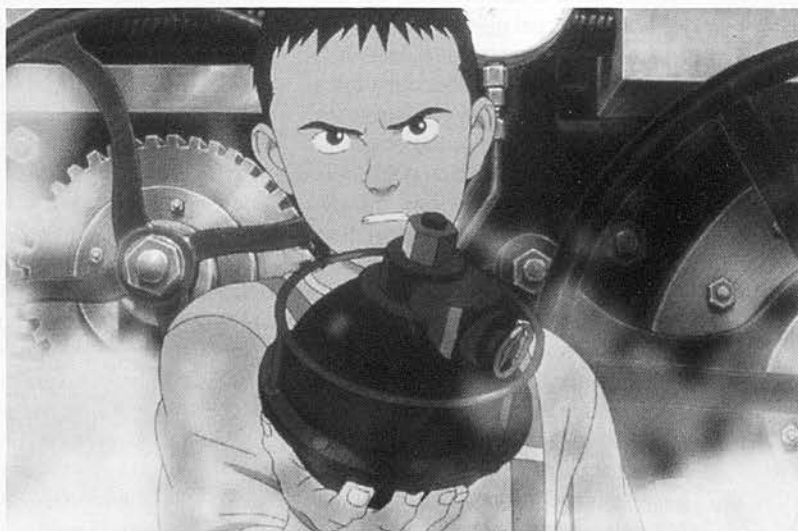
## *Steamboy*

Afortunadament, gràcies al fet que la distribuïdora Columbia TriStar treu

prou còpies al mercat espanyol, les estrenes d'animació japonesa ja comencen a deixar de ser una excepció en el panorama illenc. Bones notícies, doncs, per a aquells que ens interessin les pel·lícules que, encara que siguin "de dibuixos animats", van adreçades a un públic adult i no infantil, com és el cas de la darrera pel·lícula del director Katsuhiro Ôtomo, realitzador també de la mítica i críptica *Akira*, porta d'entrada a Europa de l'anime adult ara ja fa més de setze anys.

*Steamboy* (una traducció literal significaria 'el jove del vapor') és la història, situada a la darrera del segle XIX, de Ray Steam, nét i fill d'inventors anglesos, que experimenta i creu en la força del vapor com a instrument per obtenir un món millor. Ara bé, diferents qüestions filosòfiques entre son pare i l'avi sobre l'ús militar que se'n pot treure situen Ray enmig d'una lluita en què ningú pot sortir ben parat. El marc d'aquesta contesa és una exposició universal que se celebra a Londres, una ciutat molt ben recreada gràcies a l'ús combinat de l'animació tradicional i de les tecnologies digitals per a l'escenografia.

En parlar de pel·lícules japoneses que versen sobre el mal ús de la tecnologia, no s'ha d'oblidar que justament ha estat el Japó l'únic país que ha patit un atac nuclear de l'enemic durant una guerra, així que no ha d'estranyar que els militaristes i tecnòlegs sense escrúpols no siguin tractats gaire bé. D'altra banda, *Steamboy* pateix d'un defecte continu de les pel·lícules d'Ôtomo, que és l'allargament innecessari dels clímax finals, en





En parlar de pel·lícules japoneses que versen sobre el mal ús de la tecnologia, no s'ha d'oblidar que justament ha estat el Japó l'únic país que ha patit un atac nuclear de l'enemic durant una guerra, així que no ha d'estranyar que els militaristes i tecnòlegs sense escrúpols no siguin tractats gaire bé



aquest cas una batalla que dura més de quaranta minuts, però bé, vist tot el conjunt, esdevé en tot cas un mal menor.

### Code 46

Michael Winterbottom és un director difícil d'encasellar, perquè cada pel·lícula nova que realitza és una incursió en un gènere diferent. Així, per exemple, ha tractat el western (*The Claim*); el drama (*Wonderland*); el docudrama (*In This World*) o l'erotisme amb rerefons musical (*9 Songs*). Ara ha revisat la ciència-ficció, amb una pel·lícula que es mou en els mateixos paràmetres que la gairebé desconeguda, però rellevant, *Gattaca*, dirigida per Andrew Niccol el 1997, perquè comparteixen el tema de la manipulació genètica; la recreació quasi realista del món futur i una història d'amor que es troba amb moltes dificultats per anar endavant.

El codi 46 a què fa referència el títol prohibeix la concepció entre parelles que presenten grans coincidències genètiques, un interdicte que s'interposa entre els personatges de William (Tim Robbins) i Maria (Samantha Norton). William és un investigador que descobreix que Maria traïx l'empresa en què treballa, però no la denuncia perquè s'hi sent atret, una decisió que complicarà l'existència de tots dos, ja que la figura de l'Esfinx (transsumpte del Gran Germà de 1984) ho controla tot, fins i tot amb l'anul·lació dels records mitjançant substàncies tòxiques, un punt que apropa *Code 46* als postu-

lats de gran part de les obres de l'escriptor Philip K. Dick, un autor que també hi és molt present.

Ara bé, la neollengua (barreja de diferents idiomes) que s'inventen, present ja als títols de crèdits inicials, entorpeix i fa ridícula la pel·lícula en certs punts, però com que només vaig poder veure'n la versió doblada, convé esperar a reexaminar-la en versió original per compensar un defecte no insignificant d'una pel·lícula que podria haver estat més rodona.

### Kingdom of Heaven (El reino de los cielos)

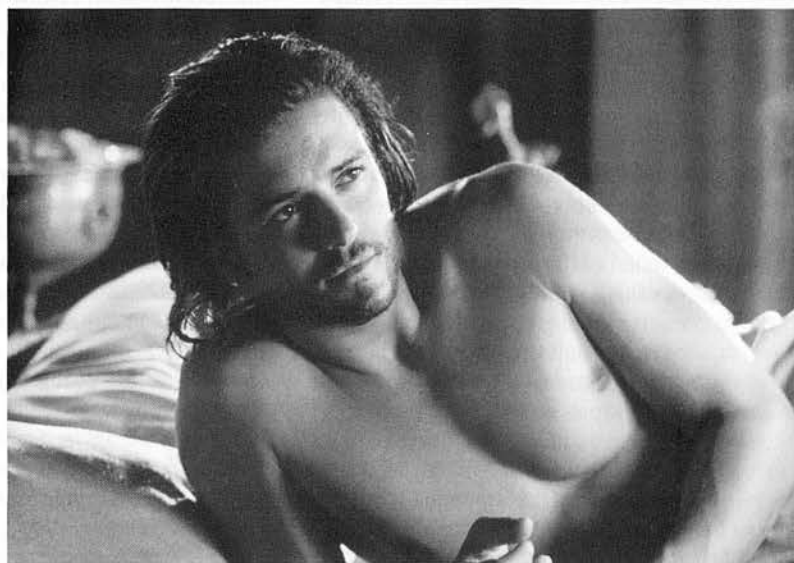
Tornarem mai a veure una gran pel·lícula com *Blade Runner* o *Alien* de

la mà de Ridley Scott? Mentrestant, hem d'esperar, ja no sé si debades, amb pel·lícules interessants (*Thelma & Louise*); dolentes directament (*G.I. Jane*, *La teniente O'Neil*) o intrascendents (*Matchstick Men*, *Los impostores*), però per ara no hi ha res immens a la vista.

Ara fa cinc anys que Ridley Scott va estrenar una pel·lícula de romans, *Gladiator*, que en alguns moments traspuava un sentiment èpic que feia estona que no apareixia a la pantalla. Compte, no dic que fos una gran pel·lícula, però sí que sobresortia de la mitjana de la producció de Scott dels darrers anys.

Però si *Gladiator* podria albirar una producció en la línia de les primeres produccions del director, amb *Kingdom of Heaven* les expectatives decauen moltíssim, perquè es tracta d'una pel·lícula que repeteix el mateix esquema que aquella (història de la venjança que porta a terme un home que ha perdut sa dona i un fill; viatge de moltes setmanes a través d'Europa fins al món àrab; la música de Harry Gregson-Williams, deutora de la de Hans Zimmer...). Res, una sensació de *déjà vu* que palesa un acomodatament total del director a unes fórmules que li han funcionat.

En poques paraules, pel·lícula ja vista i en què simplement canvien els noms i les situacions geogràfiques (i això no gaire), però que no es pot negar que entretén prou. ■





Házael González

**E**n aquesta ocasió parlarem d'un dels nous talents de la música de cinema, un home que malgrat hagi superat els quaranta anys és un jovenet que ara ha rebut, definitivament, el seu baptisme de foc al món de la banda sonora: ens referim a Harry Gregson-Williams, a qui Ridley Scott ha confiat ni més ni menys que el treball musical de la seva darrera (i amplament publicitada) pel·lícula, *El Reino de los Cielos* (*Kingdom of Heaven*, 2005, que ha estat rodada en bona part a terres hispàniques). Germà d'un altre compositor de cinema menys conegut (Rupert Gregson-Williams, a qui darrerament hem pogut escoltar posant música a *Hotel Ruanda* —*Hotel Rwanda*, Terry George, 2004) i deixeble del gran Hans Zimmer (qui és responsable de la formació de molts dels nous talents actuals), a Harry li ha arribat l'hora de demostrar la seva vàlua, i podem dir que ho ha fet d'una manera digna, però també una mica irregular, justament com la pel·lícula, que porta dins ella mateixa coses molt bones i coses no tan bones; però, no ho oblidem, parlem d'un jovenet, d'un compositor que ja ens ha demostrat abans que val la pena seguir-li la pista.

La carrera professional de Harry Gregson-Williams comença a principis

dels anys 90, quan compona la música de *White Angel* (Chris Jones, 1993), i continua després al llarg d'aquells anys fent moltes feines per a la televisió i composant música addicional per a pel·lícules fetes pel seu mestre Zimmer, com és el cas d'*Alarma Nuclear* (*Broken Arrow*, John Woo, 1996), *La Roca* (*The Rock*, Michael Bay, 1996, encara que aquesta banda sonora és una barreja de diversos compositors), *Smilla*, *Misterio en la Nieve* (*Smilla's Sense of Snow*, Bille August, 1997), o *El Príncipe de Egipto* (*The Prince of Egypt*, Brenda Chapman, Steve Hickner i Simon Wells, 1998, una altra banda sonora amb bastants noms i en què va coincidir també amb el seu germà). I precisament serà l'any 1998 quan el nom de Harry Gregson-Williams comenci a ser conegut, encara que no tot sol sinó juntament amb un altre compositor anomenat John Powell, perquè ells seran els encarregats de donar vida musical a *Hormigaz* (*Antz*, Eric Darnell i Tim Johnson, 1998), i a partir d'aquest moment ens donaran moltes satisfaccions a films també d'animació com la divertida *Evasión en la Granja* (*Chicken Run*, Peter Lord i Nick Park, 2000), i, sobretot, les fabuloses *Shrek* (Andrew Adamson i Vicky Jenson, 2001) i *Shrek 2* (Andrew Adamson, Kelly Asbury i Conrad Vernon, 2004). Harry sempre s'ha voltat de tota mena de pro-

fessionals i companys de feines diferents, i d'aquestes associacions sempre n'ha tret un bon profit.

Però això ni molt menys vol dir que no sigui capaç de fer una composició en solitari: seves són interessants partitures com *Asesinos de Reemplazo* (*The Replacement Killers*, Antoine Fuqua, 1998), *Spy Game* (Tony Scott, 2001), *Última Llamada* (*Phone Booth*, Joel Schumacher, 2002), *Veronica Guerin* (també Schumacher, 2003), i sobretot, *Simbad: La Leyenda de los Siete Mares* (*Sinbad: Legend of the Seven Seas*, Patrick Gilmore i Tim Johnson, 2003, una veritable delícia musical) i *El Fuego de la Venganza* (*Man on Fire*, Tony Scott, 2004). I sembla que ho fa bastant bé, ja que no només Ridley Scott ha optat per oferir-li una feina tan important com aquesta, sinó que sembla que també el seu germà Tony Scott compta amb ell de forma definitiva per a les seves produccions, ja que Harry és també el compositor de *Domino* (2005), la seva darrera pel·lícula.

Certament, Harry Gregson-Williams és encara un jovenet que té un llarg camí al davant, i que encara ha d'aprendre unes quantes coses de l'ofici per arribar a ser un gran compositor de bandes sonores, però que sens dubte ja té molts de mèrits propis perquè ens fixem amb atenció amb les pel·lícules en què fa feina. Molta sort i segueix així, Harry. ■



Daniela Montoya

**E**l japonès Katsuhiro Ôtomo, qui ja ens va sorprendre el 1988 amb *Akira* i va signar el guió de *Metrópolis* (2001), ens presenta una altra pel·lícula d'animació adulta: *Steamboy* (2004). Igual que a l'anterior pel·lícula, Ôtomo construeix una trepidant aventura de ciència ficció que reflexiona sobre la interacció entre els éssers humans i les màquines.

La història de *Steamboys* inicia a mitjan segle XIX, quan dos científics (pare i fill) estan investigant les capacitats potencials d'un remot líquid. L'afany pel ràpid progrés conclourà amb l'explosió del laboratori d'experimentació on els dos científics estaven a punt de trobar una font d'energia revolucionària.

Després d'aquest breu preàmbul, feim un bot d'un parell d'anys i ens situam a l'Anglaterra que està donant les primeres passes cap a la revolució industrial: les ciutats són el nucli a on s'hi agombolen milers de treballadors explotats, mentre, els empresaris s'afanyen per mecanitzar els processos de producció amb nous enginys mecànics. Entre els primers, destaca un adolescent de Manchester, Ray Steam, qui sorprèn amb els seus coneixements de mecànica, la seva capacitat inventiva i el seu agosarament envers la innovació. Malgrat la seva destresa, Ray tan sols pot somiar en anar a l'exposició internacional

de mecànica que s'està preparant a Londres. Però, una sobtada coincidència, rebre un paquet del seu avi alhora de "l'aparició" d'uns esbirros de la fundació per a la qual treballen son pare i el seu avi (els dos científics del principi de la pel·lícula), trastocarà el seu ritme de vida al convertir-se en l'objectiu de dos forces oposades.

Ambientada amb gran precisió, *Steamboy* fa servir com a fil conductor la recerca del camí adequat, entre mitges veritats, que ha de fer Ray per trobar una solució al cataclisme imminent que està a punt de destruir la ciutat de Londres. Al mateix temps, Ray anirà madurant al plantejar-se diverses preguntes entorn a l'ús de la ciència, les conseqüències de l'avenç tecnològic i els possibles límits del progrés.

*Steamboy* és una atractiva pel·lícula que es converteix en una apologia del dibuix tradicional. Sense deixar-se subjugar pels, últimament molt de moda, efectes 3D per ordinador (que, generalment, subordinen la narració per donar mostra de les innovacions digitals), Ôtomo fa una demostració de la gran habilitat que té per esquematitzar els trets fonamentals, fent servir colors plans, alhora que utilitza diverses tècniques de perspectiva (contrast de mides, de claror/fosc, enfocat/difuminat) per aconseguir la profunditat desitjada. Tot ben acompanyat amb la música orquestral,

que va marcant el ritme emocional de l'acció, i la profunditat dels plantejaments que envolten la història principal, converteixen *Steamboy* en un producte per a adults (fins i tot, molt més recomanable que la majoria de films amb actors). Per altra banda, igual que algunes altres animacions *manga* com *La princesa Mononoke*, de Hayao Miyazaki, o la ja esmentada *Metrópolis*, poden ser una bona eina perquè els heroics professors de secundària puguin motivar la reflexió sobre temes d'ètica. Principalment, sobre l'ambició humana i els (de vegades) sublimes límits als que ens aboca l'afany per aconseguir prestigi, poder, o capital, i la defensa cega del progrés o la nació sobre qualsevol principi de convivència.

Altres detalls interessants de *Steamboy* són la irònica visió de la tasca que fan les fundacions, més pendents de recaptar doblers que no d'oferir servei a la humanitat; el contrast visual entre la pesadesa del metall i la lleugeresa del vapor; i el catastròfic final que es planteja a l'epíleg que acompanya els crèdits finals. En conclusió, una bella pel·lícula que, segurament, serà menyspreada a la taquilla per la combinació de dibuixos i reflexió crítica, i que en la llargària del seu metratge destil·la una pessimista visió dels éssers humans, dominats per l'ambició i, per tant, inevitablement enfrontats en constants lluites fratricides. ■

José E. Monterde

**A** continuació, allò que considerarem són tota una sèrie de condicions que, en major o menor mesura, exerceixen una influència a l'hora de realitzar el judici crític. Un dels primers aspectes que cal considerar és aquell que fa referència al fet de si la crítica esdevé una activitat amateur o, al contrari, resulta ser una activitat remunerada. Al llarg de la història de la crítica, en aquest cas cinematogràfica, però de manera extensible a altres àmbits, excepte en els casos en què l'exercici ha estat exercit per determinats periodistes que formaven part de la nòmina de la publicació setmanal, mensual, però sobretot diària, des de la qual expressaven la seva opinió, l'activitat del crític ha estat considerada com a suplementària, des del punt de vista d'una professió. D'aquesta manera, i atenent al fet que els nivells de remuneració mai no assoleixen unes quantitats que permetin una dedicació exclusiva, cal dir que és difícil l'especialització com a crític cinematogràfic professional, la qual cosa fa que aquest tenguí una ocupa-

ció professional principal que, en algunes ocasions, sol estar relacionada amb l'àmbit cinematogràfic, sobretot dins el camp acadèmic o universitari. En el cas que hi hagi una especialització com a crític cinematogràfic, el requisit sol ser una pluriocupació absorbent.

A més, cal tenir en compte que hi ha una sèrie de dificultats a l'hora de la realització de l'activitat crítica. No tan sols pel fet que anar al cinema impliqui una despesa econòmica, sinó perquè el sessions de premsa són al matí, la qual cosa suposa que un no pugui deixar el despatx, el lloc de caixer en un banc o les classes a l'institut o a la universitat per poder anar a veure una pel·lícula. Llavors, el crític, si vol veure tot allò que s'estrena, si vol portar una dedicació més o manco exhaustiva en el camp de l'exercici de la crítica, cal tenir en compte que hi ha unes despeses. No és que es tracti de desanimar ningú, però, per exemple, Jappe afirma: "L'oferta de crítics és molt major que la demanda; com a conseqüència estan mal pagats i han d'exercir activitats secundàries (...) en realitat no és res més que un al·lot dels encàrrecs que viu d'un sou, un escriptor que no és independent, que, en la majoria dels casos, no pot triar el tema per sí mateix."

També cal tenir en compte allò que podríem anomenar les condicions vinculades al visionat d'un film. Un dels primers aspectes que s'han d'observar és el dels sessions de premsa, que es realitzen una setmana o deu dies abans de l'estrena comercial, i l'accés als quals està més o manco restringit per a gent que pertany a l'àmbit periodístic o de la comunicació. A més, també hi ha una sèrie de projeccions privades, amb menor assistència, que obeeixen a cert interès perquè determinades persones vegin una pel·lícula amb anterioritat a la seva estrena. I fins i tot, pot haver-hi projeccions molt privades, gairebé secretes, sobre alguna pel·lícula, sobretot que es correspon amb aquesta tendència de la crítica actual que consisteix en què la crítica d'una pel·lícula no surti de manera simultània a l'estrena del film, sinó que ho faci amb certa antelació.

