

Núm. 115
Setembre
2005



TEMPS MODERNS

PAPERS DE CINEMA



Cicle de
cinema alemany

Fundació
"SA NOSTRA"



Sumari

Editorial	3	Les nous i el renou	15	La fúria de l'expressió	26 i 27
Endavant Sr. Coppola. El nou cine nord-americà (I)		per Francesc M. Rotger		per Sebastián Planas	
per Xavier Jiménez	4 i 5	Una visió de Topaz	16 i 17	Asfalto de Joe May	28
		per Joan Ferrer Miserol		per Iñaki Revesado	
Curs de cinema	6	La música d'Star Wars	18 i 19	Kuhle Wampe.	
		per Házael González		Una pel·lícula roja a la República de Weimar	29
L'oportunitat somniada	7	La muerte del cine, de Paolo Cherchi Usai. Ressenya	20	F.J. Sánchez-Cuenca	
per Fernando Lara		per Joan Bover		La perdició del professor Rath	30
Sintonies del (segon) prime time	8	El Reino de los cielos: entre l'èpica i la política	21	per J.C. Romaguera	
per Joan Estrany		per Joan Obrador		Repercussió de la productora UFA al món del cinema	31 i 32
A la recerca del Teatre en el Cinema. El territori compartit	9 a 11	Crònica de cine	22 i 23	per Caterina Cortès	
per Antoni M. Thomas		per Martí Martorell		Kuhle Wampe oder Wem gehört die Welt?	33
		Cantant sota la pluja: un entusiasme	24	per Francisco Jiménez	
Notes impertinents (V). Dos centenaris, Hellman and Trumbo	12 i 13	per Pere Antoni Pons		Cinema a "SA NOSTRA" Les pel·lícules del mes de setembre	34 i 35
per Antoni Serra		Gerry de Gus Van Sant. El germà gran	25		
		per Violeta Kovacsics			
Debbie Wiseman: la raresa	14				
per Házael González					

TEMPS MODERNS

Papers de cinema
Edició mensual
Setembre 2005. Núm. 115

Edita
Centre de Cultura
"SA NOSTRA"
Carrer Concepció, 12
07012 Palma
Telèfon 971 725 210
Fax 971 713 757
jvidala@fundacio.sanostra.es

Director
Jaume Vidal
Secretari Redacció
Miquel Pasqual
Assessorament lingüístic i traduccions
Jeroni Salom

Assessors
Francisca Niell
Andreu Ramis
Josep Carles Romaguera

Fotografies
Arxiu Centre de Cultura
Imprimeix
Gráficas Planisi, SA
Dipòsit Legal: PM 648-1994

Temps Moderns no comparteix, necessàriament, l'opinió dels seus col·laboradors.

Podeu trobar *Temps Moderns* al Centre de Cultura "SA NOSTRA" de Maó, Eivissa, Formentera, Ciutadella i Palma, llibreria Embat, llibreria Ereso i als cines Portopi i Renoir, llibreria Espirafocs (Inca).

PASSAT, PRESENT I FUTUR

*El temps present i el temps passat
són tal vegada presents en el temps futur
i el futur contingut en el temps passat*

Thomas S. Eliot

En aquest darrer tram de l'estiu iniciem una temporada plena de novetats dignes d'ésser comentades, però sense deixar de fer abans un repàs a l'activitat incessant de *Temps Moderns* durant els dos mesos de descans, una manera de parlar, de la revista, entesa com element de suport a tot el programa que desenvolupa la Fundació "SA NOSTRA" en matèria cinematogràfica.

Per una banda, hem de recuperar el curs impartit de manera brillant per José Enrique Monterde durant el mes de juliol, una avanç del qual ja ens va arribar a través del número de *TM* del mes de juny, en un ampli article que tractava el paper de la crítica cinematogràfica i els usos escrits del cinema. La presència de Monterde ha tingut repercussió als mitjans de comunicació, una interessant entrevista feta per Josep Carles Romaguera va ser publicada al suplement cultural del diari *Balears*. També en aquest mateix número hi ha una pàgina dedicada al curs de Monterde, una pàgina realment curiosa perquè deu ser la primera que incorpora exclusivament

imatges de totes les que conformen els dotze anys de vida de *Temps Moderns*.

Temps Moderns també viatja. Precisament aquests dotze anys de vida d'una revista de cinema en català i la seva presentació pública han constituït l'eix central del curs de cinema que durant els dies 24 i 25 d'agost han impartit el director i el secretari de redacció de *Temps Moderns* a la Universitat Catalana d'Estiu de Prada de Conflent, en la seva 37a edició, en un marc en què tant Jaume Vidal com Miquel Pasqual han volgut retre un homenatge a la figura de Miquel Porter Moix.

Fins aquí el passat immediat. Ara, punt i a part per a una pel·lícula que mereix aquesta mateixa consideració dins la història del cinema: *Der blaue engel*, que enarborà el cicle de cinema alemany que s'emetrà el mes de setembre al Centre de Cultura en col·laboració amb l'Institut Goethe. D'aquesta i de la resta de pel·lícules del cicle en trobareu comentaris molt interessants als diferents articles que ocupen el darrer bloc de la revista que teniu a les mans.





Endavant Sr. Coppola. El *nou cine nord-americà* (I)

Javier Jiménez

El cicle tornava a obrir-se a partir de 1968. Després que mestres com Ford, Hitchcock o Lang apadrinaren inconscientment el moviment francès de la *nouvelle vague*, juntament amb el neorealisme italià —agafant del primer el concepte d'autor total del filme i del segon l'ús del llenguatge cinematogràfic i els modes de rodatge: la "posada en escena". El cinema europeu va gaudir a partir del 1959 d'una època brillant, creativament parlant, amb el *free cinema* anglès, el *nuevo cine español*, el nou corrent alemany o fins i tot el moviment aparegut a Sud-amèrica conegut com a *nuovo cinema brasiler* encapçalat per la figura de Nelson Pereira dos Santos; etapa inversament proporcional al nord-americà, que es veia immersit en un període de crisi a causa principalment de la fi de les carreres dels grans mestres dels anys trenta i quaranta com Frank Capra, Michael Curtiz o George Cukor, l'arribada i competència de la televisió i l'existència del comitè d'activitats anti-americanes, conegut com *la caça de bruixes*, que provocava la corresponent manipulació argumental dels films.

El temps que transcorre entre 1950 i 1968 als Estats Units és, en general, una mostra de cinema sense missatge, sen-

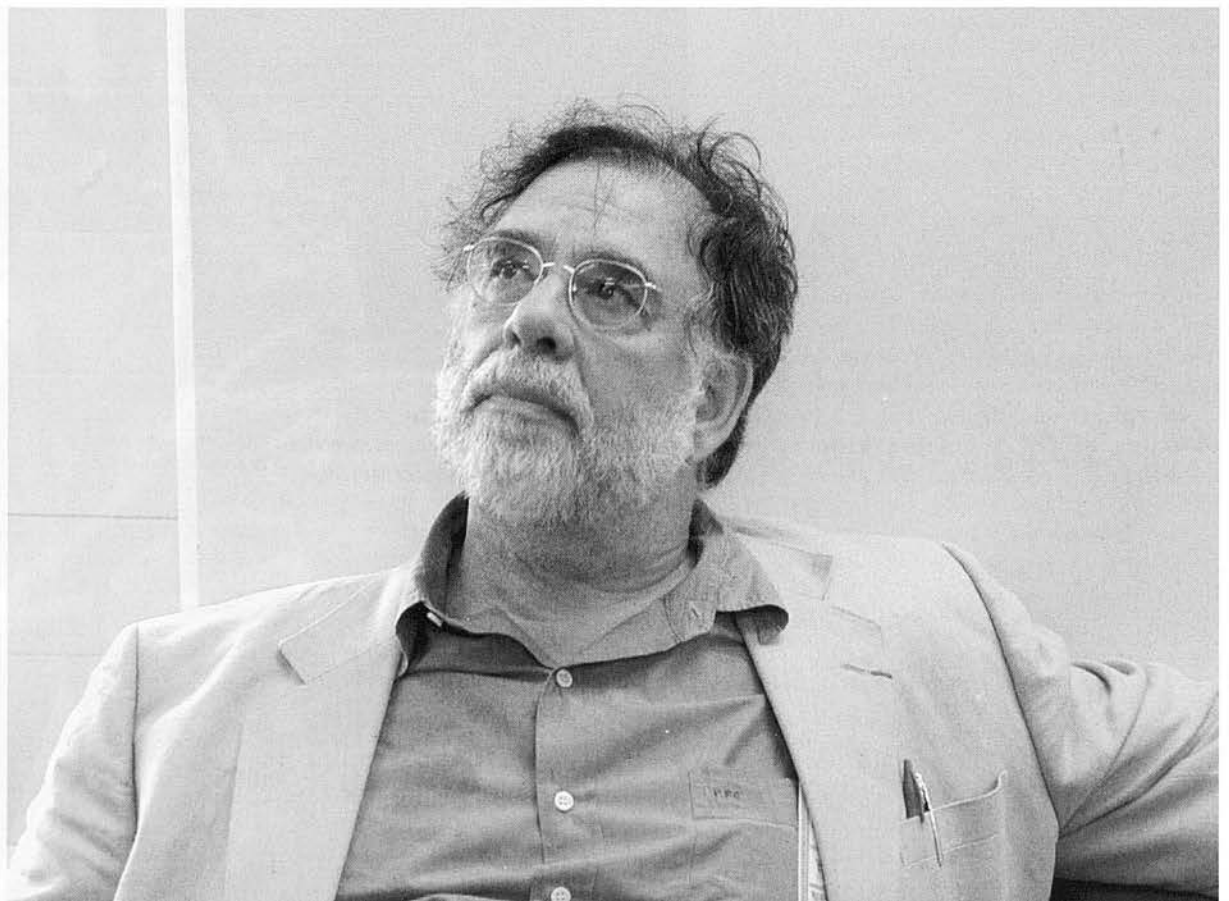
se denúncia social i freturós d'experimentació. Les grans productores intentaven aconseguir públic amb innovacions com el cinemascopio o el cinerama (nous sistemes de projecció a la pantalla) i l'estrena de films d'elevats pressuposts que resultaven fracassos a taquilla (*Quo Vadis*, Mervyn Leroy; 1951, *How the west was won*, George Marshall; 1962 o *Cleopatra*, Joseph L. Mankiewicz; 1963). L'espectador caminava en direcció contrària a causa principalment de la situació social d'aquells moments. La Guerra Freda es trobava en el punt més àlgid, a causa en part al començament de la guerra de Corea, que posteriorment desembocaria en una de les pitjors experiències de la història contemporània nord-americana, el conflicte del Vietnam, un esdeveniment que serviria com a excusa per realitzar una de les crítiques més fortes per part d'aquest nou grup de cineastes que arribaria a partir de finals dels anys seixanta.