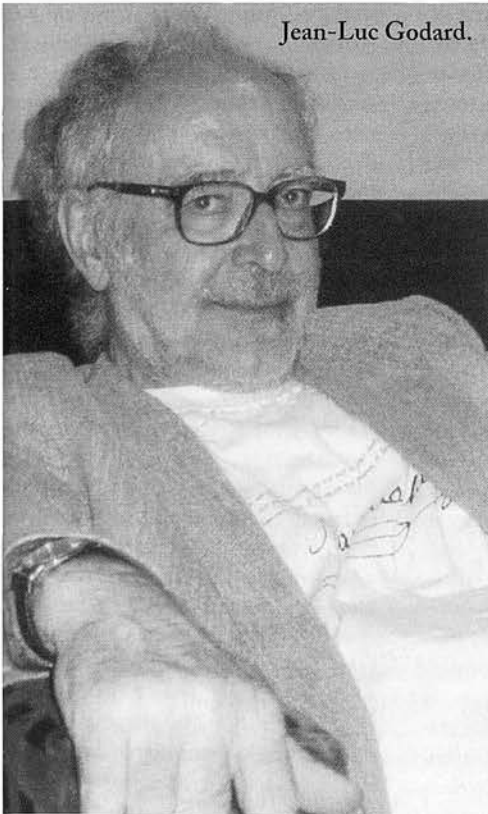
Respecte a tot això, cal anotar que es produeix una distinció entre els sessions de premsa dirigits a publicacions de caràcter mensual i els sessions de

premsa destinats a la premsa diària i als informadors. També hi sol haver sessions de premsa exclusius per a l'anomenada premsa especialitzada, més estricta pel que fa a qüestions relacionades amb allò cinematogràfic, mentre que hi ha altres sessions de premsa més multitudinàries que gairebé tenen un caràcter promocional i en què la projecció, al manco pel que sol ser habitual en produccions espanyoles, va acompanyada d'una roda de premsa amb actors i director i una sessió fotogràfica. És aquest un acte al qual hi acuden convidats i que sol estar cobert pels informadors i per la premsa rosa que no pas per la crítica cinematogràfica.

Un altre acte que no es pot oblidar és el que suposen els festivals de cinema, en els quals el crític pot veure en primícia les futures estrenes comercials i sobretot les obres cinematogràfiques més importants de la temporada. Per exemple, el crític que vagi al Festival de Cannes podrà veure una part substancial de les estrenes més importants que s'oferiran al llarg de l'any, i, fins i tot, tindrà el privilegi de veure pel·lícules que després tardaran molt a estrenar-se o que malauradament no trobaran distribuïdor i, per tant, no ocuparan la cartellera de la seva localitat o del seu país. Precisament, els festivals de cinema són importants com a recurs pel crític, ja pot ser que no pugui assistir al sessió de premsa d'una pel·lícula o, simplement, aquest no es faci. Finalment, i ja que n'hem parlat quan hem tractat el tema de la cinefília, també cal tenir en compte com a llocs on poder veure una pel·lícula, el cineclub i la filmoteca.

I seguint amb tot això que fa referència a les condicions que determinen el visionat d'un film per part del crític, cal endinsar-se dins aspectes que responen més a la seva subjectivitat tant pel que fa al visionat com a la posterior redacció.

Aquests aspectes tenen a veure amb l'estat d'ànim del crític, amb el major o menor interès que hi pugui haver a l'hora de veure un film, la informació prèvia que es tenguí sobre la pel·lícula o, en qualsevol cas, sobre els seus principals responsables, l'horari en què es vegi la pel·lícula, la companyia amb la qual es vegi, la urgència en què s'hagi d'escriure la crítica després d'haver vist la



Jean-Luc Godard.

pel·lícula, etc. I per entendre aquestes valoracions podem comprovar el cas dels festivals de cinema. Cal considerar, així, que a Cannes una de les dues pel·lícules més importants que en aquella jornada es presenten per competir en la secció oficial es projecta a les 8,30 del matí i que, per tal de poder tenir un bon lloc dins la sala, és necessari fer coa des de les 7,45. Evidentment, qualsevol persona, per costum, no sol aixecar-se a les 7 del matí per una hora i mitja després entrar a una sala cinematogràfica a veure una pel·lícula que tant pot ser una molt entretinguda i dinàmica producció nord-americana com una contemplativa i pausada obra de Kiarostami. D'aquesta manera, no implica les mateixes condicions veure una pel·lícula el primer dia d'un festival com veure-la el vuitè dia. Cal tenir en compte que la pràctica habitual de l'espectador no sol ser al matí, com també cal considerar, i per molt estúpid que sembli no ho és gens, si l'espectador acudeix a una sessió poc després d'haver-se menjat una paella. En aquest sentit, Rosembaum ho

deixa molt clar: "El lloc i el moment en què un veu una pel·lícula té una relació inextricable amb el que significa aquella pel·lícula, i això indica, conseqüentment, que els significats no han de ser mai considerats com a universals o eterns. Per posar-ho en termes més simples, em veig forçat a reconèixer que la crítica de cinema és un acte social."

El tema de l'edat del crític tampoc resulta fútil, ja que indubtablement hi ha una afectació generacional dins el judici crític. Pot haver-hi diferències en la valoració crítica en funció de determinades sintonies generacionals que afecten d'una manera o altre al judici crític. I evidentment, no es tracta de dir si un ho fa millor que l'altre, sinó de constatar que entre un crític de setanta anys i un crític d'una trentena hi ha diferències que estan originades per les diferències generacionals, que afecten a criteris, gustos, valoracions, desenvolupades al voltant d'un mateix film. I tot això fa referència a una determinada formació intel·lectual, professional, etc. Un aspecte, aquest últim, que també ha

de fer que tinguem en compte que una identificació ideològica o l'existència de determinades filies i fòbies —en alguns casos potser fins i tot personals— afecten al crític, encara que cal observa en quina mesura aquest es distancia o s'apropa a aquests factors. Les conseqüències ens portaríem a parlar de l'interminable debat sobre la subjectivitat i l'objectivitat per derivar cap al fet de plantejar fins a quin punt, si n'hi ha d'haver, es considera la crítica com una ciència.

I seguint amb els condicionants que envolten la figura del crític cal enraonar sobre una mena de requeriment que se li sol fer a l'esmentat personatge i que respon a la següent qüestió: ha de veure el crític tots els films? És una qüestió, aquesta, que obeeix no tan sols a principis ètics i deontològics, sinó a la possibilitat d'accedir a totes les pel·lícules i a l'oportunitat de gaudir del temps necessari, la qual cosa esdevé impossible. Resulta una utopia cinèfila estar al dia de tota l'actualitat cinematogràfica d'arreu del món, fet que pro-

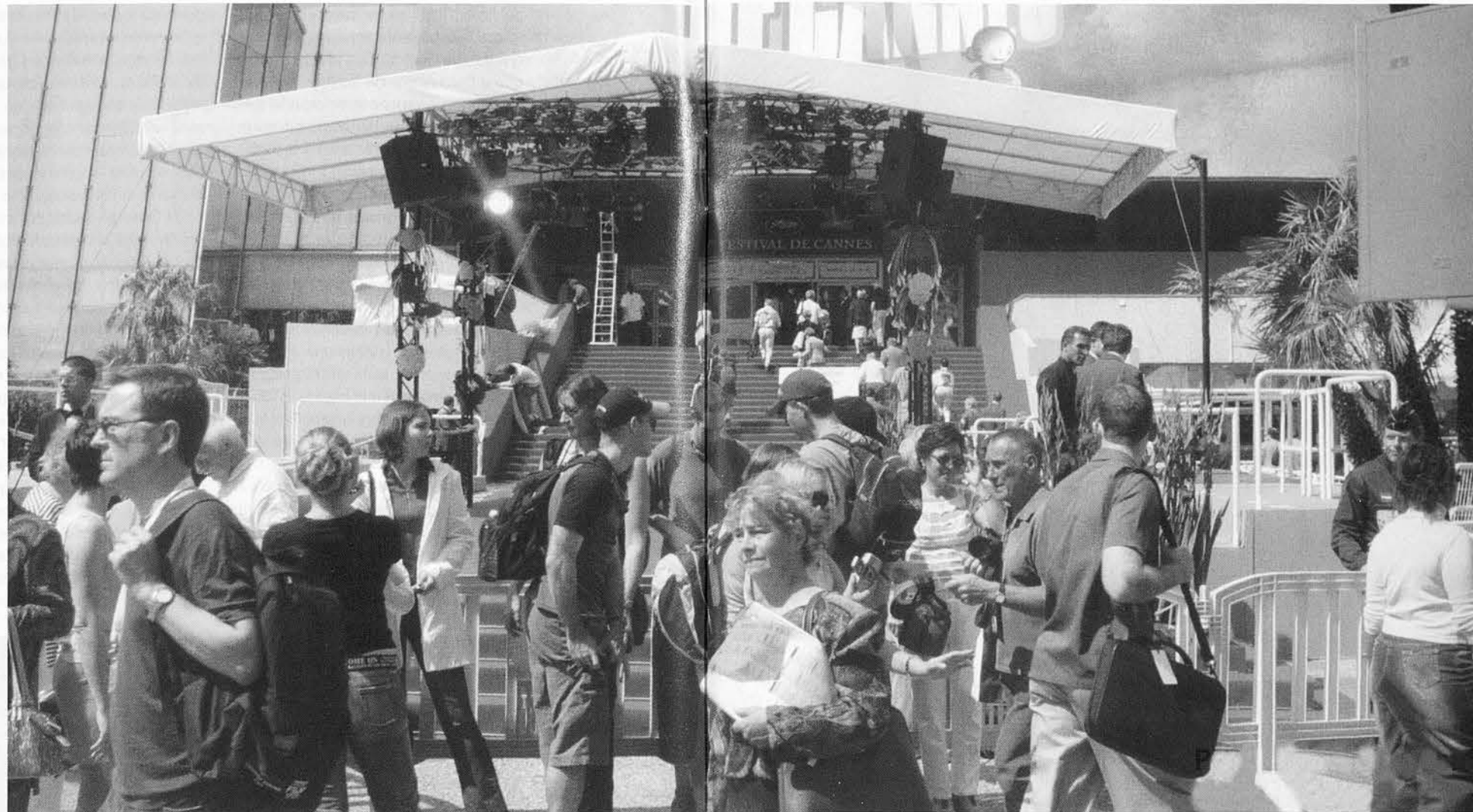


Un altre conflicte és el que provoca el fet d'haver d'esmentar pel·lícules produïdes a latituds llunyanes, fet que esdevé un autèntic mal de cap si d'allò que es tracta és de posar el títol original d'una pel·lícula de Hou Hsiao-hsien o de Wong Kar-wai

voca que el crític hagi de seleccionar allò que veu, triar segons allò que ja coneix de forma positiva o negativa, segons el que li crida l'atenció; en ocasions, cal guiar-se per recomanacions fetes per persones de confiança. I lligant amb això, com altre aspecte que cal assenyalar dins aquest apartat, no cal obviar l'activitat que consisteix en revisar el propi judici crític. Ens trobem en aquella situació que ens porta a recuperar el plaer d'un visionat, a la reafirmació o a la rectificació del judici crític establert amb el passat, i, en ocasions, malauradament, ens trobem amb la decepció que suposa haver de rectificar una valoració positiva en negativa.

Ara, una vegada plantejades tota una sèrie de consideracions que determinen i condicionen la naturalesa del judici crític i la del crític mateix, i tenint en compte que d'allò que hem parlat bàsicament és de l'elaboració d'un discurs, cal fer una sèrie d'observacions sobre l'estil que cal mantenir qualsevol redacció d'una crítica. Un dels primers punts, per exemple, que cal tractar és el fet de com s'ha d'escriure els títols de les pel·lícules. Aquestes se citaran en cursiva, però a més, cal explicar que la primera vegada que se citi el film allò que s'ha de fer és el següent: en primer lloc, s'ha d'escriure en cursiva el títol amb el qual la pel·lícula ha estat estrenada en aquell país; en segon lloc, col·locarem entre parèntesi el títol original del film i a continuació, després d'una coma, anotarem la data de la seva estrena; en el cas que vulguem anotar el nom del seu director caldrà anotar-ho després del títol original i a continuació d'un punt i coma. D'aquesta manera, si parléssim en un text per primera vegada de l'òpera prima d'Orson Welles caldria anotar: *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*; Orson Welles, 1940).

Respecte a tot això cal tenir en compte alguns fets que van més enllà del detall de no poder posar el títol de les pel·lícules entre cometes, i que tenen més a veure certes actituds fonamentalistes o dificultats. Per exemple, un problema és el que s'origina quan esmentem un film i aquest no s'ha estrenat comercialment, sinó que ho ha fet a través de la televisió, la qual cosa provoca el dubte de si considerar aquella data com la data oficial de la seva estrena.



Un altre conflicte és el que provoca el fet d'haver d'esmentar pel·lícules produïdes a latituds llunyanes, fet que esdevé un autèntic mal de cap si d'allò que es tracta és de posar el títol original d'una pel·lícula de Hou Hsiao-hsien o de Wong Kar-wai. En aquest casos, s'opta dràsticament per reproduir com a títol original aquell que s'ha utilitzat per a la seva distribució mundial, que acostuma a ser en anglès. De totes maneres, allò que sí cal evitar són determinades actituds fonamentalistes, ja que en ocasions la traducció literal del títol original del film no té gaire sentit i és millor buscar una alternativa que conservi unes intencions i un sentit semblants, com per exemple pot ocórrer amb *Con faldas i a lo loco* (*Some like it hot*; Billy Wilder, 1959). A tot això, a més, al territori espanyol ens trobem amb el

conflicte de la convivència cooficial d'altres llengües com són el català, el gallec i l'euskera, assumpte aquest que ja feria endinsar-nos per terrenys polítics que són fora del nostre abast.

Un altre aspecte que resulta interessant és l'ús de determinada persona gramatical a l'hora de fer un judici crític, de manera que en ocasions s'opta per utilitzar la primera persona del singular (*jo*), la qual cosa implica el perill de caure en la pedanteria, mentre que en altres es decideix l'ús de la tercera persona del singular (*ell/ella*), la qual cosa pot donar una falsa distància objectiva. També és un recurs habitual usar la primera persona del plural (*nosaltres*), que provoca un efecte atenuant del judici que també pot resultar a vegades ridícul, per allò de buscar una coartada d'objectivitat, un caràcter impersonal, o

Anant més enllà de les qüestions d'estil, allò que podem plantejar, encara que no hi entrem per allò de la "duresa" del tema; és el fet que si cal considerar l'existència d'un llenguatge crític de la mateixa manera que hi ha un llenguatge científic o un llenguatge artístic

d'aixecar una mena de protecció davant la covardia.

Quant a la correcció ortogràfica i sintàctica, exigència ineludible a l'hora de redactar un judici crític, s'ha de tenir en compte sobretot que el fet de posar de manifest un estil complex, alambinat —ús de la subordinació, introducció de parèntesi i de guions, etc.— no és sinònim d'una bona crítica, com tampoc és, encara que a vegades així es valora, garantia que aquella opinió tenguí més categoria, sigui més respectable o presenti una major convicció en el seu judici. De res serveix si no hi ha coherència en l'argument i allò que es diu té un sentit lògic. En aquest sentit, i ja que d'allò que es tracta és de parlar sobre l'estil i els recursos que aquest utilitza a l'hora de fer un judici crític, s'ha de prestar molta d'atenció a l'ús dels ad-

jectius, sobretot tenint en compte que cal evitar les reiteracions, les redundàncies i, no parlem ja, de les incorreccions semàntiques.

Altres qüestions que cal tenir presents és la utilització de les cometes i els subratllats, que gairebé sempre compleixen la funció de voler afegir cert èmfasi en una expressió o establir determinants jocs d'inversió al sentit d'allò que s'està dient. També cal esmentar que s'ha d'evitar la pobresa d'estil, per a la qual cosa és molt convenient saber com construir les oracions i com aquestes han d'adquirir fluïdesa. És important tenir una noció de com organitzar tant l'estructura externa com l'estructura interna d'un discurs mitjançant la disposició de les oracions i dels paràgrafs, de manera que si parlem d'un discurs crític, que ha de resultar raonat i

argumentat, se l'ha de saber encadenar a través de la connexió d'idees.

Un altre tema que podem citar és el del problema de la confusió entre actors i personatges, la qual cosa provoca unes manques de coherència absurdes. En aquest sentit, la solució generalment adoptada és aquella que consisteix a citar els personatges i, entre parèntesi, escriure el nom de l'interpret. Per evitar ensopegades d'aquest tipus és important revisar tot allò que s'escriu realitzant freqüents relectures. Això també ens pot permetre ubicar millor allò que sembla ser apartat habitual en qualsevol crítica cinematogràfica, i que, sense la seva inclusió, sigui incompleta: el comentari "tècnic". A l'hora de fer-ne l'ús allò que cal saber fer és donar consistència al discurs a través del llenguatge tècnic, tenint en compte que sempre que s'inclou tenguí certa rellevància o relació amb altres qüestions plantejades en el judici. No s'ha de limitar a una sola cosa superficial que sembla estar inclosa en el discurs crític com a requisit indispensable però insignificant.

Anant més enllà de les qüestions d'estil, allò que podem plantejar, encara que no hi entrem per allò de la "duresa" del tema; és el fet que si cal considerar l'existència d'un llenguatge crític de la mateixa manera que hi ha un llenguatge científic o un llenguatge artístic. Personalment, considero que no ho podem fer ja que el llenguatge crític allò que fa, en definitiva, és utilitzar les possibilitats de la llengua, des de les més rústiques i simples fins a les més literàries i creatives. Si que sembla que en ocasions s'origini la confecció d'una mena d'argot pertanyent a l'àmbit de la crítica. Aquesta sensació, incrementada pel fet que comentàvem abans sobre la inclusió en el comentari dels aspectes tècnics d'una pel·lícula, pot portar-nos a malinterpretacions, ja que d'allò que no es tracta és de l'ús d'un llenguatge crític, sinó de la incorporació d'uns termes que pertanyen al llenguatge artístic i, més concretament, al cinematogràfic.

Aquesta utilització del llenguatge per part del crític ens porta a discutir sobre un altre tema com és el del gust pel criticisme per part d'alguns crítics, o de com s'enfronten la claredat del llenguatge del crític i certa tendència a l'e-

Hi ha d'haver, en aquest sentit, una flexibilitat per part del crític, ja que les pel·lícules poden parlar de qualssevol coses i per aquest motiu cal valorar quan es parla de les condicions del crític, del seu bagatge cultural



soterisme. És a dir, de com el cripticisme del discurs, la seva formulació intel·ligible sembla atorgar-li al judici crític una major categoria, una major entitat i autoritat que resulta difícil de qüestionar per allò que provoca un impacte o un desconcert en el lector, quan en realitat no hi té res a veure. Hi ha crítics complicats, abstrusos que per al lector normal i corrent resulten incomprendibles i que segurament estaran d'acord amb allò que deia Roland Barthes: "Per què no dir les coses de forma més senzilla?"

Aquest esoterisme per part del crític pot derivar de l'ús de la metàfora, de la qual fins i tot se n'abusa. Hi ha crítics que cauen en aquest recurs consistent en adoptar una espècie de llenguatge poètic (prosa poètica) en lloc de recórrer un camí més directe a l'hora d'establir el judici crític. Això porta al fet que, en ocasions, es cau en la sinestèsia i que d'aquesta manera ens trobem amb escrits que parlen de la musicalitat dels

colors, del ritme de la composició, de l'arquitectura de la frase, etc. Són afirmacions realment impossibles d'explicar però que busquen, de qualche manera, que el lector rebi una informació sobre l'experiència que ha viscut el crític. En altres ocasions, es fa amb allò que comentàvem de produir un impacte en el lector, un desconcert envers el discurs.

Finalment, esmentar un altre aspecte vinculat a la praxi de la crítica i que fa referència a la intertextualitat que sol posar en pràctica el crític. És aquest un dels grans problemes de la crítica cinematogràfica perquè quan parlàvem sobre la qüestió de si el crític ha de veure totes les pel·lícules o no, en ocasions la cosa es fa extensible i llavors es planteja si el crític ha de ser una persona de coneixements universals. Així sembla ser quan es dona la sensació que el crític té l'obligació de conèixer respecte un film totes les referències literàries, musicals, històriques, sociopolítiques, religioses, etc. Hi

ha d'haver, en aquest sentit, una flexibilitat per part del crític, ja que les pel·lícules poden parlar de qualssevol coses i per aquest motiu cal valorar quan es parla de les condicions del crític, del seu bagatge cultural. És un fet que no es pot deixar de banda, sobretot perquè en ocasions la valoració del judici crític es fa a partir de la manifestació d'aquest bagatge. És un punt aquest en què sobretot topen les distàncies generacionals i es posen de manifest les formacions de diferents crítics. I també és un terreny aquest que descobreix certes tendències a la sobre-interpretació. Godard, en aquest sentit, era un crític que s'arriscava de manera extraordinària: "... cada pla de *Man of the west* fa la impressió que Anthony Mann està reinventant el western, a la manera, diguem, en què el dibuix de Matisse reinventa el traç de Piero della Francesca (...) en altres paraules, mostra a la vegada que demostra, innova i copia, crítica i crea." ■



# Director d'actrius, però director

Guillem Fiol Pons

**E**l Centre de Cultura de Sa Nostra ha decidit programar per aquests dies un cicle d'obres del realitzador nord-americà George Cukor. A més de *Edward, mi hijo*, pràcticament desconeguda per aquestes contrades i totalment pel que a mi respecta, tindrem l'oportunitat de veure *La costilla de Adán* (*Adam's rib*, 1949), *Ha nacido una estrella* (*A star is born*, 1954) i *Cruce de destinos* (*Bhowani Junction*, 1956). És un conjunt prou interessant, no només per tractar-se de films d'un director de reconegut prestigi, sinó per tractar temàtiques molt diferents i des de punts de vista de gèneres també diferents.

## La costilla de Adán

La primera de les tres pel·lícules que fa a un ordre cronològic és probablement la més popular. *La costilla de Adán* és una de les obres més conegudes de Cukor, amb el permís d'*Historias de Filadelfia* (*The Philadelphia story*, 1940) i *My fair lady* (ídem, 1964). Difosa com una comèdia sobre la lluita de sexes, aquesta es concreta en el procés judicial que comparteix un matrimoni. Ell, l'Adam del títol (Spencer Tracy) és el fiscal que ha d'aconseguir la condemna d'una jove (Judy Holliday) acusada d'intent d'assassinat del seu marit, un Tom Ewell que anys després protagonitzaria amb Marilyn Monroe *La tentación vive arriba* (*The seven years itch*, Billy Wilder, 1955), i contra l'amant d'aquest, interpretada per Jean Hagen, qui destacaria poc anys més tard en el paper d'una histèrica actriu a *Cantant sota la pluja* (*Singin' in the rain*, Stanley Donen i Gene Kelly, 1952). L'argument no tindria res d'especial si no fos perquè Amanda (Katharine Hepburn), la dona d'Adam, assumeix la defensa de l'acusada, a causa del fet que es pren el cas com una injustícia contra el sexe femení.

L'inici de la pel·lícula és narrat per Cukor com si es tractés d'un clàssic film criminal, mostrant de manera tensa els prolegòmens d'un possible assassinat, en un ambient metropolità farcit de gent que reprendria al començament d'*El multimillonario* (*Let's make love*,



*La costilla de Adán.*

1960). No obstant, entra directament en el gènere de la comèdia quan l'assassina llegeix el manual d'instruccions del revòlver abans de fer-lo servir. És important tenir present que *La costilla de Adán* jugarà continuament amb el concepte de teatralitat, d'interpretació, de ball de màscares, des dels títols de crèdit impresos sobre un escenari fins al *The end* que tanca el relat.

La primera aparició de la parella (fictícia i real, com de tots és conegut) Hepburn-Tracy coincideix amb el seu despertar, el dia següent als incidents narrats a la primera seqüència. Així, es trac-

ta d'una escena íntima, familiar, tot i que els protagonistes dormin en llits separats, tal i com manaven les convencions cinematogràfiques de l'època, per una d'aquelles coses vinculades a la censura que un no acaba d'entendre bé, ni què era el que es volia donar a entendre ni quin era el pensament que es volia aïllar de la ment de l'espectador. És una seqüència que comença a definir els personatges principals, concrets, però també el que anomenaríem "personatges abstractes", com són el de la criada o el de la secretària d'Amanda, que no desenvolupen un paper perso-





De la mà de les seves atencions cap al factor interpretatiu de les seves pel·lícules hi va el recurs del pla seqüència o, en tot cas, el manteniment de plans de llarga durada que evitin gairebé totalment la segmentació de les actuacions dels protagonistes a determinades escenes

nalitzat, sinó de representació de la gent de carrer. Estem, doncs, en el dormitori del matrimoni, on irromp el periòdic del dia amb la notícia entorn a la qual girarà tot. La cambra és ara l'escenari de la divergència de postures dels dos advocats, el partidari de perseguir tota actuació que vagi en contra de la llei i ella a favor d'una dona que ha respost violentament a les infidelitats del seu marit, que no serà jutjat, segons ella, de la mateixa manera que si ho hagués fet un home.

És curiós comprovar com, de camí cap a la feina, és Amanda qui condueix, fet que sorprèn una mica per la brusquedat amb què ho fa, la qual cosa provoca les iras dels conductors masculins i l'inevitable "Dones al volant...". ¿Condueix ella perquè es van alternant i avui li tocava, o perquè Adam encara condueix pitjor?

Sempre s'ha reconegut a Cukor el seu tacte en la direcció d'actors, sobretot en el cas concret de les actrius, cosa que és molt evident per poc que es repassi la seva filmografia. De la mà de les seves atencions cap al factor interpretatiu de les seves pel·lícules hi va el recurs del pla seqüència o, en tot cas, el manteniment de plans de llarga durada que evitin gairebé totalment la segmentació de les actuacions dels protagonistes a determinades escenes. Aquest recurs es manifesta al film de què parlem durant la primera entrevista que manté Amanda

amb l'acusada, que compta també amb la presència de la seva secretària per prendre notes. La disposició triangular dels personatges dona el domini jeràrquic de l'escena a l'acusada, una Judy Holliday molt inspirada en tot el metratge, però molt especialment en aquest moment, amb el suport inestable del plantejament de Cukor i del guió de Ruth Gordon i Garson Kanin, fresc i àgil però amb un tipus de comicitat diferent a la d'*Historias de Filadelfia*, que en algunes situacions tendia més a la *screwball comedy*. Cukor demostra la seva preferència per les actrius i la confiança en la feina que estava realitzant Holliday quan, ja al judici, filma en primer pla la declaració de l'acusada (que ho fa en un graciós estil directe), cosa que no concedeix a Ewell en el seu torn. La clienta d'Amanda és una jove ingènua i amb no massa llums (un paper que ens pot recordar fàcilment els habituals de Marilyn), que aconsegueix treure fora de lloc la secretària, desesperada per haver d'anotar les seves inacabables i inútils precisions. Així com passa en el cas de la criada del matrimoni Bonner i de la secretària d'Amanda, l'acusada es mostra còmplice de les convencions socials sobre el que és apropiat per a cada sexe, com per exemple considerar poc femení que una doni fumi, com ho fa la seva advocada. Les seves declaracions introdueixen un notable esperit crític, que

sura en moltes escenes, quan diu que va notar que el seu marit ja no l'estimava quan va deixar de pegar-li (d'això també en precisa la data exacta).

La direcció de Cukor, contrària a un muntatge excessivament segmentat, el du a planificar alguna escena de manera un tant peculiar, com és la del barret que Adam regala a la seva dona. És aquest objecte i el seu embalum el que centra exclusivament l'atenció de la càmera quan els dos protagonistes estan parlant des de dues habitacions annexes al dormitori on es troba el barret. El recurs a presentar converses de personatges que estan fora de l'enquadrament és habitual, per exemple, en Woody Allen, encara que considero que en fa un ús més artificios i ineficaz, ja que sovint la càmera es manté centrada en el no res, a diferència del cas que ens ocupa, en el qual l'espectador presta la seva oïda al que diuen els personatges i la seva vista a un objecte significatiu i que tindrà una especial transcendència durant el judici, com bé farà notar Cukor amb un pla de detall.

L'acció de *La costilla de Adán* està ambientada fonamentalment en dos entorns: el professional, als tribunals, i el personal, a la llar matrimonial, que actua com a plàcid refugi del que són les incòmodes obligacions laborals. Això és en un principi, perquè la placidesa es comença a matisar en la còmica seqüència del sopar que Adam vol començar tranquil·lament amb la seva dona i que és interromput per la presència del veí (David Wayne), músic enamorat d'Amanda i compositor fictici del tema "Farewell, Amanda", realment escrit per Cole Porter, nom majúscul de la música d'aquella i de totes les èpoques.

El tema de la lluita de sexes està desenvolupat a partir de la progressiva imbricació dels dos entorns que acabo de diferenciar, una consecució que em fa considerar el film de Cukor com una pel·lícula que té més mèrits que la magnífica interpretació de Tracy i Hepburn, dos monstres del cinema que han de ser justament valorats, però que sovint ens han impedit valorar altres factors notables de les seves pel·lícules. En el procés d'imbricació a què em refereixo hi participa significativament la transició que fa Cukor des de la discussió que mantenen els advocats al judici i la imatge



*Historias de Filadelfia.*



L'acció de *La costilla de Adán* està ambientada fonamentalment en dos entorns: el professional, als tribunals, i el personal, a la llar matrimonial, que actua com a plàcid refugi del que són les incòmodes obligacions laborals



Tracy i Hepburn



*Ha nacido una estrella.*

següent, que els mostra, ja a casa, donant-se un massatge que els alleugereixi de la tensió que porten, una tensió que s'han provocat ells mateixos durant la jornada laboral i que sembla afectar més Adam, representant del "sexe fort", que Amanda, que culmina la discussió (domèstica ja) en què acaben els massatges amb plors, convencionalment atribuïts al "sexe débil" amb els quals Adam sabrà jugar posteriorment, en aquesta comèdia de la vida que és tot plegat. He de dir que el punt de vista grotesc que adopta el film en determinats moments és el que trobo menys encertat, com és el moment en què determinats actors són "transvestits" o en el número de l'artista de varietats, una Hope Emerson inoblidable com a Patience a *Caravana de mujeres* (*Westward the women*, 1951). En tot cas, he de reconèixer que no traeix la idea de mascarada que és present en tot el film, que compartirà el musical judicial *Chicago* (Rob Marshall, 2003).

La interrelació dels dos ambients no és només en una direcció, sinó que la vida privada dels advocats acaba manifestant-se públicament durant el judici, en què s'anomenen pels seus noms afectius (Pinky i Pinkie). El trencament dels límits entre el personal i el professional culmina en la mala jugada que li prepara Adam a la seva dona, en relació al cas, i al truc de les llàgrimes. El darrer acte acaba, com no podia ser d'una altra manera, amb el tancament d'unes

cortines, conclusió de la representació a la qual hem assistit i inici de la seqüència de l'afirmació d'Adam sobre la sort que tenim de "la petita diferència" que hi ha entre un home i una dona. Qui ho vulgui entendre...

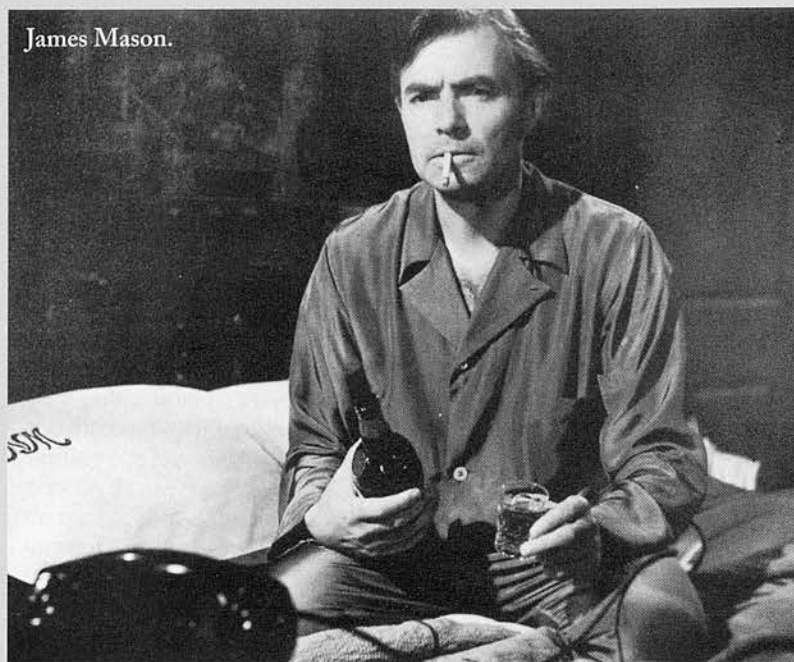
### Ha nacido una estrella

Abans de comentar *Ha nacido una estrella* i *Cruce de destinos* he de demanar disculpes al lector de *Temps moderns* perquè no en podré fer un comentari plenament satisfactori; m'ha estat impossible accedir a còpies que respectessin el format panoràmic dels dos films (cinemascope per ser més exactes). Per tant, qualsevol afirmació sobre composicions o enquadraments no pot ser més que aproximada, després d'una visió en el mutilat format *full-screen*.

El començament d'*Ha nacido una estrella*, que retrata l'arribada d'estrelles cinematogràfiques a una gala, no dista gaire del que podem veure cada any encara avui en dia a les cerimònies dels Oscar, un món de l'espectacle que sense cap dubte Cukor coneixia molt bé. Tal i com ja ho era *La costilla de Adán*, *Ha nacido una estrella* és un film sobre el poder de les conviccions i condicionaments de la societat, entitat abstracta però amb individus concrets, que té el poder d'enaltir o ensorrar qui sigui, qua-



Encara que, evidentment, el paper protagonista d'*Ha nacido una estrella* és el de Judy Garland i de la fama de Cukor com a director d'actrius, és tant o més interessant el paper de James Mason, descobridor del talent de la cantant



litat que esdevé exponencial en el món de l'espectacle.

Encara que, evidentment, el paper protagonista d'*Ha nacido una estrella* és el de Judy Garland i de la fama de Cukor com a director d'actrius, és tant o més interessant el paper de James Mason, descobridor del talent de la cantant. L'actor que interpreta, ja no gaire jove, alcohòlic i amb contínues aventures amoroses (diu a un cambrer: "La semana pasada ya me dedicué a las jóvenes."), no acaba de ser un individu especialment simpàtic. Com a públic, ens fem nostres les confessions que fa Garland en un moment determinat, dient que l'estima, però al mateix temps l'odia per les seves constants i fracassades promeses de rehabilitació. Resulta increïble, per altra banda, la facilitat que té Norman Maine (James Mason) per sortir-se sempre amb la seva (fins que poc després l'esguerra) i la poca resistència que li presenta Garland, per exemple a l'escena en la qual Mason va a cercar-la al cafè *after hours*, on, per cert, Cukor recorre de nou a un pla molt llarg per filmar la cançó de Garland, opció que repetirà a la majoria de números d'aquesta en els quals la complexitat coreogràfica sigui mínima. Ho farà igualment a escenes transcendents, com en la que Garland comunica al seu amic David, que representa tocar de peus a terra, que deixarà l'orquestra, al

mateix temps que la cantant està vistosament il·luminada per un focus de llum, el mateix moment en el qual pronuncia una de les frases més atractives del film: intueix l'oportunitat de "ser algo más de lo que yo soñaba".

Quinze anys després de l'entranyable *El màgic d'Oz* (*The wizard of Oz*, Victor Fleming, 1939), Judy Garland potser no estava ja per fer d'estrella que neix, però es va decidir a participar en el film de Cukor en un moment en què s'estaven tornant a fer musicals esplèndids, amb una estètica i unes inquietuds diferents a les dels musicals de l'època daurada dels anys 30 (sobretot els de Mark Sandrich amb Ginger Rogers i Fred Astaire). No hem d'oblidar que pocs anys abans Stanley Donen i Gene Kelly havien estrenat la mitica *Cantant sota la pluja* i que Vincente Minnelli (espòs de Garland) havia realitzat *Melodías de Broadway* (*The band wagon*, 1953), amb Astaire i Cyd Charisse. Deixant de banda l'anècdota que el vestit vermell que du Garland quan fa la primera prova als estudis degué agradar molt a Minnelli, l'empremta dels dos musicals citats es deixa notar, principalment al número "Born in a trunk", en el qual Garland conta en una pel·lícula el seu camí cap a l'èxit. La seqüència recorda per una banda el número de Broadway del film de Donen i al de la història de cinema negre del de Minnelli, per altre costat, a les composi-

cions estàtiques de l'escena hipica de *My fair lady* del mateix Cukor.

A *La costilla de Adán* es manifestava el rerefons teatral a la mínima ocasió, com ja he comentat; a *Ha nacido una estrella* el que es manifesta és un joc del cinema-dins el cinema-dins el teatre, concretament a l'escena del "Born in a trunk" i un divertit cinema-fora del cinema en la seqüència en la qual Garland representa per al seu marit un número del que serà la seva pròxima pel·lícula.

Cukor es continua mostrant interessat en les dualitats a l'escena de la cerimònia dels Oscar (seguim amb el cinema-dins el cinema). La consecució del premi de l'Acadèmia suposa la culminació de l'èxit de Garland, però també coincideix amb el total declivi del seu marit, estrella que s'apagarà definitivament durant una posta de sol, seguida d'un dia de pluja, una bona mostra del sentit poètic de Cukor.

### Cruce de destinos

La separació dels personatges interpretats per Stewart Granger i Ava Gardner a l'estació que dona nom al títol original del film, juntament amb la sentència del militar "Nunca odio en plural", són el punt de partida d'un llarg *flash-back* que serà el cos principal de la pel·lícula. L'espectador es veu introduït en la vida interna dels òrgans de control d'una regió de l'Índia poc abans de la marxa dels anglesos, un ambient en el qual, sense necessitat de sortir al carrer, el dia a dia dels funcionaris del govern i dels militars serveix per copsar les tensions entre les distintes ètnies, nacionalitats i departaments, que Cukor retrata com un angle més de la polièdrica figura que és la societat, de la qual també en són vèrtexs el món aristocràtic d'*Historias de Filadelfia*, les convencions socials de *La costilla de Adán* o el *show business* de *Ha nacido una estrella*.

*Cruce de destinos* s'estructura entorn de dues problemàtiques fonamentals i inherents a les polítiques colonials dels imperis. La primera és la jerarquització ètnica, traducció de la irresolta paradoxa de considerar unes colònies i els seus habitants com a part de l'imperi, però amb uns drets inferiors als dels territo-



Cruce de destinos s'estructura entorn de dues problemàtiques fonamentals i inherents a les polítiques colonials dels imperis. La primera és la jerarquitzaçió ètnica, traducció de la irresolta paradoxa de considerar unes colònies i els seus habitants com a part de l'imperi

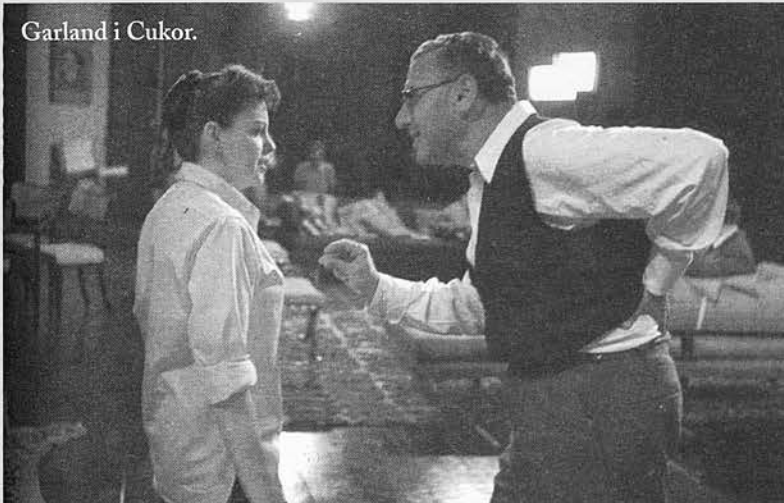
Cruce de destinos.



cit de l'atractiva Ava Gardner està a punt de violar-la i aquesta el mata en defensa pròpia, concepte que pot ser irrisori en un país que està passant per una època molt convulsa. A partir d'aquí, Gardner és acollida per la mare d'un dels seus amics funcionaris, una senyora estretament vinculada al fanatisme, la lacra més nociva dels nostres dies, sigui tenyit de nacionalisme o de religiositat, un mal que sembla difícil d'eliminar i, fins i tot, d'acotar el seus límits (no fa falta recordar els atemptats de Nova York i Madrid, però potser sí el *deja vu* del dia a dia a l'Orient Mitjà i l'Iraq). Per a una mestissa com Gardner l'acollida dels fanàtics indis i l'encobriment que fan dels fets suposa l'inici d'un episodi de progressiva inclinació cap a les seves arrels asiàtiques, des d'accedir a sortir amb el funcionari fins a compartir la seva religió. La veu en *off* de Stewart Granger, innecessària a vegades, planteja la confusió interior de Gardner, que no sabem si flirteja amb l'indi perquè se sent ara més propera a aquest poble o si ho fa per la necessitat que té de sentir-s'hi.