Marty, un filme de Delbert Mann rodat el 1955, serveix com a presentació d'un nou grup de directors que provenen del món de la televisió, entre els quals l'esmentat Mann, John Frankenheimer, Sydney Lumet o Martin Ritt. No és un cinema que provoqui una ruptura clara amb els cànons conservadors, però en el qual hi podem notar un tarannà més crític i realista; en són exemples *The hot*

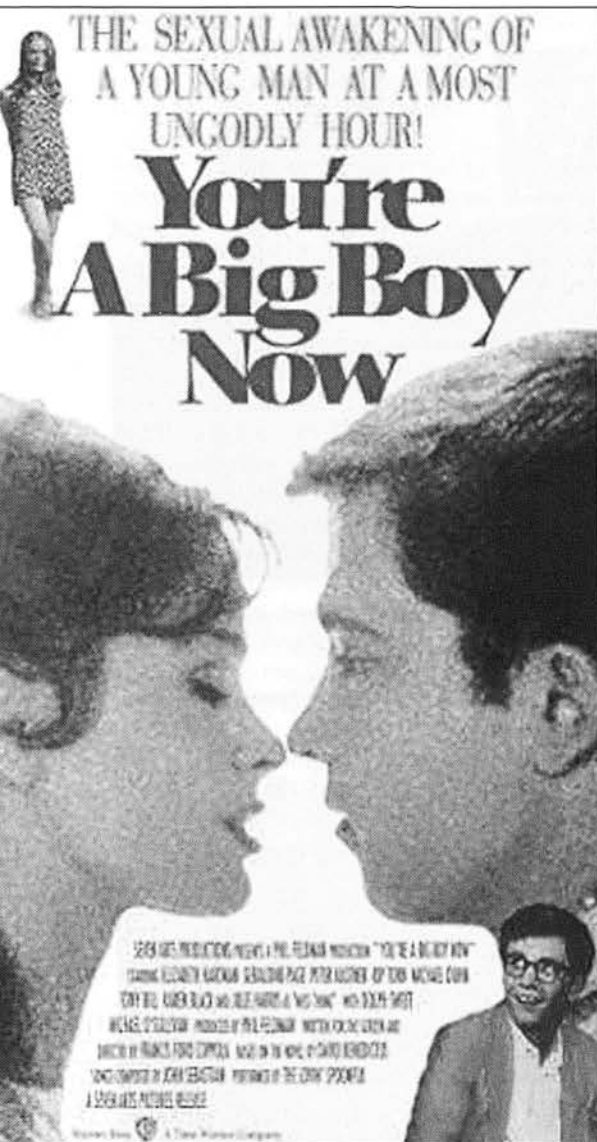
long summer (1958), *The manchiurian candidate* (1962) o *12 hungrymen* (1957). Aquesta generació televisiva serà el precedent de la nova onada de cineastes nord-americans, liderats per edat i experiència cinematogràfica pel director Francis Ford Coppola. Podem trobar com a integrants clau d'aquesta nou corrent noms com Michael Cimino, George Lucas, Brian de Palma, Martin Scorsese i Steven Spielberg. Una de les característiques més rellevants era la seva formació universitària, i, en general, unes idees que xocaven frontalment amb les línies de producció de les grans corporacions com la Paramount, la Twenty Century Fox o Warner Bros. Varen provocar, parafrasejant el títol del llibre del crític José Luis Guarner, una *trasfiguración* d'un cinema que estava mort. Una total transfiguració tant dels mecanismes artístics com econòmics.

I d'igual manera que els corrents europeus, encapçalats per França, varen assimilar les figures abans assenyalades per fomentar la seva rebel·lió cinematogràfica, ara eren els nord-americans els qui copiaven, cercant per damunt de tot la independència creativa respecte dels productors.¹

Coppola, un director nascut a Detroit l'any 1939, es va convertir en l'abanderat, en la principal personalitat de tots ells. Estudiant a la Universitat d'UCLA,



I d'igual manera que els corrents europeus, encapçalats per França, varen assimilar les figures abans assenyalades per fomentar la seva rebel·lió cinematogràfica, ara eren els nord-americans els qui copiaven, cercant per damunt de tot la independència creativa respecte dels productors



que en aquella època rivalitzava amb la USC (on estudiarien entre altres George Lucas, amb qui mantindria posteriorment una relació d'alts i baixos) va començar la seva carrera professional de la mà de Roger Corman, el pare de la sèrie B, amb petits productes de caire eròtic, coneguts com a *nudies* entre els quals destaquen *The Peeper* (1961) i *Tonight for sure* (1962).² Poc temps després fa realitat el seu primer llargmetratge titulat *Dementia 13* (1963), molt proper al gènere fantàstic i de terror, de gran actualitat gràcies als films italians de Mario Bava³ o els de Corman mateix.

Compaginant les tasques de director i de guionista, una faceta en la qual Coppola va destacar ràpidament amb guions com *Paris brûle-t-il?* (1966) i més darrerament de *Patton* (1970), amb el qual ja va guanyar un Oscar, va començar el rodatge de *You're a big boy now* (*Ya eres un gran chico*, 1966), una història en què el seu protagonista començava la seva vida d'experimentació davant el món, el pas de la vida de joventut a la maduresa, a la presa de decisions, aconseguint els seus primers reconeixements a nivell internacional amb nominacions als Globus d'Or i als Bafta anglesos. Després de realitzar el seu segon llargmetratge, li arriba la gran oportunitat de dirigir un projecte per una major, en aquest cas la Warner, titulat *Finian's rainbow* (*El valle del arco iris*, 1968).

Aquesta realització marca un punt i a part en la carrera de Coppola. L'argument, el mode de producció,⁴ actors protagonistes com Fred Astaire i la semi-retirada Petula Clark el porten a plantejar-se la seva carrera cinematogràfica; i decideix apostar per una independència més radical, precisament en el moment que coneix un jove cineasta de 24 anys que respon al nom de George Lucas. ■

(1) Parlant d'Orson Welles, Coppola va enunciar: un geni que es va passar quinze anys tractant de fer una pel·lícula, però no ho podia aconseguir perquè havia perdut les seves bones relacions amb els gran estudis, perquè era una persona massa independent per al sistema. Aquesta és una bona mostra de com era Hollywood, la teva reputació podia prendre el vol de la nit al dia. *Dirigido por...*, desembre, 1996, pàgina 22.

(2) En el llibre *Coppola*, del biògraf Peter Cowie, el director declara que el 60% de la pel·lícula rodada no va ser responsabilitat seva, només la va signar amb la intenció de donar a conèixer el seu nom. *Coppola*, Peter Cowie, Londres, 1989, pàgina 23.

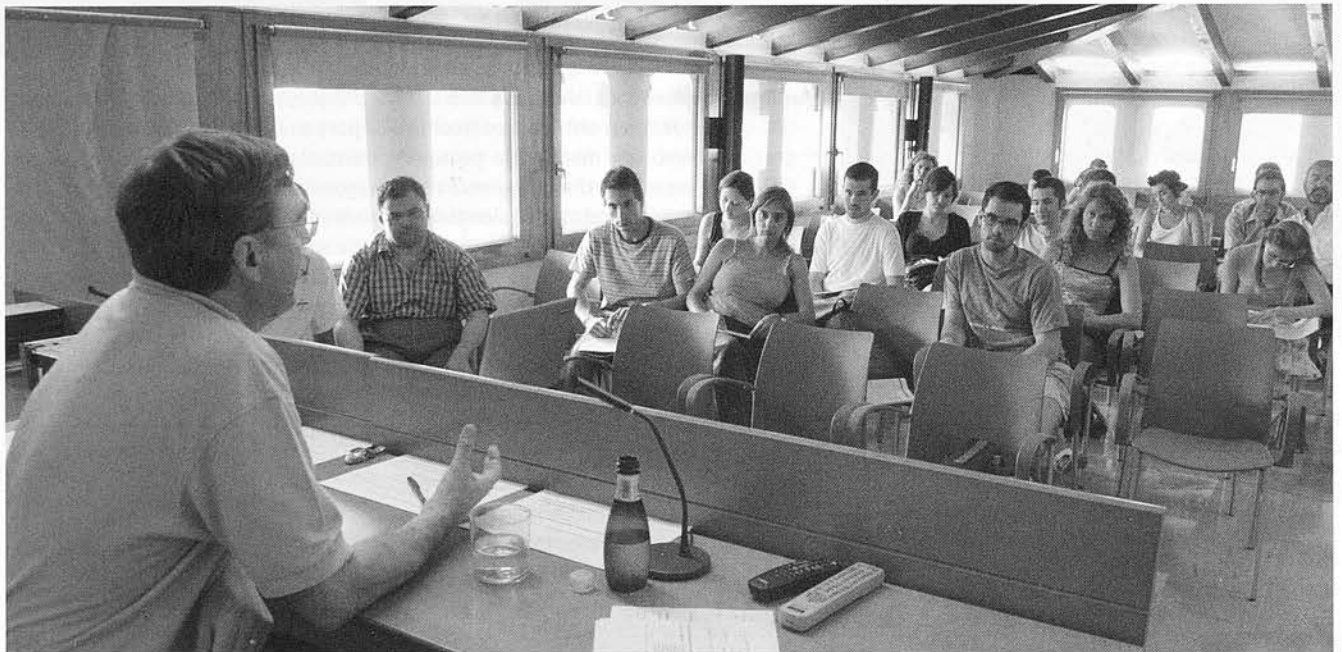
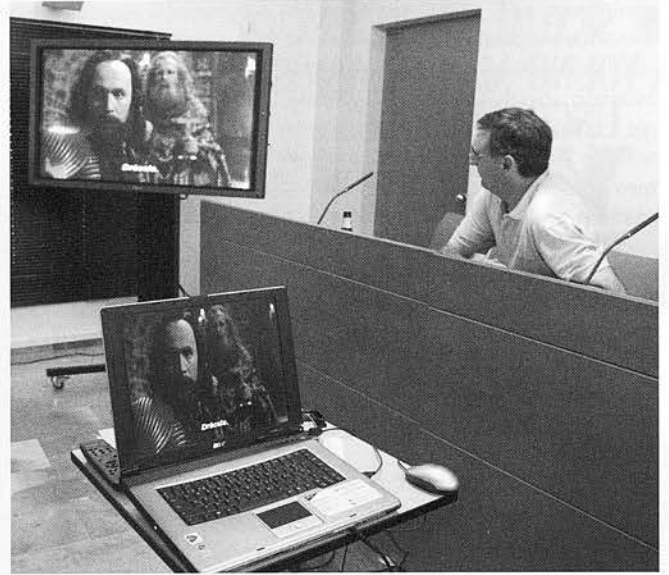
(3) El director italià va debutar amb l'òpera prima titulada *La maschera del demoneo* (1960), a la qual va seguir *La ragazza che sapeva troppo* tres anys després, amb arguments que tracten de resurreccions, morts, molt propers a la història de *Dementia 13. El Giallo italiano; la oscuridad y la sangre*, Antonio José Navarro, Madrid, 1982.