L'atemptat terrorista al tren serveix al coronel per augmentar encara més els conflictes interns de Gardner. Ho aconseguix, segurament sense ser-ne plenament conscient, a través de dos elements. En primer lloc, perquè Gardner li havia retret les seves actituds per dispersar una manifestació que acaba permetent el robatori dels explosius que seran emprats per l'atemptat. I en segon lloc, perquè Gardner veu el que són capaçs de fer els individus que l'han acollida: sacrificar vides fins i tot dels seus compatriotes. S'ha de reconèixer a Cukor l'habilitat que té per comunicar la inseguretat i els remordiments de Gardner, a vegades mitjançant primers plans tancats i a vegades a partir d'un trepidant muntatge d'imatges i sons, com a la cerimònia religiosa o a l'immediat viatge en tren, que clarament és un recurs oposat a la seva habitual sobrietat (tot i que a *Ha nacido una estrella* feia el mateix a l'escena en què la desconcertada Garland entrava a una sala de projecció). Personalment, he de dir que ho interpreto no pas com una incoherència, sinó com una admirable capacitat de saber donar a cada situació el que aquesta necessita per ser efectiva. ■

Garland i Cukor.



ris nuclears (la Gran Bretanya en aquest cas). La segona de les tensions que identifiquem al film de Cukor és la que sorgeix del fet que l'amor no entén de races (a diferència dels interessos polítics) i procrea éssers humans mestissos, an-

glo-indis en el nostre context, considerats massa indis pels anglesos i massa anglesos pels indis.

Els instints més baixos tampoc no entenen ni de races ni de mestissatge, de manera que un dels companys a l'exèr-



## El fantasma més sòlid de la *nouvelle vague*



Los 400 golpes.

J.L. Sánchez Noriega

Solen esser els còmics cinematogràfics qui, a les pel·lícules —en cadascuna i al llarg de moltes— adopten de manera simultània els papers d'actors, personatges i directors, de manera que, el seu cinema, és sempre petja de la seva personalitat o, si es vol, les fronteres entre la seva vida i les seves pel·lícules resulten difuses i, fins i tot, confuses. Així ha passat amb Charles Chaplin, qui a penes va aconseguir desfer-se de Charlot, o amb l'humor brutal de l'excèntric Jerry Lewis, la delicada i breu filmografia de Jacques Tati o el gran Woody Allen, a qui s'endevina en els personatges que interpreta, els diàlegs dits, els guions que escriu o les pel·lícules dirigides.

No sent còmic, François Truffaut (1932-1984) representa un cas excepcional de cineasta integral —almenys en els oficis de director, guionista, actor i productor— la personalitat del qual amb les complexes circumstàncies que la construeixen i determinen (opinions,

passions, capritxos, sentiments, afectes, temors...) apareix plasmada en una filmografia molt personal i, sobretot, en alguns dels personatges de les històries que va escriure per al cinema, amb particular Antoine Doinel. En el cas de Truffaut es confonen amistosament el real de la vida i l'imaginari del cinema, la seva personalitat i la dels personatges, el seu món afectiu i els amors virtuals de la pantalla, les històries llegides i les escrites per al cinema, tot plegat com si la vida viscuda fos insuficient per satisfer les seves ànsies d'una existència plena i fos necessari ampliar-la mitjançant la ficció fílmica. A més es dona la circumstància que la densa filmografia de Truffaut —vint-i-un llargmetratges en vint-i-quatre anys— apareix complementada per una obra literària de considerable envergadura en què s'han recopilat articles sobre cinema, cartes, converses i opinions diverses al llarg del temps i en què destaca, per damunt de tot, el molt imitat diàleg *El cine según Hitchcock* (1966; edició definitiva de 1984), tot un model d'entrevista eficaç

per conèixer les decisions sobre posada en escena d'un director que ha estat molt ben rebut pel públic (el 1998 es comptabilitzaven 33.000 exemplars venuts de l'edició espanyola).

### LA PLURAL REBEL·LIÓ DE LA MAREA CINÈFILA

Aquestes dades —la filmografia com a projecció de la personalitat del cineasta, el director com a actor, la cinefília i la cultura cinematogràfica— no són exclusives de Truffaut, sinó que pertanyen a l'humus cultural dels nous cinemes dels seixanta del segle XX, en què s'ubica la *nouvelle vague*, un dels moviments de major transcendència en la història del cinema. Molt s'ha dit i escrit sobre una generació de directors encara en actiu (aquesta temporada s'han estrenat al nostre país *Triple agente*, d'Éric Rohmer, i *La dama del honor*, de Claude Chabrol), encara que hagin sobrepassat l'edat de jubilació, que es formen



Aquest moviment va constituir una nova cinefilia amb voluntat d'arrasar el cinema acadèmic que es feia a la França de la postguerra i del qual tan sols en salvaven alguns directors com Jean Renoir, Jean-Pierre Melville, Max Ophüls o Robert Bresson, ja que la resta són, com dirà Truffaut, "burgesos fent cinema burgès per a burgesos"



Truffaut treballant.

a les butaques de la filmoteca i en la crítica de cinema de revistes, posseïxen una notable cultura literària, alimenten el cineclubisme, criden l'atenció sobre la personalitat d'alguns directors nord-americans considerats simples artesans<sup>2</sup> i que entren amb força a finals dels anys cinquanta des del convenciment que el cinema francès de la IV República —denostat per academicista i de *qualité*— es troba fàcilment anquilosat. Ens referim a Jean-Luc Godard, François Truffaut, Jacques Rivette, Eric Rohmer, Claude Chabrol, Alain Resnais, Agnès Varda, Louis Malle, Jacques Demy, Marguerite Duras o Claude Sautet. Bé és cert que es tracta d'autors molt diversos, fet que ha duit Jeancolas (a Guy Hennebell, *Los cinemas nacionales contra el imperialismo de Hollywood*, València, Fernando Torres ed., 1977, p. 144-145) a parlar de quatre tendències dins de la *nouvelle vague*: a) un nou academicisme en què hi hauria Truffaut i Chabrol; b) l'intel·lectualisme de Rohmer, Rivette o Du-

ras; c) el cinema d'instrospecció d'Alain Resnais; i d) els preludis d'un cinema revolucionari com el de Godard, Chris Marker i René Allio.

Aquest moviment va constituir una nova cinefilia amb voluntat d'arrasar el cinema acadèmic que es feia a la França de la postguerra i del qual tan sols en salvaven alguns directors com Jean Renoir, Jean-Pierre Melville, Max Ophüls o Robert Bresson, ja que la resta són, com dirà Truffaut, "burgesos fent cinema burgès per a burgesos". Amb més raó que no als contemporanis britànics, s'hauria d'anomenar "joves aïrats" als redactors de *Cahiers du Cinéma* o *Arts* que duïen a terme una tan demoleadora com injusta crítica al "cinema de papà", motivats tant per la prepotència juvenil de rebuig d'allò existent com pel desig d'aportar una nova sensibilitat i frescor a les històries. Autodidactes i consumidors compulsius de tot tipus de cinema<sup>3</sup>, són cinèfils irredemptos que respiraran cinema en cada línia que escriguin i en cada

fragment que filmin. Volen pel·lícules que parlin d'aquí i d'ara, de les seves pròpies vides, capaces de plantejar les seves preocupacions, testimoni del món en què viuen, rodades al carrer, menys preocupades en com contar alguna cosa que a tenir alguna cosa per contar, poc complaents envers el conservadorisme social i, i potser per damunt de tot, pel·lícules allunyades dels gèneres o interessos comercials, de forma que, en l'escriptura i en el rodatge, queda patent la petja del director-autor.

Aquesta voluntat d'escriptura amb la càmera sobresurt en el molt conegut text de Truffaut, del qual se'n desdium molt més tard, en què defensa un cinema que sigui fruit de la subjectivitat del director: "La película del mañana la intuyo más personal incluso que una novela autobiográfica. Como una confesión o como un diario íntimo. Los jóvenes cineastas se expresarán en primera persona y nos contarán todo lo que les ha pasado: podrá ser la historia de su primer amor o del



*Besos robados.*

más reciente, su toma de postura política, una crónica de viaje, una enfermedad, el servicio militar, su boda, las pasadas vacaciones, y eso gustará porque será algo verdadero y nuevo... La película del mañana será un acto de amor." (Arts, maig de 1957). Però no es tracta d'un moviment només de directors, ja que els projectes no es desenvoluparien sense el suport de productors com Pierre Braunberger, Anatole Dauman i Georges de Beauregard, i l'enorme innovació que suposa la fotografia d'operadors com l'antic documentalista Raoul Coutard, Henri Decae, Jean Rabier i el barceloní format a Cuba Néstor Almendros (1930-1992), que treballa amb Truffaut en nou pel·lícules. A més de ser identificada amb músics com Michael Legrand i Georges Delerue, la *nouvelle vague* té en Jean-Paul Belmondo i en Jeanne Moreau dos dels rostres més freqüents, mentre altres són pràcticament exclusius de determinats directors, com Anna Karina (Godard), Stéphane Audran (Chabrol) i el Jean-Pierre L aud que treballa amb Truffaut.

La *nouvelle vague* s'ha d'entendre en el marc dels nous cinemes amb els quals comparteix la seva condició de renovació generacional amb persones nascudes entre 1930 i 1935 que tenen en comú una cultura literària i cinematogràfica de què en manca el gruix de directors en actiu i la seva consideració del cinema com a fet artístic. Aix  els du a un cinema de baix cost, amb equips reduïts i rodatge en exteriors i interiors naturals que assegurin la independència industrial, cosa que tam-

bé s'assoleix gràcies als capitals familiars i a la legislació que afavoreix els directors novells (entre 1958 i 1962 hi ha 97 directors que realitzen la seva primera pel·lícula a França). A l'autoria del director correspon una concepció de la pel·lícula com a sistema de comunicació que estableix un diàleg amb els espectadors, els quals són actius a l'hora d'elaborar les seves pròpies interpretacions o en la "cooperació amb el text". Dins el marc del que s'ha anomenat la modernitat cinematogràfica, les pel·lícules d'aquests nous cinemes posseïxen un alt grau d'autoconsciència ling stica, amb nombroses referències al món del cinema, citacions, marques d'enunciació, personatges com a delegats de l'autor, negació de la transparència narrativa ..., que, en els casos de major radicalitat, duen a un qüestionament del dispositiu cinematogràfic mateix. Diverses de les temàtiques dels nous cinemes —segons les ha caracteritzat José Enrique Monterde (*Historia General del Cine*, Madrid, C tedra, 1996, vol. XI)— apareïxen a la *nouvelle vague* i a Truffaut de forma molt accentuada, com el relat biogràfic, la infància, la mitologia sobre la joventut, el qüestionament de la família, el rebuig de l'autoritarisme educatiu, l'aprenentatge sentimental i sexual i les relacions de parella.

## EL CICLE ANTOINE DOINEL

Desenvolupat al llarg de vint anys, el cicle Antoine Doinel es compon de qua-

tre llargmetratges —*Los cuatrocientos golpes* (*Les 400 coups*, 1959), *Besos robados* (*Baisers volés*, 1968), *Domicilio conyugal* (*Domicile conjugal*, 1970) i *L'amour en fuite* (1979)— i un episodi de mitja hora escassa titulat *Antoine et Colette* incl s en el film col·lectiu *El amor a los veinte años* (*L'amour   vingt ans*, 1962). A més de Doinel, hi ha altres personatges en diferents moments del cicle (Christine, Colette, els pares de cadascuna, l'amic René) i nombroses referències internes que ens duen d'una pel·lícula a una altra i fan que els cinc constitueixin un mosaic de seq ncies —fragments de vida. Abans de l'última entrega del cicle i quan considera que l'ha tancat, Truffaut publica *Les aventures d'Antoine Doinel* (Paris,  d. Mercure de France, 1971) amb els guions i notes de rodatge de la resta dels títols, cosa que ha cridat l'atenció sobre el personatge i ha atorgat unitat a un cicle en què el director parisenc ens du des de la infància fins a l'edat adulta del seu *alter ego*. En la mesura en què Doinel només existeix com a ombra projectada en una pantalla és un fantasma, però lluny d'un espectre que s'esvaeïx en encendre's els llums de la sala, és un fantasma molt sòlid que roman en la nostra memòria i evoca l'ésser real que va ser François Truffaut i sobre la vida del qual —al marge del seu cinema, en la mesura que aix  és possible— hi ha un magnífic testimoni en l'article de Miguel Rubio "Mi amigo François Truffaut" (*Nickel Ode n*, núm. 12, tardor de 1998, p. 96-105).



*El amor a los veinte años  
(episodi Antoine i Colette).*

Doinel és un tipus insegur, nostàlgic d'una família normal, enamoradís, generós, juganer, capritxós, tendre i immadur, a qui sempre el superen els sentiments, perquè el seu rerefons romàntic li impedeix qualsevol renúncia. Un subjecte una mica neuròtic en el seu trajecte d'una professió a una altra i dels braços d'una dona a una altra. Un antiheroi en la mesura en què, com a antitesi del seductor que pugués parèixer, és una víctima de la debilitat afectiva que el du a les besades robades a les prostitutes o a les nòvies en els soterranis, perquè cerca l'escalfor familiar que no va tenir en la infantesa, encara que el resultat sempre és decebedor. Això queda condensat en un diàleg de *Domicilio conyugal*, quan diu a Christine: "Ets la meva gemana, la meva filla, la meva mare", a la qual cosa respon, amb enorme sentit comú: "Hagués volgut també ésser la teva dona."

Doinel és Truffaut, per més que ho negàs en diverses ocasions ("Contràriament al que s'ha publicat a la premsa des del festival de Cannes, *Los cuatrocientos golpes* no és un film autobiogràfic", i els paral·lelismes entre els dos sobrepassen la casualitat: l'absència de pare biològic, la cinefilia compulsiva, l'amor pels llibres, els petits delictes de l'adolescència, veïnats del barri de Pigalle i diversos trets de caràcter (enamorado, generós, divertits, etc.). Pareix que el director mateix està orgullós de l'ocasió en què va ser confós amb l'actor-personatge, episodi que

conta en la introducció de l'esmentat llibre sobre el cicle: "Hace tiempo una mañana de domingo, la televisión emitió en el programa *La secuencia del espectador* una escena de *Besos robados* en la que participaban Jean-Pierre Léaud y Delphine Seyrig. Al día siguiente entré en una taberna en la que nunca había estado antes, junto a la estación de Saint-Lazare y me dijo el dueño: "Yo le conozco a usted, ayer le vi en la televisión". Es, por supuesto, evidente que no fue a mí a quien vio en la pequeña pantalla, sino a Léaud interpretando el personaje de Doinel. Pedí un café muy concentrado, el hombre me lo sirvió y estudiando más de cerca y más atentamente mi rostro añadió: "Esa película la hizo hace tiempo, ¿no? Era usted más joven". Cuento esta anécdota porque ilustra bastante la ambigüedad y al mismo tiempo la ubicuidad de Antoine Doinel, ese personaje que es la síntesis de dos personajes reales: Léaud y yo."

En un altre moment, el director explica que Doinel "es todavía el mismo personaje, bastante más cerca de mí sin ser yo, bastante cerca de Jean-Pierre Léaud sin ser Jean-Pierre Léaud. El personaje de ficción Antoine Doinel es, pues, una mezcla de dos personajes reales, François Truffaut y Jean-Pierre Léaud" (1970). Però, probablement per pudor, renega d'anteriorors declaracions i rebutja una identificació automàtica: "Quizá mi infancia ha si do en muchos aspectos igual a la de Antoine Doinel en *Los cuatrocientos golpes*. Realmen-

te no puedo hacer diferencia entre vida y cine, en lo que a mí respecta. Y en *Los cuatrocientos golpes* había poco engaño y mucha sinceridad: era mi primer film. Pero, en general, no quiero que mis películas muestren ni siquiera el amor que tengo por el cine" (*Cinestudio*, núm. 96, 1971).<sup>4</sup>

Però, més enllà de Doinel, també hi ha altres personatges que s'identifiquen amb el cineasta, com el director anomenat Ferrand de *La noche americana* (*La nuit américaine*, 1973), a qui tots pregunten i ell no sap respondre, i que somnia amb cartells de cinema, l'enamoradís actor que encarna Jean-Pierre Léaud en aquesta mateixa pel·lícula, el metge Jean Itard d'*El pequeño salvaje* (*L'enfant sauvage*, 1970) que es converteix, de fet, en un pare adoptiu, o el protagonista de *La habitación verde* (*La chambre verte*, 1978).

## LA VIDA IMAGINADA EN CINC PEL·LICULES

A més de primer llargmetratge de Truffaut, *Los cuatrocientos golpes* és la seva indissimulada autobiografia, un dels manifestes de la *nouvelle vague* amb *Al final de la escapada* (*À bout de souffle*, Jean-Luc Godard, 1959)<sup>5</sup> i un film sobre un dels temes preferits del director —la infantesa i l'educació— sobre el qual ja havia rodat el curt *Les mistons* (1958) i sobre el qual hi tornarà a *El pe-*



La nouvelle vague s'ha d'entendre en el marc dels nous cinemes amb els quals comparteix la seva condició de renovació generacional amb persones nascudes entre 1930 i 1935 que tenen en comú una cultura literària i cinematogràfica de què en manca el gruix de directors en actiu i la seva consideració del cinema com a fet artístic

queño salvaje i a *La piel dura* (*L'argent de poche*, 1976). A propòsit d'aquest tema a *Los cuatrocientos golpes* ha declarat: "Si yo he escogido expresar la soledad de un niño es porque no me encuentro muy lejos de mi infancia; todavía soy sensible a la verdad del niño y sé lo que es" (*El placer de la mirada*). El Doinel que apareix per primera vegada a la pantalla és un nin imaginatiu, que no se sent estimat ni per sa mare ni pel pare adoptiu ni comprès a l'escola; i que només troba certa felicitat (prohibida) en la companyia del seu amic René, en el cinema o en la lectura de Balzac. Per a l'elecció de Jean-Pierre Léaud com a personatge principal de *Los cuatrocientos golpes*, Truffaut va posa un anunci a la revista *France-Soir* i va entrevistar o va fer proves a devers seixanta nins. En aquest primer llargmetratge —dedicat al crític André Bazin, mort la vetla del primer dia de rodatge— la cinefilia trauffautiana queda plasmada en l'hàbit d'Antoine d'anar al cinema, el robatori de cartells de pel·lícules, la presència del director Jacques Demy com a policia, l'homenatge a *Zéro de conduite* en la seqüència de la gimnàstica i la citació de la pel·lícula *Paris nous appartient* que, en aquell moment, estava en procés de postproducció.

En el migmetratge *Antoine et Colette*, el protagonista ha complert 17 anys, viu tot sol en un hotel de la plaça de Clichy i fa la primera feina en una casa de discos. Segueix essent amic de René, amb qui va als concerts de les Joventuts Musicals, on coneix Colette. S'enamora per primera vegada i es trasllada a viure davant per davant de casa de Colette. Però cerca tant un al·lota com una família completa, com confessarà a *Domicilio conyugal* a un antic company en la feina de reparar televisions. De fet, quan és rebutjat per Colette, que prefereix un

altre al·lot, Antoine queda veient la televisió en companyia dels pares d'ella. També de marcat contingut autobiogràfic (el barri on viu Antoine i, sobretot, el desengany amorós), aquest migmetratge posseïx un tractament tendre i melancòlic que contrasta amb l'amargura de fons de *Los cuatrocientos golpes*.