(4) La pel·lícula es va rodar per aprofitar els decorats de l'última gran producció de la Warner, *Camelot* (1967) de Joshua Logan, a més de les notables diferències de pressupost en relació amb musicals de l'època com *Star* (1968) de Robert Wise o *Hello Dolly* (1969) de Gene Kelly. *Francis Ford Coppola*, Esteve Rimbau, Madrid, 1996, pàgina 134.



Tendències del cine contemporani.

Imatges del curs del passat mes de juliol



Fernando Lara

Al·lota jove, responsable i seriosa, cerca feina externa o per hores. Caps de setmana cuida nins i vells. Bona presència. Tel. 610 882 116.

Feia dies que enganxava l'annunci (de paper adhesiu i amb moltes tiretes que penjaven amb el número de telèfon) a les marquesines de les aturades de bus, als fanals de vianants, a l'entrada de l'hipermercat i a d'altres comerços del barri. No del seu, on, pel baix nivell econòmic, a penes hi havia demanda de servei domèstic, sinó d'aquell altre que tenia fama de reunir una gran quantitat de gent de cinema i de televisió, tant actors, com productors, directors i tècnics.

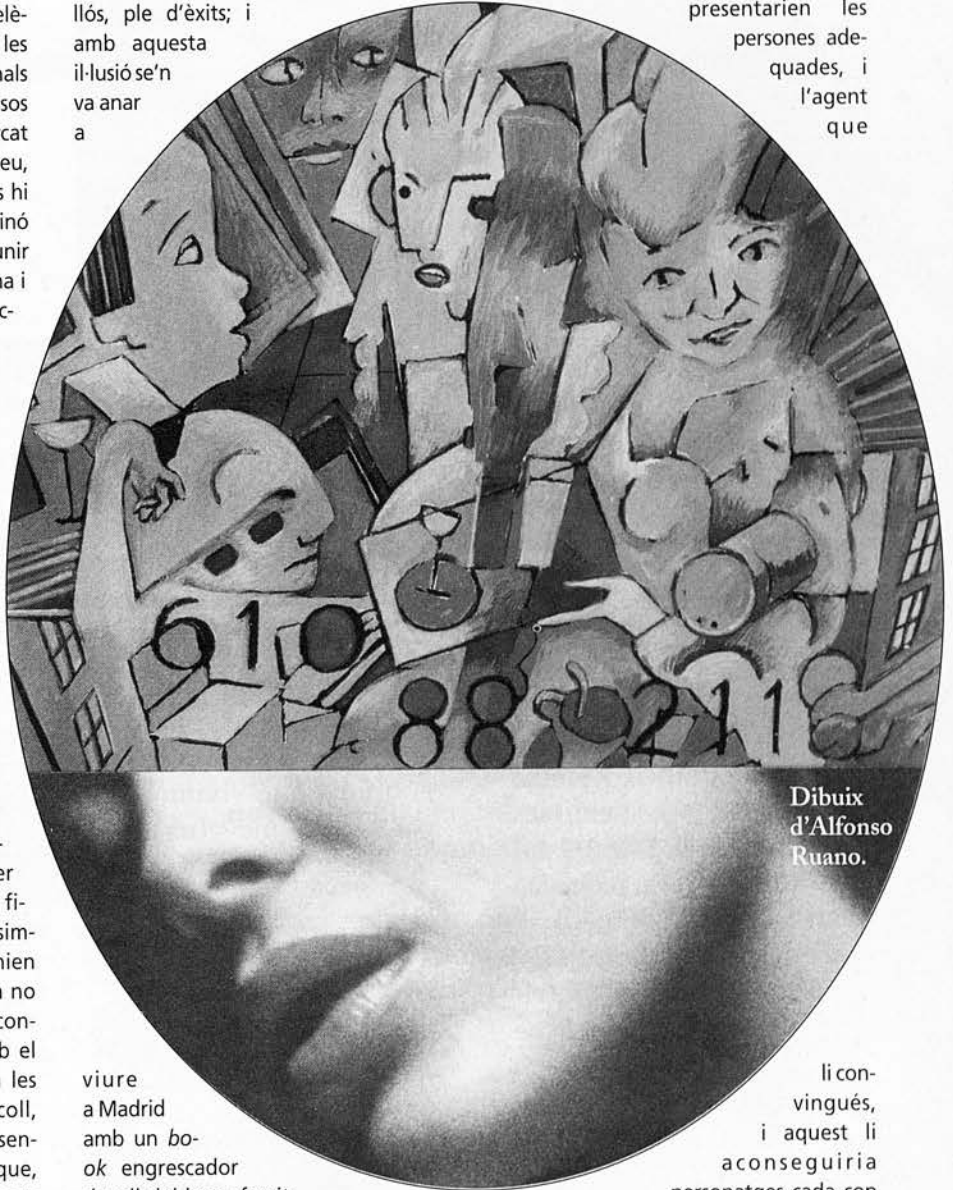
Avui també se li havien quedat les mans congelades, de tant d'aferrar i aferrar. Encara que, en general, tenia tot el cos entumit per la cruïlla de l'hivern madrileny i pel fred acumulat durant la nit, mentre escrivia la darrera tanda de cartells, i tan sols una estufa elèctrica escalfava mínimament l'habitació. Va entrar a prendre un cafè en el bar més proper i va decidir assegurar-se una estona a pensar en el futur.

El futur... Més hauria de pensar en el present, fet d'interminables trajectes en metro per acudir a càstings dels quals res no en sortia, pel cap baix un petitíssim paper en una sèrie o un treball ridícul de figurant amb frase, quan no era, simplement, replicar als actors que tenien de veritat la prova. Ni ella mateixa no sabia com vivia amb tan poc, com aconseguia aguantar, dia rere dia, amb el diner escadusser que li arribava a les butxaques. Però hi posava el coll, apel·lava a una voluntat que encara sentia potent en el seu interior, encara que, els darrers temps, cruïlla de tant en tant, i tirava endavant. Tard o d'hora, ho aconseguiria, es deia a si mateixa, com tants d'altres ho havien aconseguit abans. A vint-i-set anys no tenia dret a defallir i ja sabia que la paciència era la primera virtut de qualsevol actor, que en la resistència havia de xifrar-hi la fortalesa.

La veritat és que era dur, molt dur, molt més del que pensava quan va deixar la petita ciutat castellana natal, després d'haver-hi estudiat a l'Escola d'Art Dramàtic, d'haver format part de diversos grups de teatre d'aficionats, i, fins i tot, d'algun de semiprofessional en què va arribar a tenir-hi papers destacats. Tot el món li augurava un avenir meravellós, ple d'èxits; i amb aquesta il·lusió se'n va anar a

der en el món del cinema o de la televisió, perquè li obrís un cercle en el qual, fins ara, després de dos anys de decepcions, li havia estat impossible penetrar.

El camí era clar: es guanyaria la confiança de qui la contractàs, li'n faria veure la vocació, li'n demostraria les aptituds, i, a partir d'aquí, el senyor o senyora, sens dubte, li ajudarien, li presentarien les persones adequades, i l'agent que



Dibuix d'Alfonso Ruano.

viure a Madrid amb un *book* engrescador davall del braç, farcit de les fotografies que li havia fet el nòvio d'aleshores...