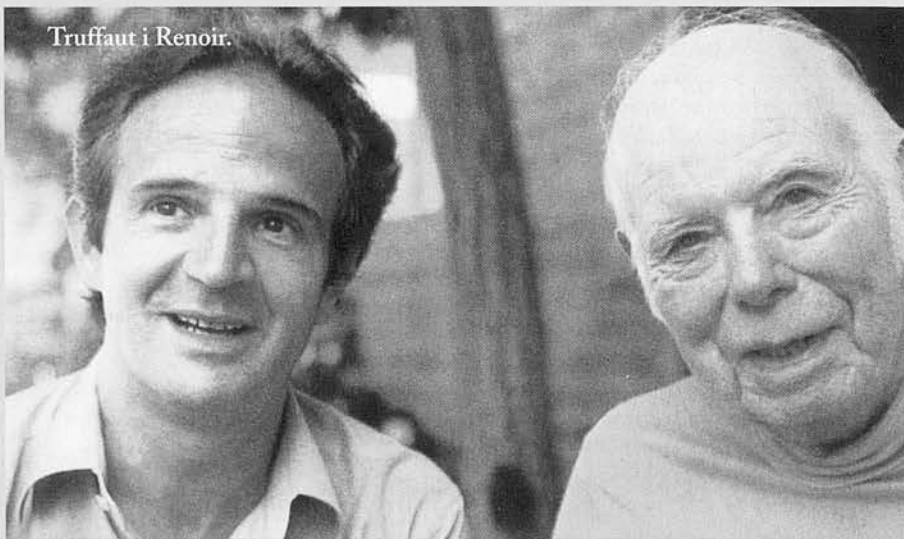
*Besos robados* i *Domicilio conyugal* configuren, per dret propi, un díptic o una única obra en dos actes, tal és la continuïtat de la història, l'escriptura i el rodatge successius i l'autoria compartida de Truffaut i els guionistes Claude de Givray i Bernard Revon en les dues pel·lícules. Aquest díptic constitueix una exposició bastant ordenada del procés de maduració personal i professional d'Antoine Doinel, des que abandona l'exèrcit fins que consolida el matrimoni amb Christine. En aquest procés, Doinel va canviant d'ofici (porter d'hotel, detectiu privat, venedor de flors, empleat de multinacional, escriptor) i està mancat de l'estabilitat emocional que li podria proporcionar la relació amb Christine, ja que té una relació esporàdica amb la propietària d'una sabateria, a la qual vigila per encàrrec del marit, ja casat es veu acosat per una veïnada i s'enamora d'una japonesa, de qui se'n desfà gràcies als consells de Christine. En aquesta turbulenta relació hi ha també infidelitats amb prostitutes, a qui Antoine vol fer besades prohibides a la boca.

Com es pot observar, Doinel només està disposat a treballar en allò que li agradi i mentre li agradi, encara que no aconsegueixi la remuneració que s'espera per a un pare de família. Fins i tot, arriba a inventar-se un ofici no exempt de dimensió poètica (tenyidor de flors) i aconsegueix per equivocació (el recomanat era un altre) una estranya feina com a provador de vaixelles de miniatura. De la seva incompetència per al diner

en dona fe les vegades que l'amic amb qui es troba pel carrer li ho demani com si li'n fes un favor. Al contrari, Christine, que fa de professora de violí, és molt més madura, en tots els aspectes.

Les dues pel·lícules posseïeixen un delicat equilibri entre la comèdia i el drama, amb moments de vodevil (el detectiu sorprenent l'esposa infidel en un hotel) i diferents tipus de comèdia: pura (seqüència amb la japonesa en el restaurant), d'embolic (episodi de la sabateria), d'alegria i tendresa (el bebé que tenen Antoine i Christine) o costumista (pati de veïnats de Montmartre). Aquesta dualitat és present en uns personatges que, a *Besos robados*, "edifican en la pantalla una dicha fràgil i vulnerable, entre la risa y las lágrimas, entre el amor y el miedo, entre la infancia y la edad adulta. Por primera vez esta dicha no se destruye al final del film, aun predominando la fragilidad y el sentimiento de lo provisional" (Dominique Fanna, *François Truffaut*, València, Fernando Torres ed., 1974, p. 160). El títol *Besos robados* procedeix de la lletra nostàlgica d'una cançó de Charles Trenet: "Bonheur fâné/ Cheveux au vent/ Baisers volés/ Rêves mourants/ Que reste-t-il de tout cela/ Dites-moi?", que sona al començament i al final. Una altra cançó dona títol i emmarca el relat de *L'amour en fuite*.

Truffaut ja havia donat per acabat el cicle Doinel després del rodatge de *Domicilio conyugal* i això ho diu en publicar el llibre *Les aventures d'Antoine Doinel*. Tanmateix, a finals de la dècada roda *L'amour en fuite*, una pel·lícula de què mai no en va estar satisfet. En principi, havia de ser una recopilació de les anteriors amb unes seqüències d'enllaç que s'havien de rodar amb només tres setmanes; tanmateix, el resultat és un film de 95 minuts en què el material d'arxiu es limita a 19 minuts<sup>6</sup>. L'acció continua anys després del final de *Domicilio conyugal*, ja que el bebé Alphonse té ara uns set o vuit anys. Antoine té com a amant Sabine, que treballa en una tenda de discos, i s'ha de separar de Christine, per això són al jutjat. Ratifiquen la demanda de separació que rep l'atenció de la premsa, en tractar-se del primer cas de divorci per mutu acord. Encara que treballi com a corrector de proves en una impremta, Antoine és escriptor i ha publicat una novel·la auto-



Truffaut i Renoir.





Besos robados i Domicilio conyugal configuren, per dret propi, un díptic o una única obra en dos actes, tal és la continuïtat de la història, l'escriptura i el rodatge successius i l'autoria compartida de Truffaut i els guionistes Claude de Givray i Bernard Revon en les dues pel·lícules

biogràfica, *Les salades de l'amour*. Per la seva part, Colette és advocada i està enamorada de Xavier, l'amo d'un llibreria on Colette compra la novel·la de Doinel. Quan va a acomiadar el seu fill a l'estació, Antoine es troba amb Colette, a la qual conta els seus novel·lats "trulls amorosos", però acaben discutint-se. També amb Sabine. Posteriorment, Antoine es troba amb Lucien, l'antic amant de sa mare, i l'acompanya fins a la tomba d'aquesta a Montmartre, vora la de Margarita Gautier.

*L'amour en fuite* és més àgil que les dues anteriors, gratifica els cinèfils amb les nombroses referències que conté i condensa tot el cicle, però no afegeix res de nou al que ja s'ha dit. Es confirmen i accentuen trets ja coneguts d'Antoine Doinel, com el caràcter enamorat, la immaduresa a la manera de Peter Pan, la vocació d'escriptor, l'egolatria (Colette li recrimina que només parli d'ell mateix) o la capacitat per fabular (presumpta relació lèsbica de Liliane i Christine). I fa la impressió que l'escriptura de la novel·la i la trobada amb personatges de les dues primeres pel·lícules (Lucien de *Los cuatrocientos golpes* i Colette) serveixen com a recurs per aquest repàs als vaivens sentimentals d'un Antoine que "busca en la redacció del libro preservar todos esos sueños falsamente recreados en su novela. Observado por Colette i Christine, con un sentimiento que se desliza entre la melancolía y una falsa piedad, solicitada a veces por el personaje (...)" (Carlos Balagué, *François Truffaut*, Madrid, Ed. JC, 1988, p. 35).

Al final, el cicle d'Antoine Doinel desenvolupa petites històries amb l'evolució d'un personatge del qual en queden destacades tres dimensions bàsiques, que són altres tantes formes d'amor: la recerca de l'amor de les dones amb els successius enamoraments, seduccions i separacions, l'amor al cinema amb nombroses referències i citacions, i l'amor als llibres. A més de les referències de *Los cuatrocientos golpes* ja esmentades, el món del cinema apareix a *Besos robados* en el començament amb un pla del Museu del Cinema i la dedicatòria al director de la Cinemateca, Henri Langlois, cessat i readmès després de mobilitzacions en què hi va participar Truffaut i a *Domicilio conyugal* amb un homenatge a Jacques Tati en un personatge que apa-

reix a l'andana del metro i en el cartell anunciant *El gran combate* (*Cheyenne Autuum*, John Ford, 1964) que figura a la façana d'un cine. Als llibres i als escriptors va dedicar Truffaut una pel·lícula sencera, *Fahrenheit 451*, 1966, però també hi són presents Balzac, homenatjat a *Los cuatrocientos golpes* i citat ("El lirio del valle") a *Besos robados* i en oficis relacionats, com la llibreria de Xavier la impremta de *L'amour en fuite*, pel·lícula en què Antoine Doinel mateix, després d'haver exercit moltes professions, acaba sent escriptor, segons ja havia projectat a *Domicilio conyugal*, per a ell mateix i per al seu fill Alphonse, a qui no durà a escola, perquè "així només aprendrà coses importants". ■

(1) *Les aventures d'Antoine Doinel* (Paris, Ramsay, 1987), *Las películas de mi vida*, Bilbao, Mensajero, 1976 (*Les films de ma vie*, Paris, Flammarion, 1975); *Truffaut par Truffaut* (Paris, Chêne, 1985), *Correspondence* (ed. de Gilles Jacob i Claude de Givray, Paris, Hatier, 1988), *Le cinéma selon François Truffaut* (ed. d'Anne Gillain, Paris, Flammarion, 1988) i *El placer de la mirada*, ed. de Jean Narboni i Serge Toubiana, Barcelona, Paidós, 1999 (*Le plaisir des yeux*, Paris, Cahiers du Cinéma).

(2) L'admiració per Howard Hawks i, sobretot, per Hitchcock es nota no només en el llibre esmentat de Truffaut, sinó també en el que, deu anys abans, havien escrit junts Eric Rohmer i Claude Chabrol.

(3) Truffaut escriu a *Las películas de mi vida*: "El

cine, su historia, su pasado y su presente, se aprende en la cinemateca. Sólo se aprende allí. Es un aprendizaje perpetuo. Formo parte de esas gentes que tienen necesidad de volver a ver sin parar las viejas películas, las mudas, las primeras habladas. Paso mi vida en la Cinemateca, salvo cuando estoy ocupado en mi propio rodaje. He venido a vivir a un piso de Trocadero porque está al lado de la Cinemateca." En un altre moment de la seva vida nega que pugui assistir a cap altre tipus d'espectacle, sigui un partit de futbol o una carrera de cotxes, perquè tendria la impressió d'estar traient el cinema.

(4) A la mateixa revista, hi figura una altra declaració que revela les contradiccions en què es mou el cineasta: "La parte autobiográfica de mis films, realmente no la puedo declarar, no la puedo señalar, porque no soy totalmente consciente y porque soy algo hipócrita y me oculto tras otros films, procuro no hablar en primera persona. El resultado, por tanto, no es claro. ¿Es cierto o es inventado lo que allí ocurre o le suceda a Jean-Pierre Léaud o a mí? Es lo mismo. Digamos que hay elementos variados de la vida real."

(5) També es podrien afegir, d'aquest final de la dècada dels cinquanta, altres primeres obres de cineastes adscrits a la *nouvelle vague*, com *El signo del león* (*Le signe du lion*, Eric Rohmer, 1959), *Hiroshima mon amour* (Alain Resnais, 1959), *Paris nous appartient* (Jacques Rivette, 1958-1960) i *Lola* (Jacques Demy, 1960).

(6) Les seqüències més significatives de les altres pel·lícules són: Antoine és castigat a l'escola, entrevista amb la psicòloga i trobada del nin amb sa mare i el seu amant (*Los cuatrocientos golpes*), concert i trasllat a pis davant de casa de Colette (*Antoine et Colette*), besada furtiva en el soterrani de casa de Christine (*Besos robados*) i discussió de parella i desavenença amb la japonesa (*Domicilio conyugal*).

Jean-Pierre Léaud  
(Antoine Doinel)





# Dos episodis en la vida d'Antoine Doinel

Iñaki Revesado

**E**l nom de François Truffaut ha quedat lligat a termes o conceptes coneguts pels qui estimam aquest art en continu moviment i transformació que és el cinema: *nouvelle vague*, *Cahiers du Cinéma* i *Antoine Doinel* evocuen sempre la figura d'aquest realitzador francès desaparegut quan encara era jove. En una extensa filmografia en què, com sol ser habitua, els temes es repeteixen, Truffaut va intercalar diferents moments en la vida del personatge protagonista del seu primer film, l'Antoine Doinel de *Les 400 coups* (1959), en altres films posteriors..

## La *nouvelle vague* nascuda de *Cahiers du Cinéma*

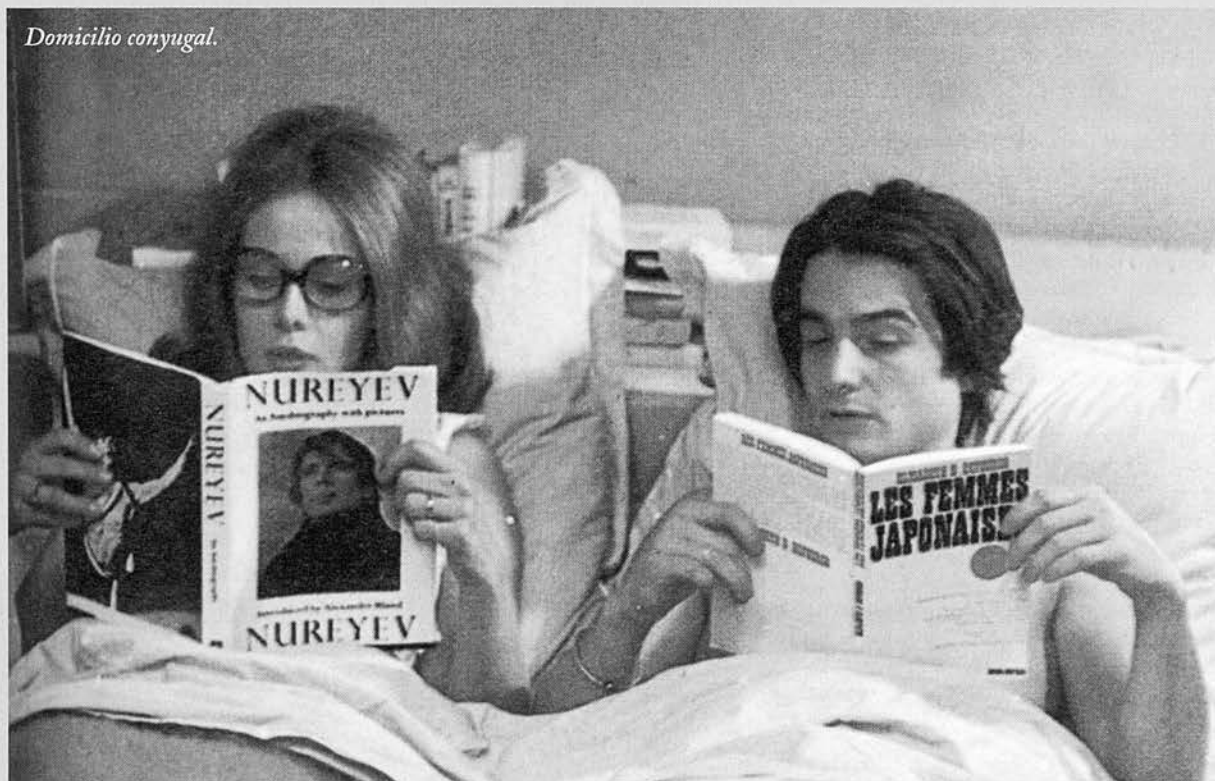
Però si començam pel principi, abans de parlar de Truffaut com a realitzador, i per entendre l'origen de la temàtica dels seus films, s'hauria de conèixer els primers anys en la vida del cineasta. La seva infantesa no va ser una infantesa fàcil. De pare desconegut i amb una mare a qui les responsabilitats maternals no li agradaven gaire, Truffaut va créixer sota la tutela de la seva padrina, amb una presència escassa de sa mare i d'un pare adop-

tiu que havia de substituir el pare natural. Amb el pes que aquestes carències poden tenir sobre la vida d'un nin, tampoc l'escola va ser un refugi per a Truffaut, que s'estimava més aixoplugar-se en la foscor de les sales de cinema que formar-se sota les normes d'un sistema educatiu que no li agradava. Ja en la seva adolescència va ser internat en una institució pel robatori d'uns *affiches* cinematogràfics, pèrdua de llibertat que es repetiria de gran quan va ser empresonat per problemes amb l'exèrcit. A la seva vida, en canvi, apareixeria André Bazin, director de la revista *Cahiers du Cinéma*, qui li donaria feina com a crític en la publicació que s'estava convertint en el principal enemic del cinema francès de llavors, allunyat de propostes de cinema personal o intel·lectual i venut a les necessitats dictades per les productores franceses (el conflicte de sempre del cinema, si les pel·lícules han de ser considerades béns culturals o només productes de consum amb què fer negoci). La publicació va ser lloc de trobada d'un grup de joves que amb actitud bel·ligerant reclamaven pel cinema francès la necessitat de pel·lícules d'autor i que reivindicaven les figures d'alguns autors nord-americans (Howard Hawks o Alfred Hitchcock) i francesos (Vigo o Renoir), que després s'han convertit en il·lustres presències en el panorama cinematogràfic mundial: coinci-

diren amb Truffaut en la redacció de *Cahiers du Cinéma* Chabrol, Godard o Rohmer. El bescanvi de la ploma amb què exercien la crítica cinematogràfica per la càmera amb què crear les seves pròpies històries va coincidir en el temps (finals dels cinquanta, principis dels seixanta), afavorits per una política llençada per ministre de cultura (André Malraux). Igualment va marcar una ruptura amb la producció francesa que es venia realitzant i es va saldar amb un èxit que ja no tendria volta enrere. Coincidiren en aquells anys films significatius com ara *Le beau Serge* de Chabrol, *Les 400 coups* de Truffaut, *A bout de souffle* de Godard i *Hiroshima mon amour* i *L'anné dernière à Marienbad* de Resnais. Es tractava en tots els casos d'històries pròpies creades pels mateixos realitzadors i de temàtiques que no eren gens complaents amb els gustos del gran públic. Aquest corrent que rompia amb els cànons establerts en el cinema francès és el que s'ha anomenat *nouvelle vague*.

## Les edats d'Antoine Doinel

La peculiar infantesa de Truffaut va ser la base per crear l'argument de *Les 400 coups*. Si bé el realitzador va fer declaracions contradictòries sobre si les





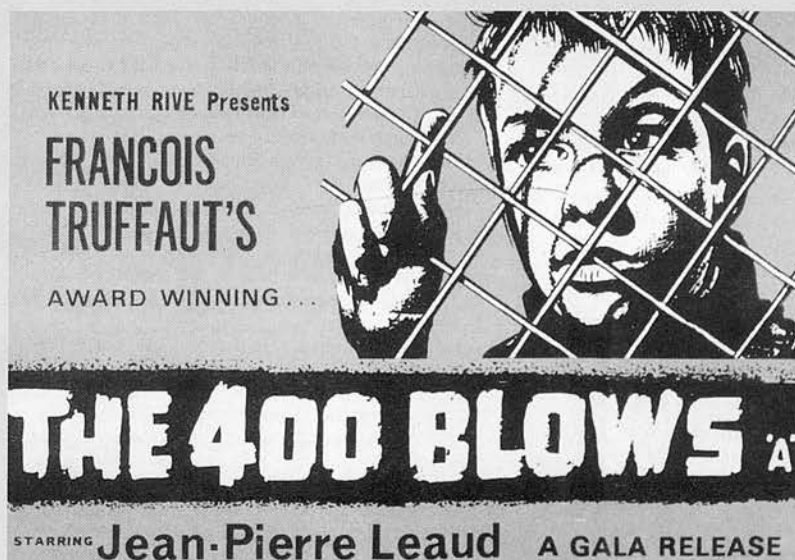
*Los 400 golpes.*

desventures d'Antoine eren una fotografia dels primers anys de la vida del realitzador, la veritat és que és impossible no trobar connexions entre ficció i realitat. L'acostament a la infantesa va ser un tema recurrent en la filmografia de Truffaut, repetiria amb nins protagonistes en *L'enfant sauvage* i en *L'argent de poche*, tanmateix la identificació profunda amb el personatge d'Antoine va donar lloc a noves pel·lícules interpretades sempre pel mateix actor, Jean-Pierre Léaud, de manera que el creixement d'Antoine només va ser possible a mesura que passaven els anys en la vida de l'actor. En *L'amour à vingt ans*, pel·lícula d'episodis sobre el primer amor, s'inclou el fragment realitzat per Truffaut titulat *Antoine et Colette*, on es presenta un Antoine amb 18 anys intentant conquerir el seu objecte de desig. En *Baisers volés*, Antoine ja té 25 anys i continua sent un personatge pe-

culiar que mira d'adaptar-se als models que la societat exigeix. És precisament la capacitat d'Antoine per assolir allò que tothom espera de l'individu el tema central de *Domicile conjugal*, rodada en 1970, que mostra Antoine complint amb el model de futur per al qual tothom està més o manco preparat gràcies a la pressió constant dels convencionalismes socials. Antoine ja ha trobat la dona amb qui compartir la resta de la seva vida. Christine i Antoine formen un matrimoni a l'ús, esperen el seu primer fill, tenen una posició còmoda gràcies a l'origen burgès de Christine, Antoine treballa de manera habitual... El nin perdut de *Les 400 coups* s'ha transformat en adult respectable. Tanmateix aviat veurem que la personalitat inquieta d'Antoine es troba massa restringida en el model que per a la resta de la gent és vàlid. Les responsabilitats familiars tenen fugida en l'aventura

amb una jove japonesa, bella i exòtica, però sense qualitats suficients que aportin a la vida d'Antoine els ingredients necessaris per omplir-la. Aviat l'amant es convertirà en un nou element constant i avorrit en la seva vida i Antoine demanarà l'ajuda de Christine per sortir d'una situació que l'ofega igualment. En aquest film el protagonista escriu un llibre de memòries, actitud que Truffaut compartirà més envant amb Antoine, quan va filmar el darrer episodi de l'existència de Doinel en *L'amour en fuite*, que és un repàs pels diferents moments en la vida del personatge. Antoine i Christine ja s'han divorciat i comparteix la vida amb Sabine. Trobades casuals amb persones que han estat claus en la seva vida serveixen per evocar-ne els moments més importants. A més de Christine i Colette, en el film apareix el personatge del pare adoptiu. *L'amour en fuite* és un replec de tot allò que ha estat important per Doinel/Truffaut, la importància de les dones en la seva vida, vinculada a l'absència de la mare en els anys de la seva infantesa; la soledat a què es troba condemnat l'ésser humà malgrat s'entesti en envoltar-se d'altres humans i de compartir-hi la seva existència; la necessitat de contacte amb el carrer encara que els anys li hagin permès una vida còmoda i burgesa; la importància de determinat cinema, sempre recurrent en homenatges continus al seu admirat Hitchcock o a altres realitzadors francesos com ara Tati.

Sembla que *L'amour en fuite* va ser fins i tot premonitori. El repàs en la vida d'Antoine es va fer només 20 anys després de la realització de *Les 400 coups* i només 5 anys abans que la mort cridà Truffaut a la prematura edat de 54 anys. ■





# ¿Per què no hi ha ningú com a Godard?

Àngel Quintana

## 1. Recuperar Godard

Fa prop de dos anys va aparèixer en el panorama editorial de l'Estat espanyol un llibre d'Alain Bergala amb el revelador títol de *Nadie como Godard*. El llibre es publicava en un moment en què el nom de Godard tornava a posar-se mínimament d'actualitat al nostre país, ja que després de molts anys de silenci, una pel·lícula del cineasta, *Elogio del amor* (Éloge de l'amour, 2002) s'havia estrenat a la cartellera. Uns mesos abans, la seva obra monumental *Histoire(s) du cinéma* (1989-1997) s'havia convertit en una obra mítica. Malgrat no haver-se exhibit mai ni en cap festival, ni en cap cadena de televisió del nostre país, *Histoire(s) du cinéma* es convertia en un punt de referència pel qual havia de passar tot historiador del cinema que es proposés pensar o repensar el cinema avui. Fins i tot, en una revista de l'àmbit acadèmic com *Secuencias*, editada per la Universitat Autònoma de Madrid, en una enquesta duta a terme entre diferents crítics, teòrics i historiadors del cinema en què es tractava d'esbrinar quina havia estat la pel·lícula més important de la dècada dels noranta, les

*Histoire(s) du cinéma* es situaven en primer lloc. ¿Què havia passat perquè, de cop i volta, el nom de Godard sortís de l'oblit i deixés d'ésser el cineasta més odiat per determinats sectors de la crítica postmoderna per esdevenir una figura respectada? Ben segur, que per alguns detractors del cineasta, l'enquesta de *Secuencias* no va ser més que un acte de distinció —en el sentit que Pierre Bourdieu dóna al concepte— dut a terme per determinats crítics que volen apartar-se del cinema de masses, mentre que l'estrena d'*Elogio del amor*, més tard, l'estrena de *Nuestra música* (Nôtre musique, 2004) no és més que fruit d'un cert atzar.

És cert que Godard, com la majoria de grans mestres del cinema des de Rossellini fins a Huo Hsiao Hsien, continua essent un gran desconegut, que a l'Estat espanyol, on no ha existit una cinefilia situada a l'avantguarda, i per tant no ha germinat mai una clarificadora *doxa* godardiana. Les conquestes estilístiques del cineasta es troben a anys llum de les propostes del cinema espanyol, fins i tot, de les aparentment més radicals. De totes maneres, però, conduïts per una certa visió esperançosa,

em sembla que cal reconèixer que, malgrat el desconeixement de la seva obra, Godard ha deixat de ser l'icòclasta perillós, per passar a convertir-se en un exemple de director a l'avantguarda, en un dels pares de l'assaig cinematogràfic i en un dels cineastes que més ha ajudat a reinventar el cinema mundial. Ignorar Godard és, ara més que mai, una actitud que el cinema no es pot permetre, ja que ell s'ha convertit en l'exemple predilecte d'un sistema de resistència a favor dels postulats estètics de la modernitat, que té una importància més que fonamental.

¿Per què, doncs, Godard? Alain Bergala ho deixa ben clar en el títol del seu llibre: perquè no hi ha ningú com ell en el context del cinema contemporani. Godard no és, tal com consideren els dinosaures més conservadors de la vella cinefilia, un director críptic i inaccessible, allunyat d'un cinema d'emocions fàcils i de bons sentiments que condueixen fàcilment cap una certa idea de felicitat. Godard, però, tampoc és, com mantenen els postmoderns, la sublimació d'aquell model de "vell cinema intel·lectual" que convertia la imatge en classes de filosofia i que forçava la per-



*About the souffle.*



Godard és un dels més grans pensadors de la cultura europea actual, que enlloc d'utilitzar l'assaig literari, utilitza l'assaig cinematogràfic per expressar-se. És un cineasta que ha edificat la seva obra al marge dels sistemes més ortodoxos de pensament, convertint el discurs filmic en un exercici de llibertat preocupat per la recreació de formes que pensen



Jean-Luc Godard.

sistència de determinades formes de compromís heretades dels anys setanta. Per comprendre la importància de Godard, hem de començar per desprendre'ns dels tòpics i els prejudicis creats per la vella i la nova cinefilia. Godard és un dels més grans pensadors de la cultura europea actual, que en lloc d'utilitzar l'assaig literari, utilitza l'assaig cinematogràfic per expressar-se. És un cineasta que ha edificat la seva obra al marge dels sistemes més ortodoxos de pensament, convertint el discurs filmic en un exercici de llibertat, preocupat per la recreació de formes que pensen. Al llarg de la seva variada i sòlida filmografia, ha transformat la pantalla en un espai de reflexió sobre la significació que han tingut les imatges cinematogràfi-

ques enfront dels nombrosos actes de la barbàrie del segle i també s'ha preocupat per trobar la bona distància ètica en l'acte de creació d'un discurs cinematogràfic.

En el panorama general del cinema europeu no hi ha ningú com ell, perquè ningú més porta quaranta-sis anys, des d'aquella llunyana *A bout de souffle*, rodada l'any 1959, situant-se a l'epicentre de tots els debats intel·lectuals que han sorgit a Europa sobre el destí de les imatges, sobre les seves mutacions expressives, sobre els seus canvis tecnològics i sobre les crisis del pensament. És cert que altres directors de la *nouvelle vague* com Eric Rohmer, Claude Chabrol, Jacques Rivette, Alain Resnais, Agnès Varda o Chris Marker, que varen co-

mençar a treballar de forma paral·lela amb Godard, continuen fent pel·lícules, però la peculiaritat de Godard rau en el fet que sempre ha anat més enllà de la consolidació d'un estil coherent —com els jocs entre allò narrat i allò mostrat que proposen Rohmer o Rivette— i de l'articulació d'un pensament crític cap un determinat sector social —com la visió de la burgesia en el cinema de Chabrol—. Probablement, el cineasta de la *nouvelle vague* que més se li aproximaria, sobretot per la seva capacitat d'innovació i experimentació fins arribar a situar-se en les fronteres d'allò que alguns han anomenat com postcine, seria Chris Marker, però la seva obra s'ha mogut per uns camins més marginals, a vegades més a prop de les galeries d'art que de les sales d'exhibició, i l'anonimat de Marker basat en el seu rebuig de participació en actes públics fins al punt que no es tenen fotografies seves, contrasta amb la notorietat de Godard i amb la seva multipresència dins del panorama mediàtic internacional. Per entendre la importància del cas Godard és interessant partir dels seus orígens i veure de quina forma es va proposar la complicada tasca de reinventar el cinema.

## 2. Re-inventar el cinema

L'any 1962, en una entrevista publicada a la revista *Cahiers du cinéma* dins d'un número monogràfic dedicat a evocar el pes de la *nouvelle vague*, Godard reflexionava sobre *A bout de souffle*, la seva *opera prima* i sobre els orígens de la seva peculiar revolta contra el cinema imperant. La seva reflexió resulta programàtica del moment en què Jean-Luc Godard va començar la seva carrera com a director i del esperit de ruptura que acompanyava els seus principals treballs :

"*A bout de souffle* era una d'aquella mena de pel·lícules en què tot estava permès, formava part de la seva pròpia naturalesa. Tot el que feien els personatges podia arribar a integrar-se a la pel·lícula. Quan la rodava vaig dir-me: és cert que abans hem tingut a Robert Bresson, que acaba d'estrenar-se *Hiroshima mon amour* i que aquestes pel·lícules demostren que un determinat mo-



Al filmar el rostre d'Anna Karina —sobretot en el memorable moment de *Vivre sa vie* en que el contrasta amb el de Maria Faconetti a *La passió de Joana d'Arc* (1925) de Dreyer— o de Jean Seberg en el seu apartament a *A bout de souffle* introdueix un nou sentit de la bellesa en el rostre, que explora el misteri de la psicologia interior

del de cinema està a punt de clausurar-se, fins i tot podria ser que hagués acabat per sempre. A mi em sembla que hem de proclamar el punt i final del cinema i dir amb veu alta que amb el nou cinema tot està permès".<sup>1</sup>

Godard volia reinventar el cinema. Molt poques vegades una utopia d'aquesta mena ha aconseguit trobar un ajustament tan precís com el que el cineasta va trobar en l'elaboració d'*A bout de souffle* i que va poder acabar d'arrodonir en algunes obres seves dels anys seixanta, sobretot *Vivre sa vie* (1962), *Le Mépris* (1963) i *Pierrot le fou* (1965). Les primeres pel·lícules de Godard varen ser capaces de reformular una tradició per destruir-la a cada fotograma i rescriure-la d'una altra manera. La seva revolta no va ser fruit d'una calculada meditació, va sorgir de la confiança en la intuïció, del valor de la improvisació en el moment d'articular un determinat mo-

del de posada en escena. Godard va canviar la obra cinematogràfica jugant amb les seves coordinades genèriques i els va convertir en un interessant receptacle de les petites transformacions d'un món que estava a punt d'esclatar i d'on sorgirien totes les grans utopies que acabarien donant forma a la darrera de les grans revolucions, el maig del 68.

Al filmar el rostre d'Anna Karina —sobretot en el memorable moment de *Vivre sa vie* en què el contrasta amb el de Maria Faconetti a *La passió de Joana d'Arc* (1925) de Dreyer— o de Jean Seberg en el seu apartament a *A bout de souffle* introdueix un nou sentit de la bellesa en el rostre, que explora el misteri de la psicologia interior. Al filmar, els carrers i *els bistros* de París com un laberint travessat pel pes de la casualitat acaba adquirint un nou sentiment de modernitat que acaba remetent cap aquell text clàssic de Charles Baudelaire, segons el

qual la veritable bellesa moderna és una estranya barreja d'allò etern i allò efímer, dels valors del passat transformats pel pes d'allò transitori. Totes les primeres pel·lícules de Godard tenen una frescor increïble, fins al punt que fa la sensació que estan articulades per un seguit d'imatges en què el director ha aconseguit trobar el do de l'eterna joventut. Els *collage* d'imatges, sons i músiques de les pel·lícules de Godard es troba perfectament adscrit a una època, en què les referències cultes es barrejaven amb les referències populars per tal de crear un procés d'hibridació cultural. No és cap casualitat que mentre en el camp de la teoria de la comunicació, Umberto Eco va publicar l'any 1962, *Apocalípticos e integrados* amb la idea de posar en relació Superman amb Balzac i Mozart amb Dizzy Gillespie, mentre que Godard barrejava el cinema de sèrie B amb la pintura de Picasso, o els còmics populars amb

Anna Karina veient *Juana de Arco* a *Vivre sa vie*.





En les seves pel·lícules de gènere, Godard no ret homenatge només al cinema popular sinó també dels diferents models del cinema comercial de la seva època, amb la intenció de reciclar-los, transformar-los, deconstruir-los i desencaixar-los



la prosa de William Faulkner. En aquells anys s'estava configurant una nova forma d'equilibri entre els elements de l'alta i de la baixa cultura, que en el camp de la pintura varen permetre a Andy Warhol pintar les llaunes de sopa Campbell i en el cap del cinema permetria que el director francès instaurés una forma de *cine-collage* que amb el pas dels anys s'ha convertit en una mena de matriu del model de *cine-assaig* que el cineasta no ha parat d'investigar.

Aquest joc de models culturals fa que les pel·lícules que Godard realitza fins l'any 1967, moment en què amb *La Chinoise* descobreix una altra configuració política de l'expressivitat cinematogràfica, no facin més que desplaçar-se de la contingència d'un moment estètic concret —els anys seixanta— per obrir les portes cap un cert eclecticisme estilístic del que la postmodernitat en prendria més d'una referència.

### 3. Reinventar l'escriptura filmica

En les seves pel·lícules de gènere, Godard no ret homenatge només al cinema popular sinó també dels diferents models del cinema comercial de la seva època, amb la intenció de reciclar-los, transformar-los, deconstruir-los i desencaixar-los. Les primeres pel·lícules de Godard són un *thriller*, un film polític, un musical, un film de guerra, un drama, un film de ciència ficció. El resultat final és sempre una obra insòlita en la qual totes les sutures pròpies del muntatge que han marcat la tradició representativa del cinema clàssic es transformen en esquerdes obertes, que introdueixen als models de posada en escena i de muntatge que s'utilitzaven en aquell moment una veritable alenada d'aire fresc.

Les nombroses ruptures que marquen les primeres pel·lícules de Godard i que ja es fan evidents a *A bout de souffle* tenen molt a veure amb el concepte de *falsos ràcords*. Mentre en el cinema clàssic, el *ràcord* o element de sutura en el muntatge, serveix perquè l'espectador no se n'adoni que el relat cinematogràfic ha estat construït com un gran trencaclosques d'imatges diferents, el *fals ràcord* actua com una falta d'ortografia, com un element de desordre que acaba revelant que la pel·lícula ha estat embastada en l'acte de muntatge. Els *falsos ràcords*, que ja es feien evident en la mítica pel·lícula de Jean Vigo, *L'Atalante*, van obrir a Godard la porta cap una nova forma d'expressió.

Els plans varen deixar d'exigir la presència dels seus contraplans, els canvis de punt de vista de la càmera no havien seguit la lògica dels canvis d'eix i les el·lipsos temporals no havien d'estar justificades mitjançant un seguit de signes de puntuació que advertien l'espectador de la presència d'un salt en la continuïtat del relat. Godard no para de posar en joc la possibilitat de deconstruir la seqüència, establint un seguit de desequilibris profunds en el ritme de les escenes. Així, *A bout de souffle* comença amb una escriptura desencaixada, el·líptica i avança amb un ritme accelerat fins que canvia radicalment el seu to, quan la parella protagonista —Belmondo/Seberg— s'instal·len a l'interior d'un hotel i la càmera capta durant vint minuts,



Encara que avui moltes escoles de cinema i facultats de comunicació audiovisual continuen capficades en parlar del llenguatge del cinema i a considerar que existeix una gramàtica cinematogràfica en què la unitat semàntica és el pla, les pel·lícules de Godard ens demostren que avui el cinema es troba més enllà de qualsevol forma gramatical, que els conceptes tradicionals de sintaxi fílmica ja no tenen sentit i que les conquestes de Griffith són part del passat

el no fer res i la buidor de la parella. Els jocs narratius de Godard es radicalitzaran a finals dels anys setanta, quan a *Week End* (1966) no para de jugar amb llargs tràvelings de cotxes accidentats o a *La Chinoise* (1967) ens mostra una llarga conversa sobre el maoisme a l'interior d'un vagó de metro, sense tallar cap moment i fent evident cadascuna de les aturades del mitjà de transport.

En el cinema de Godard, els salts temporals poden produir-se a l'interior del mateix pla o poder ser un simple acte de desencaixament de to provocat per una aturada de càmera, per un desenfocament o per una voluntat clara d'accelerar el procés crític de l'espectador cap a les imatges. Les subversions estilístiques es troben acompanyades de subversions narratives que es posen clarament de manifest en el sentit de ruptura de tota lògica del relat, mitjançant la incursió de citacions, de digressions i de ruptures que provoquen que mentre s'explica una història es reflexioni sobre la impossibilitat de fer-la possible. La relació de frustració i ambigüitat de Godard cap el món del relat es farà clarament evident sobretot en les produccions que du a terme als anys vuitanta, quan després d'un seguit de films-assaig en vídeo decideix tornar al cinema convencional, però es troba amb el fet que necessita establir un debat constant amb els límits de la ficció. L'obra clau d'aquest període és sobretot *Passion* (1982), on Godard insinua un seguit d'apunts d'històries possibles, articula un treball de posada en escena d'un seguit de quadres vivents i acaba reflexionant sobre el poder figuratiu de la imatge i la seva herència en la història de l'art.

A nivell interpretatiu, no pot entendre's Godard, sense tenir en compte les lliçons de Bertolt Brecht i el rebuig que estableix de les formes del teatre aristotèlic per tal d'estimular un pensament crític a l'espectador. A *Pierrot le fou*, Ferdinand i Marianne en la seva fuga juguen amb múltiples registres interpretatius que desnaturalitzen la situació i acaben proporcionant a l'espectador la sensació que ens trobem amb una mena d'obra burlesca. El joc amb els registres interpretatius trenca amb tota forma de identificació, accentua el distan-

ciament i proporciona a l'espectador una sensació constant de perplexitat.

#### 4. El post-cinema

Encara que avui moltes escoles de cinema i facultats de comunicació audiovisual continuen capficades a parlar del llenguatge del cinema i a considerar que existeix una gramàtica cinematogràfica en què la unitat semàntica és el pla, les pel·lícules de Godard ens demostren que avui el cinema es troba més enllà de qualsevol forma gramatical, que els conceptes tradicionals de sintaxi fílmica ja no tenen sentit i que les conquestes de Griffith són part del passat. Aquest procés de transformació de les idees bàsiques de la sintaxi fílmica no és degut tant a les deconstruccions que el cineasta va dur a terme des dels seus orígens, sinó a la forma com a partir d'un determinat moment, situat a començaments de la dècada dels vuitanta amb obres com *Alemagne, neuf zero* (1990) o *JLG par JLG* (1994) comença a establir les bases del que alguns han anomenat post-cinema, en què les barreres tradicionals entre ficció i realitat deixen de tenir sentit i en què el concepte de muntatge ja no és dur a terme mitjançant la unió de fragments de pel·lícules, sinó mitjançant la fusió de les imatges en el procés de post-producció.