Però va ser un matí, en collir aquest mateix *book*, ja deteriorat de tant passar de mà en mà per les productores, quan va pensar en la seva estratègia, que mai ningú no sabia i menys encara la família; es llogaria a casa d'algú amb po-

li convingués, i aquest li aconseguiria personatges cada cop més importants amb què fruit d'una carrera consolidada... Se'n va recordar aleshores quan, de petita, li recitaven el conte de la lletera i va esclafir a riure tota sola, en aquella taula desballestada d'aquell bar d'enlloc, fins que les llàgrimes varen anar cobrint lentament les rialles. ■



SALINES

DE LES BALEARS

El paisatge inventat

EXPOSICIÓ

del 21 de setembre
al 26 de novembre de 2005

Centre de Cultura "SA NOSTRA"
Concepció, 12. Palma

Fundació
"SA NOSTRA"

A la recerca del Teatre en el Cinema. El territori compartit

Antoni M. Thomas

En la celebrada adaptació cinematogràfica de la famosa novel·la d'Umberto Eco, *El nom de la Rosa* (1986), de Jean Jacques Annaud, el personatge secundari de la jove bruixa, interpretat per la xilena Valentina Vargas, és salvat de la mort a la foguera. A diferència del que passa a l'obra literària, aquí la bruixa no mor cremada, i així el fugaç amor del novici Adso de Melk (Christian Slater) no es converteix tràgicament en fum, sinó que es conforma en convertir-se en nostàlgic record, un més dels que evocarà el personatge, mentre va reconstruint la seva vida i descabdella el misteri dels assassinats a l'abadia benedictina del nord d'Itàlia. La bruixa, tendre i bellíssim personatge cinematogràfic però d'origen literari, és finalment salvada pels guionistes adaptadors de la novel·la, commoguts, tal vegada, per la duresa i injustícia del destí que imaginà Eco per tan malaurada jove. Andrew Birkin, Gerard Brach, Howard Franklin i Alain Godard, els quatre guionistes, suportaren, tal vegada amb estoïcisme, l'enrabiada del novel·lista. Eco, s'ho va agafar molt malament i això de no cremar l'atractiva bruixa li va semblar una profunda tergiversació i, en conseqüència, criticà la gosadia del director, alhora que desqualificà radicalment el conjunt de l'adaptació que s'havia fet de la seva obra literària, una de les novel·les que més ha fet predictable el seu pas al cinema.

Però ara i aquí importa poc decantar-se per uns o per l'altre i decidir si els guionistes tenien tota la raó i tot el dret d'apiadar-se de la bella bruixa (evidentment, ho feren per raons comercials: es tractava de compondre un final que, si no podia ser feliç, fos, al menys, poc depriment), o si la raó estava de la part del creador original de la criatura. La contradicció no gens fútil és du aquí per a subratllar que mentre el pas de la novel·la al cinema permet i suporta, amb justificació o sense ella, canvis més o menys radicals que poden arribar a afectar el mateix relat, això difícilment pot passar en tractar-se d'adaptar el teatre al cinema, és a dir, la peça teatral al film. Valgui aquest altre exemple: per interessant que ens pot resultar el personatge de Brutus, en el *Juli Cèsar* de Mac-



Campanadas a medianoche.

kiewicz, és impensable que el guionista o el mateix director, commogut pel patiment del personatge i per les raons que exposa en contra de la tirania, pugui decidir salvar-lo de la revenja subsegüent a l'assassinat del Cèsar. Podrà dir-se que

en aquest cas l'obra teatral i en conseqüència l'obra cinematogràfica, relata un fet històric, mentre que el cas de la bruixa d'Eco, és un personatge de ficció.

Però la comparança es duu aquí per a mostrar que l'obra teatral en traslla-

La contradicció no gens fútil és du aquí per a subratllar que mentre el pas de la novel·la al cinema permet i suporta, amb justificació o sense ella, canvis més o menys radicals que poden arribar a afectar el mateix relat, això difícilment pot passar en tractar-se d'adaptar el teatre al cinema, és a dir, la peça teatral al film

dar-se al cinema es resisteix a admetre modificacions substancials al gust del guionista, del director, o més freqüentment, del productor. No es pot concebre una versió cinematogràfica que salvi del suïcidi el personatge secundari d'Ofèlia, posem per cas, o que pugui alterar tan sols un o alguns de la resta d'elements secundaris que intervenen en l'acció dramàtica teatralitzada. L'adaptació de la peça teatral permet, en canvi, tot tipus d'alteracions dirigides a situar l'acció en un temps o un ambient

distint de l'imaginat o volgut pel dramaturg, i sempre i quan no modifiquin o tergiversin la totalitat. Si les obres de Shakespeare són les que semblen convidar a més i més variades adaptacions de temps i de lloc, són totes les obres teatrals susceptibles de passar a la pantalla les que es resisteixen, sense distincions d'autors, al fet que s'alteri el destí o la caracterització bàsica dels respectius personatges.

Per tant, les adaptacions cinematogràfiques de peces dramàtiques, al-

menys aquelles que vénen signades per directors sensibles al fet teatral, poden dividir-se entre les que es limiten a filmar l'obra teatral sense amagar els seus orígens, i aquelles altres que la consideren un guió cinematogràfic amb múltiples possibilitats i suggeriments per adaptar-lo a l'ull de la càmera i, en definitiva, al llenguatge cinematogràfic. Shakespeare, per exemple, del qual en parlava en un anterior article, permet una i altra línia de creació. Seria el cas, en la primera, de les

Capra, Lubitch, Wilder, Sturges, Hitchcock, Zeffirelli, Frears, Brannagh, i tants d'altres, han sabut superar els condicionaments teatrals que no escènics de les obres que han traslladat a la pantalla, creant el moviment de la càmera, trencant amb el punt de vista únic de l'espectador, omplint els espais i usant del primer pla per a expressar les emocions contingudes en la paraula

versions filmades per Lawrence Olivier. I seria el cas també, en la segona, de qualsevol de les celebrades versions d'Orson Welles. Perquè les obres de Shakespeare, amb una estructura basada en la successió d'ambients que supera la tradicional divisió d'actes, i amb la concepció dels diàlegs que no només posen en evidència estat d'ànims o expliquen situacions, sinó que transformen l'acció dramàtica, són, tal vegada, els primers guions que mai no s'han escrit.

Però, al marge de l'excepcional valor de Shakespeare, tota obra teatral quan està ben construïda es pot veure com a un guió cinematogràfic, i per tant guió tancat en allò que és la construcció del relat, d'aquí la facilitat i la freqüència amb que el cinema beu de les fonts teatrals, perquè una part del treball previ, trobar la història, construir els personatges, expressar la dramatització de comèdia, drama, tragèdia, etc., es troba ja elaborat.

Vegem el cas Valle-Inclán, per a citar un cas excepcional. Un genial dramaturg que durant molt de temps va ser ignorat per a l'escena teatral amb l'argument que les seves peces dramàtiques eren només literàries, impossibles de muntar sobre un escenari. I si és cert que l'argumentació amagava una censura pura i dura per part del règim franquista (primer el Teatre Universitari i després el director teatral José Tamayo, trenquen en part la vergonyosa prohibició, allà pels anys seixanta, amb posades en escena de desigual fortuna), ja en democràcia, no només l'escena teatral, sinó sobretot la versió filmica que en va fer José Luís García Sánchez de *Divinas palabras* (1987) han deixat palesa d'una vegada per totes la flexibilitat de la seva dramaturgia per a ser traslladada tant a l'escenari com a la pantalla.

Però no cal anar als clàssics moderns. ¿Qui diria avui que *La mort i la donzella*, l'excel·lent obra cinematogràfica de Roman Polanski no segueix fil per randa, gairebé escena per escena, l'obra teatral d'Ariel Dorfman? Es tracta d'una obra cent per cent cinematogràfica, d'una excepcional densitat dramàtica, i tanmateix, l'adaptació, pel que fa al nucli del relat dramàtic, tot just suposa variacions del "guió" teatral. Polanski es limita a construir algunes el·lipsis: si en la peça teatral el temps de l'acció transcorre al llarg d'un dia i mig, en l'obra de Polanski, és només d'unes hores. El director cinematogràfic, per tant, va saber comprimir el temps de l'acció per tal d'incrementar el dramatisme original. També va saber aprofitar les referències implícites en els diàlegs i en les acotacions de l'autor teatral, per a ampliar els escenaris de l'acció amb l'ús d'exterior, la carretera i els penya-segats pròxims a la casa on es desenvolupa el drama escènic.



El mateix passa amb la comèdia. Són múltiples els films de Hollywood que d'una manera o l'altra, amb millor o pitjor enginy, deuen el seu argument, la seva estructura dramàtica, i els seus personatges caracteritzats, a una peça teatral. En alguns casos, aquest origen ni tan sols es disfressa, sinó que s'utilitza a benefici de l'espectacle: així passa amb les comèdies filmades dels Marx Brothers, que en absolut amaguen la fusteria teatral ni tracten de simular la convenció escènica en què es basen. O, per no anar tan lluny, *El sopar dels idiotes*, (1997) de Francis Veber, guionista i autor també de la peça teatral, renuncia als exteriors per a centrar-se en l'únic interior que preveu l'obra, limitant fins i tot els moviments de càmera i usant del primer pla només per a reforçar la comicitat dels personatges.

Si entenem que el guió cinematogràfic no és la base literària d'una pel·lícula, sinó una proposta de posada en imatges, convindrem també que el text teatral no és altra cosa que una proposta de posada en escena.

Capra, Lubitch, Wilder, Sturges, Hitchcock, Zeffirelli, Frears, Brannagh, i tants d'altres, han sabut superar els condicionaments teatrals que no escènics de les obres que han traslladat a la pantalla, creant el moviment de la càmera, trencant amb el punt de vista únic de l'espectador, omplint els espais i usant del primer pla per a expressar les emocions contingudes en la paraula. Han compartit amb noves expressions un territori comú. ■



La mort i la donzella.



Antoni Serra

Notes impertinents (V). Dos centenaris, Hellman and Trumbo

El dies passen, volen, s'esmicolen i, quan te n'adones —i no te n'adones, és clar, perquè l'eternitat incorporada és del tot insensible—, ja ocupes un lloc sota la terra. Sembla que era l'altre dia que llegia *Scoundrel time*, traduït al castellà per *Tiempo de canallas*, i admirava a la pantalla gran *A guy Named Joe* (film dirigit per Fleming amb Spencer Tracy, Irene Dunne i, si no record malament, Van Johnson d'interprets: *Dos en el cielo*), però, malgrat aquesta sensació efímera del temps, ja n'han passat molts, d'anys. Prop o més —si ens referim a la pel·lícula— d'una trentena. Fins i tot l'autora del llibre, Lillian Hellman, i el guionista del film, Dalton Trumbo, ja són centenaris; vull dir que els dos ja han fet (el juny) o estan a punt de fer (el proper desembre) els cent anys de naixement, na Hellman a Nova Orleans i en Trumbo a Montrose (Colorado). I així és com tenc la sensació, i ja em perdonaran, amics de l'impossible, que el pas del temps acaba sempre per col·locar les coses al seu lloc: les víctimes són recordades i dignificades i els seus botxins, o els animals repressors que els turmentaren (ja sigui èticament o físicament), si la història els recorda —quan ho fa, que no és sempre—, perduren en el record des de les tenebres de la indignitat.