Totes les *Histoire(s) de cinéma* de Godard participen d'aquesta idea de post-cinema. L'obra, dividida en sis episodis, no té una ubicació real ni com a pel·lícula, ni com a sèrie de televisió. El seu format ja esdevé tot un desafiament a una determinada idea preconcebuda de l'audiovisual com a espectacle cinematogràfic. Godard articula, a més, les seves *Histoire(s) de cinéma* a partir de fragments, retalls d'una història del cinema que s'ha convertit en una mena d'història col·lectiva de creació artística. El cinema, però, no només té la seva història sinó que també travessa la història del segle XX i, per tant, és testimoni de les vexacions i immoralitats del seu temps. Aquesta reflexió, té a més com a contrapunt, la presència autobiogràfica de Godard. La història del cinema i la història del segle són vistes per una subjectivitat que es mostra i que es fa evident al reencarnar-se en el mateix cos

del cineasta. La noció clàssica de pla desapareix en un joc constant de sobreimpressions. El so es configura com una barreja múltiples sonoritats, que es trepitgen i creen peculiars rimes auditives. La significació de la pel·lícula s'estableix en múltiples processos, no només amb les imatges sinó també amb rètols, lletres sobreimpressionsades, músiques i sons decontextualitzats.

Des d'*Histoire(s) du cinéma*, Godard no ha parat d'investigar en dues direccions concretes. Per una banda, ha convertit el seu cinema en un acte de consciència històrica i política sobre la barbàrie i sobre el destí de la humanitat en un temps deshumanitzats. Així *Elogio del amor* recupera la memòria dels soldats que varen lluitar per la causa aliada en la Segona Guerra Mundial, mentre que *Nuestra música* ofereix un moviment que va des de l'infern de les guerres al purgatori de les postguerres, utilitzant la imatge de la ciutat de Sarajevo com a espai simbòlic de les runes i la supervivència. L'altre element fonamental del post-cinema de Godard, radica en el seu desig de convertir el cinema en una forma de pensament amb imatges sobre les imatges. Procura articular constantment els films com a obres obertes cap a múltiples direccions, com a veritables propostes de sentit que esclaten a nombrosos nivells i que ens proporcionen un trànsit constant de la reflexivitat més racional a l'emotivitat poètica.

Avui, en ple segle XXI, és impossible pensar el cinema sense tenir en comte la importància intel·lectual de Godard. Són molt pocs els cineastes en actiu que duen a terme una àmplia reflexió sobre la funció de les imatges davant els destins de la història i davant la percepció política del món. El pensament de Godard constitueix un dels pilars essencials per arribar a comprendre la cultura contemporània. Efectivament, té raó Alain Bergala, quan afirma que no hi ha ningú com Godard. ■

(1) Alain Bergala, *Nadie como Godard*, Barcelona: Paidós, 2003.

(1) Jean Collet, Michel Delahaye, Jean-André Fieschi, André S. Labarthe y Bertrand Tavernier, "Les cahiers rencontrent Godard après ses quatre premiers films". *Cahiers du cinéma*. N.138, diciembre, 1962.





# Antoine Doinel, un itinerari cinematogràfic

José E. Monterde

**N**o conec cap altre cas paregut al constituït pel trio Truffaut-Doinel-Léaud al llarg de la història del cinema: cinc pel·lícules al cap de gairebé vint anys a través de les quals François Truffaut, el cineasta, segueix la trajectòria vital d'un personatge —Antoine Doinel— que, en realitat, es constitueix en un parcial doble del director mateix, encarnat sempre pel mateix actor, Jean-Pierre Léaud. En la mesura en què bona part de les vicissituds de Doinel, el personatge, tenen una arrel autobiogràfica del cineasta, Truffaut, el conjunt es converteix en un dels exemples més destacats d'autorepresentació fílmica; però tampoc no hem d'oblidar que el pas de la infància a la maduresa del personatge va acompanyat per l'equivalent evolució de l'actor que li dona vida, de forma que, en alguna mesura, l'itinerari de Doinel és també el del seu intèrpret, Léaud.

Evidentment, una empresa semblant s'inscriu en els dissenys de l'anomenat "cinema d'autor" que dona suport a aquesta brillant experiència que coneixem com a *nouvelle vague*, de la qual

François Truffaut en va ser un dels impulsors i capdavanter. Precisament, arrencada d'aquesta sèrie, *Los 400 golpes* (*Les 400 coups*, 1959) seria el punt de partida del reconeixement mundial d'aquest moviment impulsor de l'etapa dels "nous cinemes". Per altra part, aquesta capacitat de parlar en "primera persona", encara que sigui per un personatge interposat (fonament del cinema "de poesia" que introduiria Pier Paolo Pasolini a partir de la noció del relat en "subjectiva lliure indirecta"), serà un aspecte notable de la modernitat cinematogràfica, encara que l'autobiografia explícita tal vegada sigui una de les seves possibles estratègies.

Tal com hem assenyalat, *Los 400 golpes* obre la sèrie, amb un to decididament autobiogràfic, to que s'anirà diluint, no perquè els següents films deixin d'inspirar-se en la pròpia vida del cineasta Truffaut, sinó perquè progressivament els detalls autobiogràfics directes aniran deixant pas a construccions fictionals que remeten indirectament a la visió truffautiana de les "coses de la vida"—reprenten títol d'una esplèndida pel·lícula de Claude Sautet— o, fins i tot, al caràcter mateix de l'actor Léaud. A *Los*

*400 golpes* se'ns evocuen de forma molt precisa determinades circumstàncies, personatges, ambients, situacions i experiències viscudes per Truffaut en la seva difícil infància. Léaud, encara nin, interpreta un Doinel que transfereix detalladament els records d'infantesa del cineasta, de tal forma que podem quasi superposar l'argument del film amb la biografia de l'autor de *Jules el Jim*.<sup>1</sup> L'esdevenir d'una infantesa mancada de l'amor familiar, amb una inexistente figura paterna irreconeixible en el company de la mare; el desassossegat rebuig d'una institució educativa fossilitzada i rutinària; el progressiu descobriment del cinema com a espai d'il·lusió i llibertat; la cruesa repressiva d'un sistema incapaç de tolerar la dissidència, encara que sigui la infantil; aquests són altres tants trets compartits per la infància de Truffaut i Doinel, magistralment interpretats per Léaud.

La segona entrega de la sèrie consisteix, en realitat, en un curtmetratge, atès que es tracta d'un episodi —a vegades titulat *El primer amor* i altres *Antoine et Colette*— integrat en un film col·lectiu titulat *El amor a los veinte años* (*L'Amour à vingt ans*, 1962)<sup>2</sup>. Aquest



*Los 400 golpes.*



*Besos robados.*

breu relat permet a Truffaut acostar-nos al "primer amor" d'Antoine Doinel, altra vegada Jean-Pierre Léaud, ara a 18 anys— amb Colette, un dels primers papers de l'esplèndida (i avui oblidada) Marie France Pisier, després de conèixer-la en un concert. L'enamoradís, impulsiu, tossut i tenaç Antoine —característiques que ja defineixen el personatge i remetent al seu model— serà capaç de mudar-se a un hotel davant de l'apartament de la família de l'al·lota, de travar-ne coneixement amb els pares per facilitar-ne l'aproximació i una altra sèrie d'operacions destinades a insuflar a Colette sentiments semblants; l'empresa se saldarà amb un fracàs, atès que, per a ella, no passarà de ser un amic.

La tercera entrega de la vida d'Antoine Doinel parteix d'un moment fonamental en la vida de Truffaut, quan abandona la presó militar on ha estat reclòs a conseqüència de la seva insensata deserció durant el servei. Es tracta de *Besos robados* (*Baisers volés*, 1968). A partir d'aquí, seguirem les dificultoses aventures de Doinel, primer com a conserge nocturn d'un modest hotel de la zona de Montmartre, ofici que perd tot d'una quan col·labora, sense voler, en la troballa *in fraganti* d'una parella d'amants d'adúlter; contractat pel detectiu que ha abusat de la seva innocència —Doinel mai no abandonarà aquesta innocència, ni tan sols al llarg de la problemàtica maduresa—, seguirà la seva trajectòria com a incipient detectiu privat, fins que, enamorat de la

dona de l'amo de la sabateria, del qual ha d'escatir per què no l'estimen els qui l'envolten (ella és la sempre elegant Delphine Seyrig) demostrarà la incapacitat per complir qualsevol missió; només en el tercer treball, com a reparador de televisions a domicili, tindrà l'ocasió d'establir relacions amb Christine —la també encantadora Claude Jade, que, al final, serà la seva dona.

Precisament les relacions amb Christine centraran l'atenció de la següent entrega, *Domicilio conyugal* (*Domicile conjugal*, 1970), en certa manera el film més fluix de la sèrie, però significatiu en la progressiva construcció i evolució del personatge. Formada una família amb Christine i el fill comú, *Domicilio conyugal* ens presenta la primera, exòtica i efímera infidelitat d'Antoine (amb una japonesa...) que conduirà a la separació matrimonial, però també consolida la imatge d'instabilitat emocional —i laboral: segueix fent nombrosos treballs— del personatge, cada vegada més directament pròxim al mateix Jean—Pierre Léaud<sup>3</sup> i allunyat de Truffaut. Encara que sota un registre de comèdia, *Domicilio conyugal* es decanta cap a una creixent amargura en el retrat d'un personatge tan entranyable com insofrible, tan neuròtic com vulnerable.

Passaran vuit anys fins que reaparegui Antoine Doinel, en l'última entrega de la sèrie, excepte que entenguem que sense la presència del personatge i actor *El hombre que amaba a las mujeres* (*L'Homme qui aimait les femmes*, 1976)

completa també l'autoretrat del cineasta. Tanmateix, *L'Amour en fuite* (1978), mai no estrenada a Espanya, ens presenta Doinel ja divorciat, després de cinc anys de matrimoni, qui, amb el pretext d'escriure un llibre, intenta restablir la relació amb Colette, la que havia estat el "primer amor". Film en certa manera crepuscular, *L'Amour en fuite* —realitzat sis anys abans de la mort de Truffaut— es converteix en una nostàlgica i definitivament amarga revisió de la pròpia trajectòria vital fins assolir una maduresa mai plenament consumada. Amb això conclou una sèrie que, si no recull necessàriament les millors pel·lícules truffautianes —si pensam en títols com *Jules et Jim*, *L'Enfant sauvage* o *Les Deux anglaises et le continent*—, sí que ens ofereix el més sentit, a vegades irònic i altres entranyable, recorregut personal de la història del cinema. ■

(1) Convé recomanar com a biografia del cineasta el llibre d'Antoine de la Baecque i Serge Toubiana editat per Gallimard (Paris 2001).

(2) Els restants episodis estaven firmats per un grup de joves cineastes tan diversos com Renzo Rossellini (fill del gran Roberto); Shintaro Ishihara, Marcel Ophuls i Andrzej Wajda. De fet, segons declaracions de Truffaut, va ser ell mateix qui va suggerir al productor, Pierre Roustang, els quatre cineastes de diferents països de havien d'abordar "l'amor als vint anys" en els respectius països."

(3) Mentres tant, Jean-Pierre Léaud estava ja desenvolupant una trajectòria professional pròpia, havent treballat en diverses pel·lícules amb Godard i després seguiria amb altres cineastes notables, des d'Eustache, Pasolini, Rocha i Bertolucci fins Assayas i Kaurismaki més recentment.

# Besos robados



Ramon Freixas

**A** François Truffaut (1932-1984) li han endossat, amb justícia, l'etiqueta de ser un director l'amor del qual pel cinema i l'amor per la vida s'entrecreuen. "El cinema és més real que la vida", sentència. Aquesta passió s'expressa prístinament a la seva obra. L'amor és un tema central i vertical de la seva activitat. A vegades filmava idees abans que històries, això és, les idees s'anteposen als arguments, l'exemple més palmarí recau a *El amante del amor* (1977), cosa que no deixa de ser peculiar—i paradòxic—en un realitzador (auto) declarat i titllat per altres com un narrador (d'històries) per damunt de tot.

No deixa de ser curiós (o contradictori?) que un François Truffaut que, com a crític, es proclamava virulent i agressiu, en particular amb el cine que abominava (en poques paraules, la *qualité française*), considerant en aquest sentit la crítica una forma d'assassinat, en el seu debut en el llargmetratge, *Los cuatrocientos golpes* (1959), dedicat a la memòria d'André Bazin, tot un cop de la posada de llarg de la *nouvelle vague*, i a costa de dissidents (l'acord no pareix possible), i de pintorescos nostàlgics, s'aproxima massa al cànon de cinema que blasfemava. No així *Tirez sur le pianiste* (1960), el seu segon film, revelador d'un creador original, capaç d'alçar la veu amb una idea del món.

Ara bé, *Los cuatrocientos golpes* suposa el tret de sortida d'un cicle—sense arribar a franquícia—de pel·lícules sobre un personatge, Antoine Doinel (sempre Jean-Pierre Léaud), transparent

transsumpte autobiogràfic, mític *alter ego* del cineasta, que es forja en la recreació de la infància desgraciada d'un noi incompès a semblança de la pròpia existència de Truffaut, que troba el seu reflex—còmodament—en la seva obra primerenca. Una sèrie de cinc films (inclòs un curtmetratge) que cobreix un arc temporal de 19 anys, iniciat amb les vicissituds d'un Doinel de 12 anys, aventura conclosa el 1978 amb *L'amour en fuite*, amb un Antoine ja separat de Christine (Claude Jade, compromès amb Sabine (Dorothee), amb trobades amb Colette (Marie-France Pisier) i faïç d'escriptor, autor de *Les salades de l'amour*, la seva òpera prima, aleshores un dels projectes cinematogràfics de Ferrand (François Truffaut) de *La noche americana* (1973). Una sort de film balanç, en format de collage, on es pretén provocar un debat sobre el personatge. Una empresa temerària darrera el carreró sense sortida exposat a *Domicilio conyugal* (1970). Un personatge escindit—almenys als ulls de l'espectador—entre el somniador de projectes impossibles, fràgil i immadur, (auto)marginat, i el tipus que evita enfrontar-se a la (seva) realitat, però que anhela esser admès per la societat. Però en Truffaut l'amor, el respecte, l'enteniment envers els seus personatges és total, a la manera de Jean Renoir, un dels seus mestres.

Personalment consider *Besos robados* (1968) la millor pel·lícula de la sèrie. Si l'episodi "Antoine y Colette", d'*El amor a los 20 años* (1962) versa sobre la relació amorosa sense consumir entre ambdós (un incís: Antoine Doinel s'enamora de Colette a través de la fines-

tra de l'hotel on s'allotja; la finestra cobra un gran protagonisme al cinema: *La mujer de al lado*, (1981), Fanny Ardant i el seu amant teixeixen la seva teranyina passional a través d'una finestra, mentre que el llibreter de *Diario íntimo de Adela II*, (1975), observa les anades i vingudes de l'heroïna... per no parlar de l'ús de la finestra, falsa i en el cinema, com és el cas de *La noche americana*), a *Besos robados*, dedicada a Henry Langlois i a la Cinemathèque Française, assistim a la incorporació a la vida (civil) d'Antoine, després d'una estada poc honorable a l'exèrcit, i a la conquesta de Christine, de qui no sap encara si n'està enamorat. El seu aprenentatge laboral i sexual no és fàcil. Les seves primeres experiències professionals no són molt satisfactòries. És acomiadat del seu treball com a guardià nocturn d'un hotel. Entra a treballar a una agència de detecció, però travat i insegur, no li van bé els assumptes. En Christine no troba l'equilibri desitjat. Una inseguretat també personal. L'aparició emperò de Fabien Tabard (Delphine Seyrig), casada amb un subjecte menyspreable, un ésser màgic, un somni de muller, l'ideal femení, la dona que un dia sorgí a la seva vida "per fer l'amor una sola vegada i prou", de qui Antoine Doinel s'enamora retudament, servirà per certificar el dolorós trànsit de la joventut a la maduresa (encara que en Antoine no tot és tan senzill i diàfan) i la pèrdua de determinats ideals units a l'adolescència. El futur sentimental del protagonista queda dibuixat en els plans finals del film: el passeig d'Antoine i Christine als acords de la cançó de Charles Trénet ("Besades robades. Somnis movedissos. Felicitat marcada"), tema musical inspirador de la pel·lícula, mentre els rituals casolans i matiners sembla que anuncien *Domicilio conyugal*.

A la forja del singular edifici d'imatges que vertebrava l'obra de François Truffaut, aquest univers fet de dones, amor, llibres, nins i pel·lícules, *Besos robados* destaca per la seva frescor i agilitat, per les seves subtils el·lipses narratives i el joc constant sobre l'equivoc, pel seu estricte classicisme deutor de la millor comèdia americana, pel seu divertit i fàcil costumisme, en definitiva, per a la intel·ligència latent i la inquietant sensibilitat del seu cinema. ■





Apunts a  
contrallum

## El cinema és un mirall anomenat Antoine Doinel

*Los 400 golpes.*



J.C. Romaguera

L a irrupció de François Truffaut dins la història del cinema, després de deixar constància de la seva combatent cinefília a *Cahiers du cinéma* i d'haver realitzat alguns curtmetratges, es produí amb el seu primer llargmetratge, *Los cuatrocientos golpes* (*Les quatre cents coups*, 1959). Allò que llavors es desconeixia és que el film es convertiria en un dels paradigmes de l'edat adulta de la modernitat cinematogràfica i que el seu protagonista, Antoine Doinel, s'erigiria en una icona de l'època i en l'eix sobre el qual s'elaboraria un projecte insòlit: la narració d'una biografia fictícia al llarg de vint anys a través de tres llargmetratges més —*Besos robados* (*Baisers volés*, 1968), *Domicilio conyugal* (*Domicile conjugal*, 1970) i *L'amour en fuite* (1970)— i l'episodi, *L'amour a vingt ans*, d'una pel·lícula titulada *Antoine i Colette*.