¿I per què aquest vell malsofrít, de sobte, s'ha posat tan transcendental i, alhora, manifesta un pessimisme vivencial?

Doncs bé, perquè recordar —recobrar per a la memòria insubornable— Lillian Hellman i Dalton Trumbo és, tant si es vol com si no, retornar intel·lectualment a una de les èpoques més mesquines, més tristes i més patètiques d'Amèrica del Nord. La caça de bruixes. La figura pertorbadora (nefasta) del senador Joseph McCarthy. La persecució indiscriminada d'artistes, escriptors, actors, directors, guionistes, per la simple sospita —mai demostrada ni documentada— de pertànyer o estar a prop de la ideologia comunista. Hellman i Trumbo entraren en el barrisc mccarthista de la repressió, de la mateixa manera que Dashiell Hammett, Albert Maltz, Arthur Miller i molts d'altres que intentaven desenvolupar la seva tasca cultural des dels més elementals principis de la in-

dependència. Aquest era, i no altre, el seu pecat: exercir la professió en i per a la llibertat en un Estat que es deia democràtic.

Garry Wills va escriure —fent referència als sicaris del mccarthisme— que "els croats que es torben molt a treure's les armadures comencen a sentir pruija, i acaben per semblar ridículs dins elles". Ridículs o no, els mccarthistes semblaren el pensament nord-americà d'intrigues, de dubtes, de confabulacions, de contubernis i d'insidies de les quals no en va estar exempt Elia Kazan, per exemple, i que va esquitjar fins i tot —segons alguns estudiosos del moviment— persones com Charles Chaplin i Errol Flynn. La mateixa Hellman, en el ja esmentat *Scoundrel time*, amb una certa desola-

ció i mal dissimulat neguit, assenyala que la majoria d'intel·lectuals de l'època evidencià no tan sols la indiferència, sinó també una certa complicitat amb els mètodes mccarthistes i només "un petit grup es va dignar a moure un dit quan McCarthy i els seus sicaris varen comparèixer a escena. Quasi tots, pel que varen fer o varen deixar de fer, varen contribuir al mccarthisme". Aquestes paraules són prou eloqüents, o no? L'excel·lent dona —i companya sentimental i de disbauxes etiliques de l'autor de *Red Harvest*, Hammett— que era Lillian Hellman, sens dubte una de les més destacades creadores dramàtiques del segle XX americà (només els recordaré *Watch on the Rhine* i *Toys in the Attic*), a més d'un monumental docu-



La loba de William Wyler basada sobre un llibre de Lillian Hellman.



Així, els dos, Hellman and Trumbo, han arribat al centenari del seu naixement...i són recordats —ja ho deia al principi— com a elements essencials de la cultura d'Amèrica del Nord, mentre que els seus botxins han passat ja definitivament a la tomba de la ignominia i del deshonor

ment memorialístic com *And Unfinished Woman* (la qual vaig llegir traduïda al castellà, *Mujer inacabada*) i d'aquell llibre entre el relat, el record i el text literari, *Pentimento*: d'un fragment, "Júlia", se'n va fer una pel·lícula amb el mateix títol... Bé, con deia, aquesta sorprenent dona va ser una de les víctimes del mccarthisme.

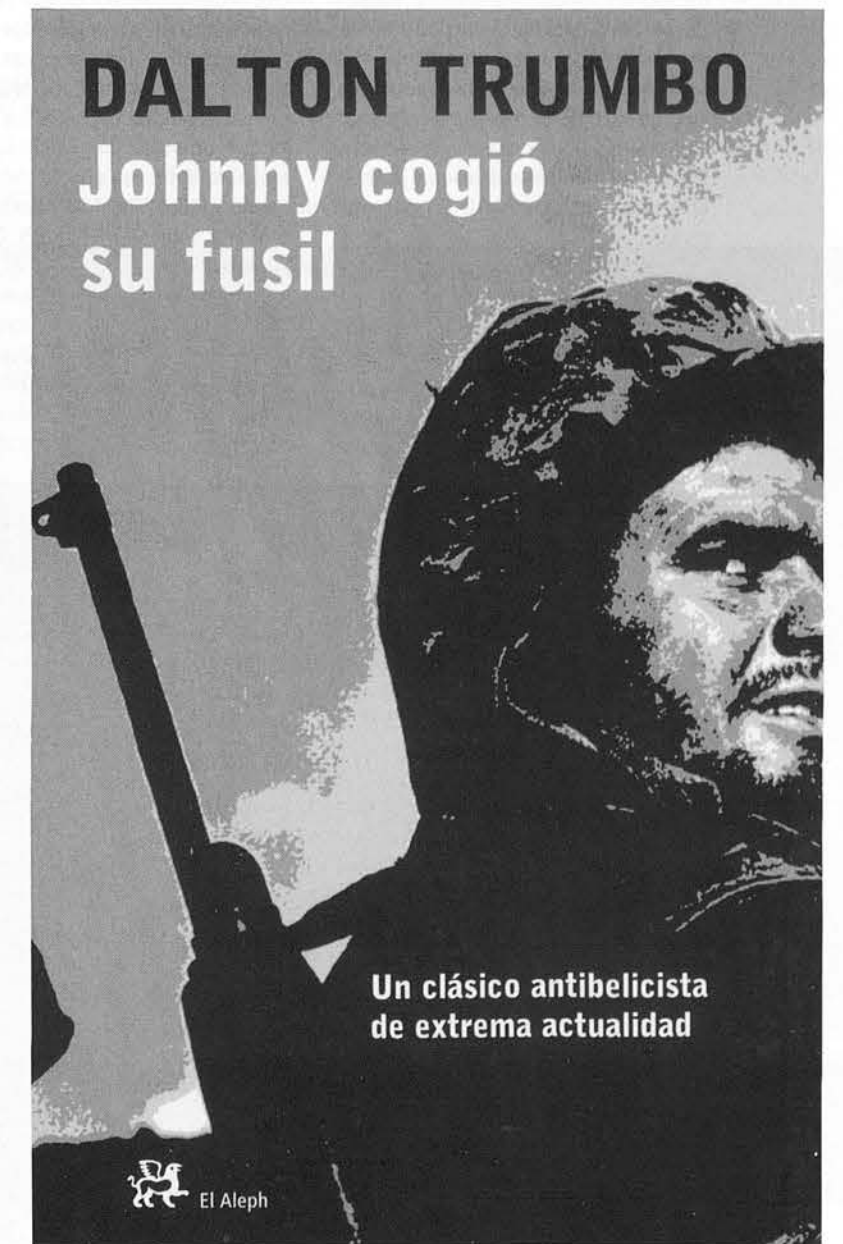
I Trumbo? Vet aquí un altre cas ignominios de la barbàrie repressiva. Guionista destacat en els anys trenta i quaranta del passat segle, havia treballat amb directors com Farrow, Dmytryk, Fleming o Le Roy, però, sota la sospita de ser un membre destacat del comunisme infiltrat a Hollywood, va ser marginat, silenciàt, fins el punt que, per a subsistir, va haver de prosseguir la tasca com a guionista em-

parat en els pseudònims. Silenci que es va perllongar fins l'any 1966, quan reapareix el seu nom a les pantalles amb la pel·lícula de Kubrick, *Espartaco*. Quasi vint anys de repressió i d'anonimat. Jo recomanaria a aquells lectors que encara conserven un mínim de curiositat i de rebeldia interior —n'estic convençut que n'hi ha més dels que alguns desitjarien i que podem imaginar— que llegeixin una obra per a mi carismàtica de Dalton Trumbo, la qual és una selecció de la seva correspondència i un gran document sobre la Meca del cinema nord-americà: *Additional dialogue*. No se'l perdin, si els ve de gust; gràcies...

Així, els dos, Hellman and Trumbo, han arribat al centenari del seu naixement...i són recordats —ja ho deia al principi—

com a elements essencials de la cultura d'Amèrica del Nord, mentre que els seus botxins han passat ja definitivament a la tomba de la ignominia i del deshonor.

(I permetin, ara, un darrer apartat —una subnota més d'impertinència— de reflexió entre parèntesis. ¿El mccarthisme, en aquest nou segle i mil·lenni, és un producte intel·lectual, perdó, pseudo-intel·lectual, superat i irreplicable a l'Amèrica del Nord actual? Hi ha dubtes més que raonables per imaginar el contrari... I Bush? I Guantánamo? I l'Iraq? I l'Afganistan? I la política imperialista? I la senyora Condoleezza Rice que té l'ànima —ella sí que en té, d'ànima, és clar— més blanca que el blanc més blanc de tots els blancs? Vostès mateixos en reguin les conclusions...)



Házael González

Poques vegades podem parlar d'una compositora de bandes sonores (sense tenir en compte, és clar, la més famosa de totes, Rachel Portman, que fins i tot va aconseguir un Oscar a la categoria de Millor Banda Sonora Original de Musical o Comèdia per la partitura d'*Emma*, Douglas McGrath, 1996, i que també ha estat nominada altres vegades), i ara que ens ha arribat i hem pogut veure *Arsène Lupin* (Jean-Paul Salomé, 2004), una pel·lícula que porta música signada per una dona, és una bona ocasió per parlar-ne precisament, de Debbie Wiseman, perquè encara que aquesta història de pseudo-aventura dedicada a un dels lladres més famosos de tots els temps sigui bastant fluixa i intranscendent, la seva partitura és ferma i eficaç (amb un imponent tema principal, deliciosos valsos, i altres peces ben interessants), i fins i tot ens fa pensar en compositors més veterans com Danny Elfman o Graeme Revell, el qual ja és un bon motiu per dedicar-li un poc d'atenció.

Encara que la carrera professional de Wiseman és bastant estranya, i fins i tot podríem dir que encara li queda bastant camí per davant. La compositora es mou bastant més al terreny de la televisió que no al del cinema, i és en aquest camp on va començar tímida-

ment a la dècada dels 80 i que mai no ha deixat de banda, tant és així que les seves partitures per al cinema no passen tampoc de la dotzena (i per suposat, tots els seus premis es localitzen a produccions fetes per la petita pantalla), però la seva raresa (o més bé el seu atreviment, perquè és ben cert que hi ha molt poques dones al món de la música de cinema) i les seves qualitats (torquem a dir que les simfonies del seu darrer treball són prou interessants com per donar-los una bona ullada), fan que aquest petit repàs a la seva trajectòria a la gran pantalla sigui gairebé obligatori, encara que no us espereu trobar cap súper producció.

El primer film on trobem música seva és *Tom & Viv* (Brian Gilbert, 1994), una història d'època en què la partitura acompanya els personatges per les seves tortuoses relacions, i es veu que el director es va quedar prou satisfet, perquè anys després li oferirà una partitura que potser hagi estat la més famosa de totes les que ha fet fins ara (malgrat dins ella hagi també temes d'Arthur Sullivan i William S. Gilbert), i el mateix podem dir quant al director: parlem de *Wilde* (Brian Gilbert, 1997), la història d'un dels escriptors més famosos de tots els temps i que va tenir un merescut èxit de crítica i públic. Després d'això, el director Lewis Gilbert li ofereix també una oportunitat a *Haun-*

ted (Lewis Gilbert, 1995), i sembla que també es va quedar satisfet perquè amb ell va tornar a treballar a *Before you Go* (Lewis Gilbert, 2002). I després, sempre trobem el seu nom afegit a pel·lícules que podem considerar com rareses, com *Perversiones de Mujer* (*Female Perversions*, Susan Streitfeld, 1996, una pel·lícula en què s'explora el món del lesbianisme), *El Jardín de Medianoche* (*Tom's Midnight Garden*, Willard Carroll, 1999), *Presunto Homicida* (*The Guilty*, Anthony Waller, 2000), *The Truth About Love* (John Hay, 2004), fins arribar a la interessant i inclassificable *Freeze Frame* (John Simpson, 2004, una pel·lícula ben estranya que ha aixecat passions a tots els festivals en què ha estat presentada). I gairebé això és tot, encara que la seva carrera és bastant més extensa quan ens en temem que, en el món de la televisió, el seu nom hi figura bastant més sovint.

Però, com ja hem dit, a Debbie Wiseman encara li queda molt camí per fer, i si pensem que al fet de fer tanta feina per a televisió (un mitjà bastant menyspreat a Hollywood) s'hi afegeix la condició de dona, no podem deixar de donar-li l'enhorabona, a aquesta raresa, per continuar endavant, i a més, per fer-ho d'aquesta manera tan interessant. Així que li desitgem, a Wiseman, un magnífic futur professional i a veure què ens ofereix d'aquí endavant. ■

Arsène Lupin.



Francesc M. Rotger

Si parlem de cinema i de teatre, és inevitable tornar, una i altra vegada, al senyor Shakespeare. Aquest estiu s'ha estrenat a les nostres pantalles una enèsima producció cinematogràfica inspirada en una de les seves peces: *El somni d'una nit de Sant Joan*, de Manolo Gómez i Àngel de la Cruz. Curiosament, és una pel·lícula de nacionalitat espanyola i d'animació, dos aspectes no massa habituals a les adaptacions de Shakespeare al cinema. Curiosament, també, sembla que realitza una versió bastant lliure de l'argument original. Atès que els seus personatges són dibuixos animats, en aquest cas el mèrit interpretatiu correspon, en bona mesura, als actors i actrius que hi posen les seves veus, com Gabino Diego, Carmen Machi, Isabel Ordaz, Emma Penella, Gemma Cuervo i José Luis Gil. *El Somni d'una nit d'estiu*, títol tal vegada més habitual entre nosaltres per a aquesta mateixa comèdia, potser no és l'obra més cinematogràfica de Shakespeare;

però tampoc de les més desconegudes pel cinema, fins i tot Bergman i Woody Allen n'han fet recreacions. Als escenaris de Palma record, ara mateix, quatre posades en escena distintes del *Somni*: una, molt visual, de Lindsay Kemp, una altra d'Ur Teatro (magnífica), una tercera, a càrrec d'alumnes del Centre Dramàtic Di Marco, amb moltíssim de mèrit, i una quarta, excel·lent, dirigida per Pitus Fernández i produïda per Rafael Oliver.

Aquest mateix productor mallorquí, si bé ara en col·laboració amb un director alemany, Konrad Zschiedrich, ens ha presentat, també aquest estiu, una nova versió teatral, ben realitzada, de *Molt soroll per res*, una altra de les comèdies més brillants de Shakespeare. En aquest cas, una estupenda versió cinematogràfica ha contribuït a popularitzar la peça original, *Much Ado About Nothing* (*Mucho ruido y pocas nueces*, en castellà), del clàssic britànic: la dirigida el 1993 per Kenneth Branagh i protagonitzada per ell mateix i per l'esplèndida Emma Thompson, amb un reparti-

ment de luxe, del qual en formaven part, entre d'altres, Denzel Washington, Keanu Reeves o Michael Keaton. Com a curiositat per al nostre àmbit històric més proper, l'anècdota d'uns personatges com el príncep Pere d'Aragó i el seu germà Joan.

D'un altre genial autor de llengua anglesa, Oscar Wilde, el cinema ens ha apropiat recentment una adaptació d'una de les seves peces teatrals, *El ventall de Lady Windermere*, amb el títol de *A good woman*; pel·lícula que crec que evidencia massa el seu origen escènic, i en què l'únic avantatge de la seva adaptació a la pantalla sembla que són els superbs paisatges d'Itàlia. Les reflexions verinoses de Wilde sobre la societat i la condició humana, això sí, mantenen la seva vigència, tot i el temps que ha passat. El millor d'aquesta versió realitzada per Mike Barker és, sens dubte, el sòlid actor Tom Wilkinson, així com la selecció d'intèrprets secundaris que l'acompanyen i que contrasten amb la inexpressivitat de la protagonista, Scarlett Johansson. ■

El ventall de Lady Windermere de Lubitch.





Una visió de *Topaz*



A *Topaz* queda plasmat que les persones són anímicament dèbils, físicament fràgils i, si gaudeixen de poder, moralment corruptes. Per això, durant tota la pel·lícula, són comparades continuament amb les flors, que pateixen de la mateixa fragilitat, i la mateixa facilitat per a la corrupció

Joan Ferrer Miserol

Totes les obres artístiques, segons l'espectador o el punt de vista des del qual són mirades, gaudeixen de possibles visions diferenciables. *Topaz* no sols no és una excepció sinó que pertot arreu se n'han donat permanentment dues de gairebé contradictòries. La primera, la més estesa, que se tracta d'una obra menor dins la filmografia d'Hitchcock, una pel·lícula convencional d'espionatge i bàsicament anticomunista. La segona, la més restringida i a la qual m'adheresc, que és una obra molt singular dins l'art cinematogràfic i una de les obres mestres del seu autor. De la primera visió no cal ni parlar-ne perquè és la més òbvia; la segona, en canvi, ens fa veure que *Topaz* és una pel·lícula profundament pensada i que la trama d'espionatge és sols una excusa per mostrar la fragilitat de les persones front a la solidesa i la brutalitat de l'Estat, de tots els Estats, siguin comunistes o no.

Topaz no és una pel·lícula anticomunista, i no perquè Hitchcock no ho fos, sinó perquè en aquest cas el significat que pretén no és aquest. En canvi *Torn Curtain* sí que ho era; almanco volia expressar-hi que la manca més greu del sistema comunista és la fredor. És possible que el capitalisme sigui, fa o no fa, un sistema tan brutal i inhumà com el comunista, però, segons ell, gaudeix de l'escalfor que dóna la llibertat. Per això *Torn Curtain* és tota ella un estudi sobre el fred i la calor. Des del començament dins un vaixell al qual se li ha espatllat la calefacció, fins el final, en què els dos protagonistes s'abriguen amb una flasa per recobrar l'escalfor perduda.

Aquest no és el cas de *Topaz*; però l'espectador, al veure que els russos i els cubans aparenten esser els dolents, ho agafa com una obra anticomunista, malgrat en realitat no siguin presentats així, sinó com els contraris dels occidentals; no hem de perdre de vista que la història està contada des de l'angle occidental. En Kusenov, que al principi mostra una gran rectitud i sembla desertar per motius polítics o ideològics, al final, en una escena memorable i que no era estrictament necessària per a la consistència de la història, se mostra encantat i molt ben adaptat amb la seva nova vida de luxe corrupte, recomanant a Deveraux que faci



el que li diguin els americans perquè, com pot veure, serà degudament recompensat. Aquest cinisme de Kusenov, après a Amèrica, no diu res a favor dels occidentals ni, per descomptat, del desertor. Els països comunistes són vistos des del punt de vista rival, l'occidental, però objectivament són mostrats igual de corruptes que els altres, tots dos compren i venen favors. Cuba, en canvi, és vista amb més condescendència i simpatia, perquè és l'ú-

nic de tots ells que no traeix, sols és traït; fins i tot la delegació cubana resulta més humana que qualsevol despatx occidental. Parra, el representant del govern cubà, com el seu país, és l'únic que no traeix ni es deixa subornar, malgrat ell sigui traït per partida doble, pel seu secretari i pel seu amor. Quan demana una explicació de la traïció a Juanita, aquesta li diu que perquè el govern cubà té el poble en un puny; Parra li besa tendrament el puny,

contestant-li que ella és l'única que no pot dir això.