*Los cuatrocientos golpes* és, per tant, el punt de partida d'una biografia cinematogràfica, la d'un nen de tretze anys anomenat Antoine Doinel, però sobre-

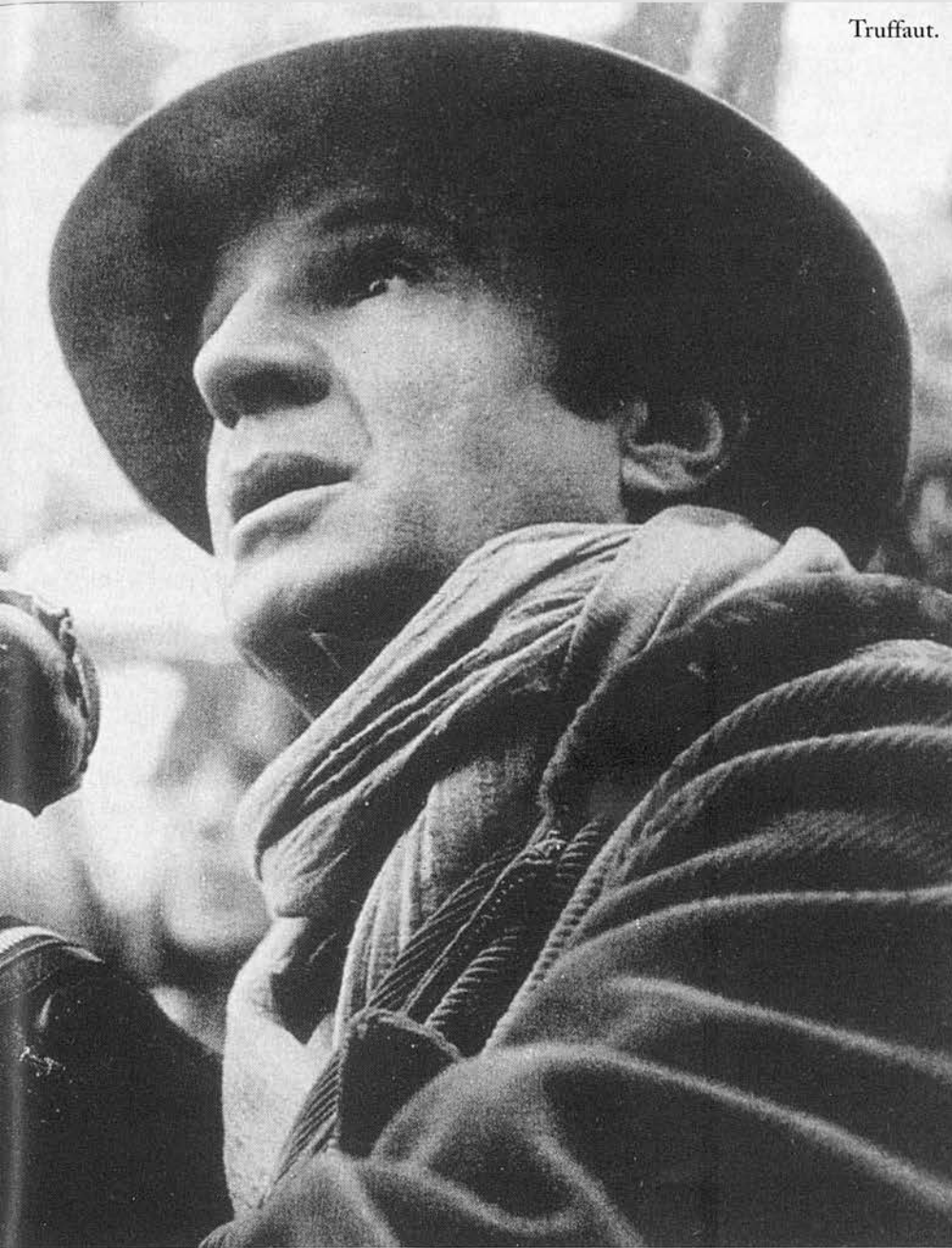
tot es considera la pròpia autobiografia, François Truffaut, qui, al llarg dels anys, sempre va entrar en el joc de la confusió sobre els aspectes ficticis i reals de la pel·lícula. Si per una banda afirmava que: "*Los cuatrocientos golpes* no és un film autobiogràfic (...). Si el jove Antoine Doinel s'assembla a l'adolescent turbulent que vaig ser, els seus pares no s'assemblen en res als meus, que foren excel·lents", per altra banda, s'encarregava de confirmar que: "Vaig tenir la infància d'Antoine Doinel. No hi havia exageració en el film. De fet, tinc la impressió d'haver omès coses que podrien haver semblat inversemblants." Al marge de les declaracions de Truffaut, dirigides a augmentar la llegenda, cal pensar que el punt de partida, més fidel o menys, sigui la pròpia vida del cineasta, i segurament sigui precisament el retrat familiar allò que més hi connecti. No ha de resultar estrany, llavors, que el París que vegem s'apropi més al de finals del 1940 (la infància de Truffaut) que no pas al de l'any 1959, ni tampoc no ha de sorprendre que sigui la figura materna la que resulti més castigada per la dura mi-

rada del cineasta, qui de nen es crià amb la seva àvia i lluny d'una mare despreocupada.

D'aquesta manera, *Los cuatrocientos golpes* ens presenta un nen que pateix, per una banda, la indiferència d'un pare (no biològic) que no sap com tractar-lo i que tan sols es preocupa de participar en carreres de ral·li els caps de setmana i, per altra banda, la manca d'atenció i d'afecte d'una mare que li fa pagar les seves frustracions. L'odi cap a la mare augmenta quan el protagonista la troba en el carrer fent-se petons amb un altre home, i queda evidenciat quan davant el professor de l'escola, i havent de justificar la seva falta d'assistència el dia anterior, menteix dient que la seva mare ha mort. Però la tristesa de la vida d'Antoine Doinel no queda limitada a l'àmbit familiar, sinó que també es trasllada a l'àmbit escolar que, fonamentat en una educació repressora i l'aplicació del càstig, esdevé una mena de gàbia per un personatge tan individualista i evasiu. Davant la situació de perpetu desencís, Antoine Doinel tan sols troba com a refugi la literatura (és



...Truffaut va saber aplicar una idea que ell mateix explicava i que consistia en no buscar l'efecte poètic de manera voluntària, ja que aquest era una simple conseqüència de l'exposició de la infància a través dels fets més trivials



Truffaut.

to amarg i pessimista d'aquest inici a l'adolescència, al llarg del film no recorre a un desmesurat èmfasi que porti encara major dramatisme, com tampoc no cau en una perspectiva limitada del comportament del protagonista. Tot al contrari, el film deixa pas a un to desimbolt, per moments, romànticament nostàlgic, en altres, i sobretot ens presenta una figura protagonista complexa, que, en cap cas, presenta el menor índex de malícia, i sí que pateix les desgràcies de la innocència i la mala sort. A més, Truffaut va saber aplicar una idea que ell mateix explicava i que consistia en no buscar l'efecte poètic de manera voluntària, ja que aquest era una simple conseqüència de l'exposició de la infància a través dels fets més trivials.

Per tal de desenvolupar aquesta exposició de la infància d'Antoine Doinel, el cineasta francès optà per una estètica que defugia els rupturismes i les audàcies proposades pel llavors camarada Jean-Luc Godard en la seva òpera prima, *À bout de souffle* (*Al final de la escapada*, 1959). Deixava de banda Truffaut la ruptura de la noció de continuïtat i la primàcia dels temps morts dins el relat, per deixar constància que els seus referents eren l'esmentat film de Rossellini i *Zèro de conduite* (1933), de Jean Vigo. Del primer, la pel·lícula heretà una posada en escena que es desenvolupa majoritàriament en ambients exteriors, la qual cosa contribueix al fet que el film adquireix un caire més realista, i del segon, aprofità la visió amoral sobre els comportaments negatius i el seu cant a la llibertat i a la incisiva crítica a les institucions (familiar i social). A més, la pel·lícula es deslligava de la tendència establerta pel classicisme que consistia en deixar el relat tancat —l'esmentada seqüència a la vora del mar a Normandia— i adquiria precisament la seva consciència com a ficció cinematogràfica en la mesura que incloïa en el relat nombroses citacions o referències a altres films. Així és com *Los cuatrocientos golpes* acaba erigint-se en allò que li ha atorgat transcendència i un lloc entre els clàssics moderns, és a dir, una contínua amalgama de realitat i ficció. Era l'inici de l'etern joc establert pel cineasta entre cinema i vida. ■

un entusiasta lector de Balzac) i el cinema (homenatges a Ingmar Bergman, Raoul Walsh i al seu camarada Rivette), però ambdues opcions tan sols esdevenen recursos puntuals que topen amb la incomprensió de la dura realitat. Serà després, en una escapada en solitari, una vegada fugat d'una institució militar en la qual l'han enviat, quan es trobi amb el seu enyorat mar i se li ofereixi una oportunitat de ser lliure.

Contràriament, doncs, a les conclusions que extreia el seu admirat Ro-

berto Rossellini a *Alemania, año zero* (1948), una de les referències de Truffaut per a la pel·lícula, el cineasta francès ofereix una oportunitat, perquè el protagonista surti d'aquesta mena de setge al qual és sotmès al llarg del film per les autoritats familiars i civils, i ho fa mitjançant un colpidor *tràveling* rematat amb una imatge congelada del rostre de Doinel, mirant reptadorament a la càmera —a l'espectador, a tothom—. De totes maneres, Truffaut, malgrat el



# 400 cops

Navier Flores

**T**ruffaut es dona a conèixer amb *Los 400 golpes* al festival de Cannes del 1959 i més o manco patrocinat des del Ministeri de Cultura francès. De fet la pel·lícula fou com una carta de presentació en societat del que seria la *nouvelle vague*.

Com quasi tots els membres més destacats d'aquesta generació cinèfila, Truffaut inicia la seva pròpia revolució cinematogràfica, però sense ruptures narratives o teòriques, ni tan sols estètiques, més bé s'instal·la en un reconeixement i una reclassificació de la valoració d'allò cinematogràfic, que l'empeny a un exercici professional que li descobreix el seu espai en el setè art a partir de l'assimilació i l'admiració que li causen els vells mestres del cine i les aportacions dels nous clàssics a partir dels anys quaranta.

És difícil no trobar petjades dels seus cineastes predilectes, a les seves pel·lícules, encara que això no sigui un joc que ell exploti com a vincle a una cinèfila que no l'abandonaria fins a la seva mort. En el cas de Truffaut és més bé una inesborrable taca d'una passió confesable que l'impedeix a vegades dissociar

l'interès del que ens conta del mitjà que empra per contar-nos-ho. És a dir, que separar Truffaut del cine seria un exercici de dubtosa intel·ligència i innecessària transcendència. Un any després de *Party girl* de N. Ray, de *Vértigo* de Hitchcock, *El último Hurra* de Ford o d'*Índia* de Rossellini, inicia Truffaut el seu camí en el llargmetratge després d'uns anys de ser un implacable crític a les pàgines de *Cahiers du cinéma* i altres revistes de tot allò que trobava massa petit per a formar part de la particular revisió de la història d'allò cinematogràfic, de tot allò que no li pareixia digne de ser explicat emprant el preuat *cel·luloide*.

La seva educació cinèfila feta al marge d'una formació teòrica i universitària —al contrari d'alguns dels seus companys de generació— el doten d'una intuïció que dona a la seva carrera molt poques premisses cultistes i una absència cercada de coartades ideològiques que s'agraeix. La mort del seu mentor A. Bazin el deixa sol amb els seus autors predilectes, orfe del guia que li havia dirigit la seva passió en el camp de la pràctica cinematogràfica.

La innegable sensació d'interrelacionar la vida pròpia amb el fet de *fer pel·lícules* —com una necessitat— no

l'abandona ni tan sols a les darreres pel·lícules.

En la primera oportunitat de retratar París en un llargmetratge, ubica el seu alter ego, A. Doinel, en el si d'una família comuna a l'inici de l'adolescència, amb uns trets deutors de Renoir i un ambient a vegades proper a Vigo; Doinel i Truffaut comencen el seu recorregut sense cap altre propòsit que el de *descobrir*, amb una curiositat pròpia dels que no prenen les degudes precaucions, però que tampoc no es detenen a reflexionar sobre la pròpia existència amb els primers cops.

L'associació Doinel-Truffaut duraria quasi vint anys i acabà amb Doinel més madur i freqüentant altres companyies a *Amour en fuite*.

Truffaut continuarà sol, abordant amb aquest peculiar to descurat i a vegades voluntàriament allunyat de la correcció narrativa, els aspectes més propers a la pròpia existència, teixint un tapis en què les dones, la infància, els llibres i les pel·lícules, ocupen el lloc de tot l'altre, aliè a discursos que se situen massa lluny dels barris que freqüenten els personatges, les pel·lícules més volgudes, els llibres més llegits i de les dones que més el torbaren. ■





# Les pel·lícules del mes de juny

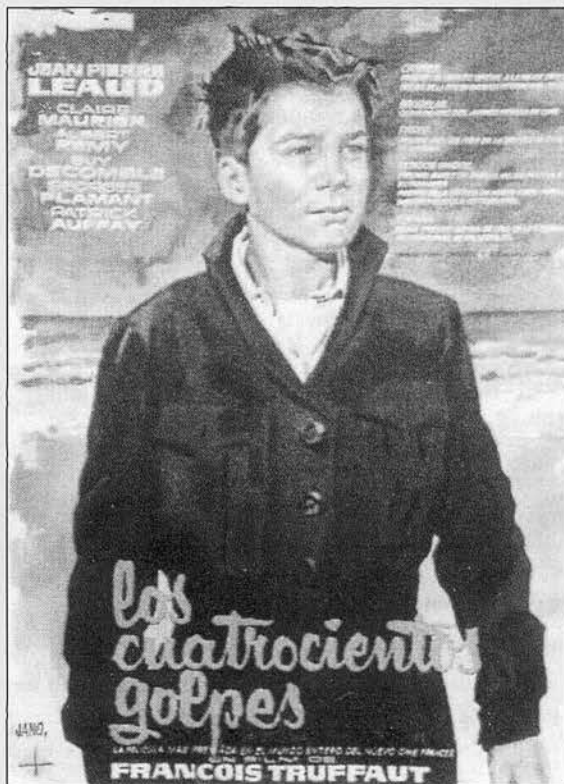
*A les 18.00 hores*

## *Cicle François Truffaut - Les aventures d'Antoine Doinel*

### 1 DE JUNY

#### Les 400 coups (1959-VOSE)

**Nacionalitat i any de producció:** França, 1959  
**Títol original:** *Les quatre cents coups*  
**Producció:** S.E.D.I.F. i Les Films du Carrosse  
**Direcció:** François Truffaut  
**Guió:** François Truffaut i Marcel Moussy  
**Fotografia:** Henri Decae  
**Música:** Jean Constantín  
**Muntatge:** Marie-Joséphe Yoyotte  
**Intèrprets:** Jean-Pierre Léaud, Claire Maurier, Albert Rémy, Guy Decomble



### 8 DE JUNY

#### Baisers Volés (1968-VOSE)

**Nacionalitat i any de producció:** França, 1968  
**Títol original:** *Baisers volés*  
**Producció:** Les Films du Carrosse i Les Productions Artistes Associés  
**Direcció:** François Truffaut  
**Guió:** François Truffaut, Claude de Givray i Bernard Revon  
**Fotografia:** Denys Clerval  
**Música:** Antoine Duhamel  
**Muntatge:** Agnès Guillemont  
**Intèrprets:** Jean-Pierre Léaud, Delphine Seirig, Claude Jade, Michel Lonsdale

### 15 DE JUNY

#### Domicile Conjugal (1970-VOSE)

**Nacionalitat i any de producció:** França, 1970  
**Títol original:** *Domicile Conjugal*  
**Producció:** Les Films du Carrosse-Fida Cinematográfica  
**Direcció:** François Truffaut  
**Guió:** François Truffaut, Claude de Givray i Bernard Revon  
**Fotografia:** Néstor Almendros  
**Música:** Antoine Duhamel  
**Muntatge:** Agnès Guillemont  
**Intèrprets:** Jean-Pierre Léaud, Claude Jade, Daniel Ceccaldi, Claire Duhamel

### 22 DE JUNY

#### L'amour en fuite (1978-VOSE)

**Nacionalitat i any de producció:** França, 1979  
**Títol original:** *L'amour en fuite*  
**Producció:** François Truffaut  
**Direcció:** François Truffaut  
**Guió:** François Truffaut, Marie-France Pisier, Jean Aurel, Suzanne Schiffman  
**Fotografia:** Néstor Almendros  
**Música:** Georges Deleure  
**Muntatge:** Martine Barraqué  
**Intèrprets:** Jean-Pierre Léaud, Marie-France Pisier, Claude Jade, Dani,

## *Cicle Jean-Luc Godard*

### 29 DE JUNY

#### Une femme mariée (1964-VOSE)

**Nacionalitat i any de producció:** França, 1964  
**Títol original:** *Une femme mariée*  
**Producció:** Anouchka Films, Orsay Films  
**Direcció:** Jean-Luc Godard  
**Guió:** Jean-Luc Godard  
**Fotografia:** Raoul Coutard  
**Música:** Fragments dels quartets de Beethoven  
**Muntatge:** Agnès Guillemont i Françoise Collin  
**Intèrprets:** Macha Méril, Bernard Noël, Philippe Leroy, Roger Leenhardt



# Les pel·lícules del mes de juny

*A les 20.00 hores*

## *Cicle George Cukor*

### 1 DE JUNY

#### La costilla de Adan (1949-VOSE)

Nacionalitat i any de producció: EUA, 1949  
 Títol original: *Adam's Rib*  
 Producció: MGM  
 Direcció: George Cukor  
 Guió: Garson Kanin i Ruth Gordon  
 Fotografia: George J. Folsey  
 Música: Miklós Rozsá  
 Muntatge: George Boemler  
 Intèrprets: Spencer Tracy, Katherine Hepburn, Judy Holliday, Tom Ewell

### 8 DE JUNY

#### Mi hijo Edward (1949-VOSE)

Nacionalitat i any de producció: EUA, 1948  
 Títol original: *Edward, My Son*  
 Producció: MGM  
 Direcció: George Cukor  
 Guió: Donald Ogden Stewart  
 Fotografia: Fredrick A. Young  
 Música: John Wooldridge  
 Muntatge: Raymond Poulton  
 Intèrprets: Spencer Tracy, Deborah Kerr, Ian Hunter, James Donald

### 15 DE JUNY

#### Ha nacido una estrella (1954-VOSE)

Nacionalitat i any de producció: EUA, 1954  
 Títol original: *A Star is Born*  
 Producció: Warner Brothers  
 Direcció: George Cukor  
 Guió: Moss Hart  
 Fotografia: Sam Leavitt  
 Música: Harold Arlen  
 Muntatge: Folmer Blangsted  
 Intèrprets: Judy Garland, James Mason, Jack Carson, Charles Bickford

### 22 DE JUNY

#### Cruce de destinos (1956-VOSE)

Nacionalitat i any de producció: EUA, 1956  
 Títol original: *Bhowani Junction*  
 Producció: MGM  
 Direcció: George Cukor  
 Guió: Sonya Levien i Ivan Moffat  
 Fotografia: Frederick A. Young  
 Música: Miklós Rozsá  
 Muntatge: Frank Clarke, George Boemler  
 Intèrprets: Ava Gardner, Stewart Granger, Bill Travers, Lionel Jeffries



## *Cicle Jean-Luc Godard*

### 29 DE JUNY

#### Notre musique (2004-VOSE)

Nacionalitat i any de producció: França, 2004  
 Títol original: *Nôtre musique*  
 Producció: Alain Sarde i Ruth Waldburger  
 Direcció: Jean-Luc Godard  
 Guió: Jean-Luc Godard  
 Fotografia: Julien Hirsch  
 Muntatge: Jean-Luc Godard  
 Intèrprets: Sarah Adler, Nade Dieu, Rony Kramer, Simon Eine, Jean-Christophe Bouvet





# Les pel·lícules del mes de juliol

*A les 20.00 hores*

## *Cicle de cinema francès*

### 6 DE JULIOL

#### Masculin féminin (1966-VOSE),

Nacionalitat i any de producció: França, 1965-1966  
 Títol original: *Masculin Féminin*  
 Producció: Anouchka Films, Argos Films, Svensk Filmindustri, Sandrews  
 Direcció: Jean-Luc Godard  
 Guió: Jean-Luc Godard  
 Fotografia: Willy Kurant  
 Muntatge: Agnès Guillemot  
 Intèrprets: Jean-Pierre Léaud, Chantal Goya, Marlène Jobert, Michel Debord

### 13 DE JULIOL

#### Jules et Jim (1961-VOSE),

Nacionalitat i any de producció: França, 1961  
 Títol original: *Jules et Jim*  
 Producció: S.E.D.I.F. i Les Films du Carrosse  
 Direcció: François Truffaut  
 Guió: François Truffaut i Jean Gruault  
 Fotografia: Raoul Coutard  
 Música: Georges Delerue  
 Muntatge: Claudine Bouché  
 Intèrprets: Jeanne Moreau, Oskar Werner, Henri Serre, Vanna Urbino

### 20 DE JULIOL

#### La coleccionista (1966-VOSE)

Nacionalitat i any de producció: França, 1967  
 Títol original: *La Collectionneuse*  
 Producció: Barbet Schroeder, Georges de Beauregard  
 Direcció: Eric Rohmer  
 Guió: Eric Rohmer  
 Fotografia: Néstor Almendros  
 Música: Blossom Toes i Giorgio Gomelsky  
 Muntatge: Jacquie Raynal  
 Intèrprets: Patrick Bauchau, Haydée Politoff, Daniel Pommereulle, Alain Jouffroy

### 27 DE JULIOL

#### El bello sergio (1958-VOSE)

Nacionalitat i any de producció: França, 1958  
 Títol original: *Le beau Serge*  
 Producció: Claude Chabrol  
 Direcció: Claude Chabrol  
 Guió: Claude Chabrol  
 Fotografia: Henri Decaë i Jean Rabier  
 Música: Émile Delpierre  
 Muntatge: Jacques Gaillard  
 Intèrprets: Edmond Beauchamp, Jean-Claude Brialy, Bernadette Lafont, Michèle Méritz





18 ESTACIONS MULTIMÈDIA MEGAEQUIPADES,

PREPARA'T PER ATRAPAR-NE UNA!

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

CIBERESPÀI  
**jove**

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

BLEARS  
**jove**

Fundació  
**"SA NOSTRA"**