A *Topaz* queda plasmat que les persones són anímicament dèbils, físicament fràgils i, si gaudeixen de poder, moralment corruptes. Per això, durant tota la pel·lícula, són comparades continuament amb les flors, que pateixen de la mateixa fragilitat, i la mateixa facilitat per a la corrupció. Al començament, a Copenhaguen, quan la família



del funcionari rus vol desertar, s'introdueixen dins una casa de ceràmica visitada pels turistes; durant la visita s'explica com les flors són les parts més delicades de l'obra i s'han de fer pètal a pètal. Quan Michael Nordstrom, membre de l'espionatge americà, espera el francès André Deveraux al seu hotel de Nova York per encomanar-li una missió, li fa saber que ha arribat abans perquè volia estar segur que li havien posat flors a l'habitació. El que executa aquesta missió és precisament el propietari d'una botiga de flors. Quan el cubà Parra mata Juanita de Córdoba, aquesta cau a terra fent que el vestit i el cos dibuïxin una flor. Durant tota la pel·lícula, pertot arreu, se veuen flors, i la plàstica, des dels colors fins a les composicions, juguen a mostrar la fragilitat de

la vida i de les persones. Fragilitat que contrasta amb la consistència dels Estats, que, no cal dir-ho, se basa amb brutalitats executades per persones.

Per a molts el problema de *Topaz* és que és una obra poc hitchcockiana; no hi ha ni suspens ni gairebé intriga i molt poc humor. Això despista l'espectador, que espera veure una obra del mestre i queda decebut; per aquesta raó la subvalora sense quedar motivat per a una posterior visió més reflexiva. En qualsevol cas, és una pel·lícula per gaudir-la, perquè la seva bellesa és tanta i el seu significat tan íntimament relacionat amb la brutalitat dels Estats moderns, que el seu resultat la situa com a una obra far, no sols de l'art cinematogràfic sinó fins i tot de tot l'art del segle XX. ■

Házael González

El passat 10 de maig es va celebrar al Centre de Cultura "Sa Nostra" una conferència amb el títol "La música d'*Star Wars*", a càrrec d'Heribert Navarro, secretari i un dels fundadors de l'Associació Balear Amics de les Bandes Sonores (ABABS), aquesta entitat que es dedica any rere any a apropar un

poc més aquest món de la música de cinema al gran públic. Cercada la data amb precisió (aprofitant l'estrena mundial del darrer episodi de la sèrie, que es feia una setmana després), lamentant l'absència del nostre company Joan Carles Palos (qui era en principi l'encarregat de donar-la, i que, malauradament, no va poder ni tan sols assistir-hi), i molt ben presentat pel president de l'asso-

ciació (l'imprescindible Joan Arbona), Heribert Navarro no només ens va delectar amb la seva facilitat de paraula i el savi acompanyament d'imatges i melodies, també ens va donar tota una lliçó de música de cinema que va impressionar fins i tot els aficionats més veterans de la famosa nissaga.

Increïblement, el senyor Navarro no va començar amb un tema de John Wi-

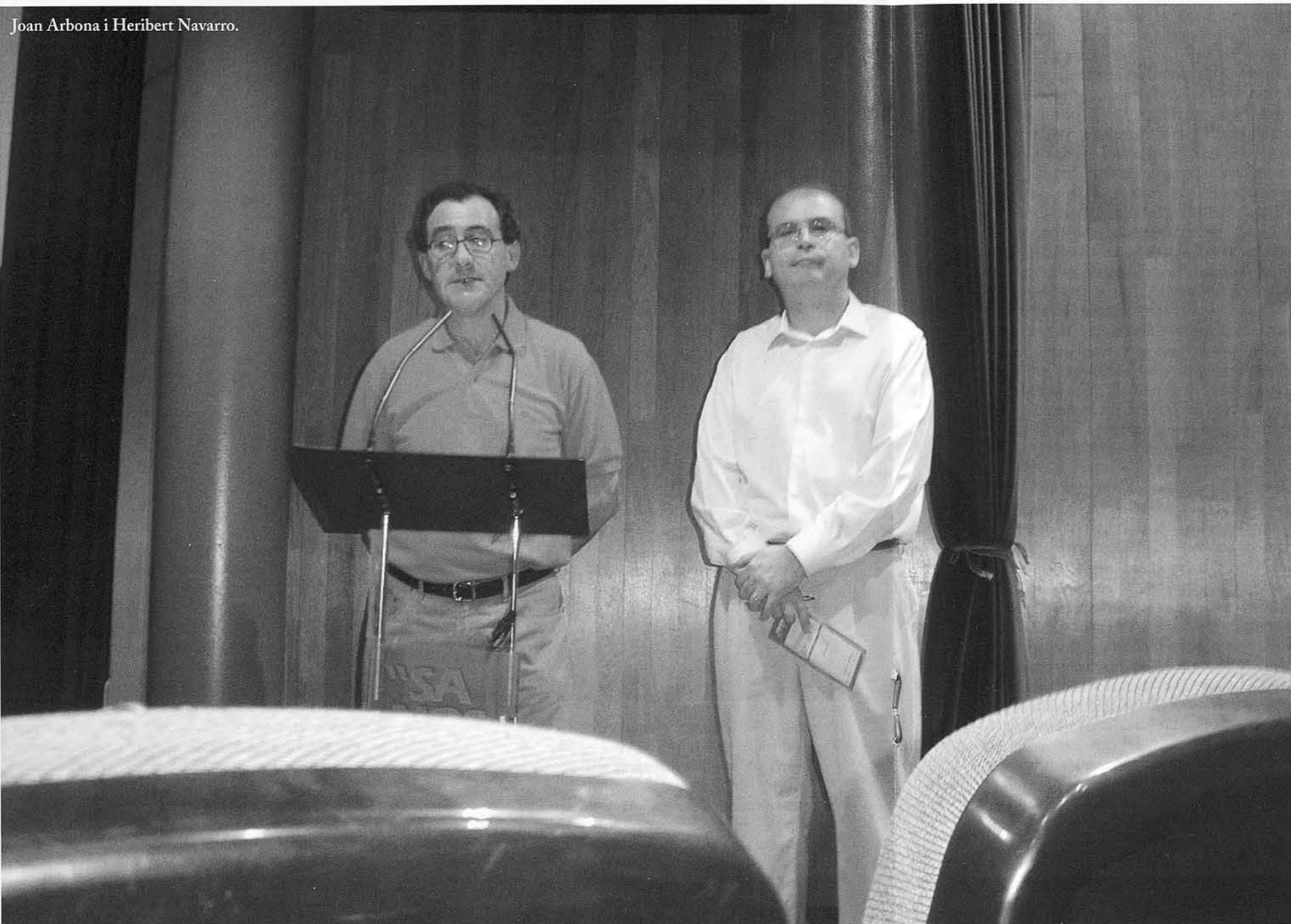
El passat 10 de maig es va celebrar al Centre de Cultura "Sa Nostra" una conferència amb el títol "La música d'*Star Wars*", a càrrec d'Heribert Navarro, secretari i un dels fundadors de l'Associació Balear Amics de les Bandes Sonores (ABABS), aquesta entitat que es dedica any rere any a apropar un poc més aquest món de la música de cinema al gran públic

lliams, el compositor oficial de tots els films d'*Star Wars*, sinó amb un altre d'un compositor bastant més desconegut, fet per una pel·lícula no massa coneguda tampoc: parlem del tema principal d'*Abismo de Pasión* (*Kings Row*, Sam Wood, 1942, protagonitzada, per cert, ni més ni menys que per Ronald Reagan), compost per Erich Wolfgang Korngold, i que sorprenentment presenta una si-

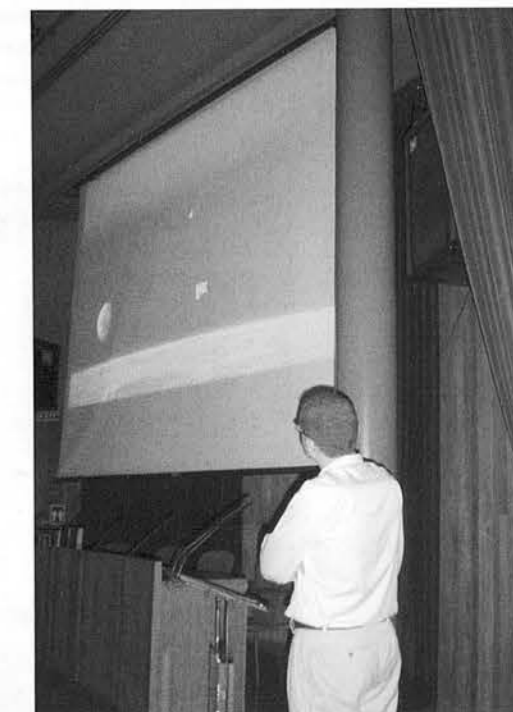
mitud molt sospitosa amb el tema principal compost per Williams; tot el públic es va quedar bocabadat, però com bé ens va explicar el conferenciant, l'any 1977 els films de ciència-ficció portaven música electrònica feta amb sintetitzadors, i no amb orquestra a la manera més clàssica del Hollywood dels anys 30 i 40. Així doncs, tal vegada aquest paral·lelisme sigui un homenatge de Williams al compositor Korngold... però el dubte es va quedar a les nostres orelles.

Després d'això, i mitjançant talls d'imatges de les pel·lícules originals amb documentals i temes musicals, repassaren la famosa nissaga de forma cronològica, començant per aquella llunyana *Star Wars* (o més bé, ara per ara, com l'ha tornada a batejar el propi creador, *Star Wars: Episodio IV - Una Nueva Esperanza - Star Wars: Episode IV - A New Hope*, George Lucas, 1977—, on assistirem a tota la gènesi musical de la sèrie, amb els seus característics temes principals i altres no tan coneguts), seguint amb *Star Wars: Episodio V - El Imperio Contraataca* (*Star Wars: Episode V - The Empire Strikes Back*, Irving Kershner, 1980, considerada per molta gent com la millor de totes, i no només musicalment) i *Star Wars: Episodio VI - El Retorno del Jedi* (*Star Wars: Episode VI - Return of the Jedi*, Richard Marquand, 1983, amb els divertits temes dedicats als Ewoks), per arribar a les més modernes *Star Wars: Episodio I - La Amenaza Fantasma* (*Star Wars: Episode I - The Phantom Menace*, George Lucas, 1999, amb el trepidant tema de la lluita entre Darth Maul i Qui-Gon Jinn), *Star Wars: Episodio II - El Ataque de los Clones* (*Star Wars: Episode II - Attack of the Clones*, George Lucas, 2002, musicalment la més discreta de totes), i acabant amb *Star Wars: Episodio III - La Venganza de los Sith* (*Star Wars: Episode III - Revenge of the Sith*, George Lucas, 2005, una banda sonora que vàrem escoltar gairebé amb primícia, i que a més porta un documental en què vàrem poder veure imatges que no s'havien vist abans; ara per ara això pot semblar irrellevant, però en aquell moment el vàrem rebre amb una emoció que no es pot descriure. I tot això acompanyat d'explicacions molt interessants i de coses ben curioses, com la versió feta per *Rare Against The Machine* de la marxa imperial.

Així doncs, no és cap exageració dir que tots els assistents a l'acte ens vàrem anar més que satisfets, gaudint de la gran feina de John Williams i molt agraïts a l'ABABS i a Heribert Navarro en particular, per fer-nos passar un capvespre inoblidable. Que la força us acompanyi!



Joan Arbona i Heribert Navarro.



Joan Bover

La *muerte del cine* és una obra que escapa a la classificació perquè supera amb escreix els límits de l'assaig. El seu autor, Paolo Cherchi Usai, és director del National Film and Sound Archive of Australia, però ha estat també professor universitari, cofundador de festivals de cinema i, sobretot, membre o directiu de diverses entitats dedicades a la preservació del cel·luloide, com ara la Federació Internacional d'Arxius de Cinema.

L'estructura mateixa del llibre ja és força curiosa. Es compon d'una introducció, cinquanta-dos brevíssims capítols (amb una extensió que pot anar d'una sola línia fins a una pàgina), un suposat informe d'un lector inconegut a l'editor del llibre i la resposta (també fictícia) d'aquest. A més a més, alguns dels capítols no són textos escrits, sinó gràfics o esquemes. Tots s'acompanyen d'una imatge, que de cap manera és una mera il·lustració; més aviat es tracta d'un complement essencial a la informació redactada. Entre els temes més recurrents

tractats per aquesta informació gràfica, hi trobam el de la mirada (analitzada a partir de fotogrames de films com *Vertigo* o *El cuirassat Potiomkin*) i el de la destrucció (des de la crema de pel·lícules a mans dels talibans fins a les màquines capoladores de cintes de 35 mm., passant per la degradació de les antigues i monumentals sales de projecció). Un grup significatiu d'imatges apleguen aquests dos temes i esdevenen clau per entendre, des de la perspectiva gràfica, el títol del llibre; per exemple, la inquietant proposta de *Peeping Tom* o l'intent de destrucció d'una part dels instints humans a partir de l'obligació de contemplar imatges, com succeeix a *La taronja mecànica*. En el llibre, tota aquesta informació visual reforça el caràcter metalingüísticocinematogràfic del text (!), ja que moltes són imatges que tracten de la destrucció de la imatge o de la destrucció a partir o a través de la imatge, que és, alhora, el tema del llibre.

Quant al contingut, s'hi plantegen qüestions apassionants: ¿compensa dedicar tant de temps, de doblers i d'esforç a la restauració d'obres cinematogràfiques? I si la resposta és afirmativa, ¿quines s'han de restaurar i en detriment de quines altres? D'altra banda, la producció audiovisual mundial augmenta paral·lelament a la impossibilitat de consumir-la de manera crítica, selectiva i però representativa. Entre les dades esborrades aportades, ens informen que a final del segle XX, es varen produir al voltant de cinc-cents milions d'hores d'imatges filmades, el doble que una dècada abans. ¿(Què) val la pena preservar? ¿No respon aquest deler a una "il·lusa obsessió per la permanència"? Encara més: ¿on s'ha de preservar? ¿Quin paper han de jugar els museus, els seus gestors i els polítics que els manegen? I una pregunta inquietant: ¿quin paper jugaran en el futur aquests museus, si la crisi del cine-

ma actual esdevé irreversible? ¿Seran l'única manera que tendrem de gaudir d'un art que fins ara ha estat dels més populars? ¿No seria això l'autèntica mort del cinema?

Aquesta obra, d'una intel·ligència tan indubtable com la seva contestabilitat, és capaç de conjugar la polèmica i la metafísica en una sola pàgina, com quan afirma que "qualsevol intent de preservació de la imatge en moviment és un intent impossible d'estabilitzar una cosa que està inherentment sotmesa a una mutació incessant i a una destrucció irreversible" per acabar conclouent que "la preservació de la imatge en moviment és un error necessari" (p. 67). Davant d'aquesta i d'altres afirmacions, ens cal una lectura reflexiva. L'autor mateix s'encarrega d'imposar-la des del moment que, de ben antuvi, fa contínues referències a capítols anteriors. Tan sols així s'expliquen altres capítols, com ara el XLVII, amb afirmacions que poden semblar massa òbvies en principi, però que segurament s'han d'entendre com a reforç de capítols ulteriors. Tot plegat obliga a una lectura no lineal, amb continus bots no només cap a textos ja llegits, sinó a la seva relació amb les imatges que els acompanyen. Aquest sistema, si bé necessari per poder comprendre la rica xarxa intertextual sobre la qual està bastida l'obra, també pot fer que la lectura sembli feixuga i, paradoxalment, poc operativa. Potser l'ideal és seguir la recomanació de l'autor i llegir un capítol cada setmana (no debades en té cinquanta-dos, un per a cada setmana de l'any).

Com si tot això fos poc, l'obra conté al final un fictici "informe del lector" —no sabem quin— "a l'editor", en el qual l'autor es desdobra i es permet no de contradir, però sí de qüestionar, des de la més lúcida de les ironies, tota la teoria exposada a les pàgines anteriors. Aquesta enginyosa titera literària convida, encara més, a la reflexió i ens força definitivament a usar el sentit crític per prendre una posició davant els temes que l'obra planteja. El llibre es configura així com un calidoscopi de punts de vista, de dates i dades, d'informacions verbals, visuals, gràfiques i numèriques que cada lector ha d'anar component per treure'n una opinió. Si tota obra d'una mínima qualitat demana un paper actiu al lector, aquesta li demana, a més, un paper demiúrgic. ■

Paolo Cherchi Usai La muerte del cine

Prefacio de Martin Scorsese



LAERTES



Joan Obrador

Estimat lector, si sou seguidors d'aquest humil exegeta cinèfil, ja heu comprovat que, sempre que m'enfronto amb una pel·lícula actual del cinema nord-americà, l'anàlitzo en tant que fenomen social, més que no pas com a obra cinematogràfica. Darrerament ha arribat l'hora del que podríem anomenar nou cinema èpic que, evidentment, té poc a veure amb les pel·lícules de romans i cristians de la segona edat daurada de Hollywood, els anys quaranta i cinquanta del segle passat... O, tal vegada, sí. Hi ha una evidència: si l'actual indústria del setè art retorna a l'antic gènere deu ser perquè li resulta rendible des del punt de vista econòmic. Els productors de la indústria cinematogràfica fa temps que varen descobrir que l'única manera de fer rendible el seu producte, enfront de la petita pantalla —televisió, vídeo o DVD—, és oferir un producte de cada vegada més sensacional, que es dirigeixi directament als sentits, sense la intermediació de la raó. Es tracta que l'espectador gaudeixi més que no pensi. Mai com avui, la infinitat de recursos tècnics han permès als creadors reconstruir qualsevol paisatge imaginat: del passat, del futur o inexistent. Podríem dir que l'actual cinema èpic s'ha endinsat en totes les dimensions temporals: *Gladiator*, *Troya* o *Alejandro Magno* retornen al passat més remot; *La Pasión de Cristo* reconstrueix un fill de Déu a l'alçada de l'actual gust per l'espectacle i les sensacions dures; la trilogia d'*El Señor de los Anillos* ens parla d'una èpica d'un temps i un espai que mai no ha existit i, George Lucas, en aquest punt rau la seva genialitat visionària, fa gairebé trenta anys va inaugurar l'èpica del futur, quan el cinema d'aquell moment ni sospitava les possibilitats de l'era digital.

Però l'èpica cibernetica ja no conté els valors de l'antiga poesia, ambdues competeixen la presència de les gestes de guerra i la rellevància d'un heroi amb valor excepcional; però mentre l'antiga poesia era essencialment un canal de comunicació per transmetre els valors morals que uneixen un poble, el cinema s'ha oblidat per complert de la funció pedagògica i l'ha substituït pel pur espectacle. *Troya* o *Alejandro Margno* són pa-

radigmàtiques en aquest sentit. El darrer "gran espectacle" que he presenciat ha estat *El Reino de los cielos* de Ridley Scott. No puc amagar que Scott és el creador d'una de les pel·lícules del gènere de ciència-ficció que més m'ha agradat: *Blade Runner*. ¿Qui no coneix el magnífic cant a la finitud del replicant que, quan té a les seves mans la vida de Harrison Ford, decideix condonar-li la vida gratuïtament, obeint un imperatiu categòric que ell mai no podia conèixer? No, no era estrany que esperés qualche cosa diferent del gran Ridley.

Però la disposició dels exèrcits sobre els camps de batalla pràcticament és la mateixa que a *Alejandro Magno*, fins i tot, si no es presta l'atenció necessària, i a pesar que les separen més de mil anys, un poc creure que és la mateixa pel·lícula. I, entre les batalles inabastables i els milers de morts, no s'arriba a discernir que l'*Alexandre* d'Oliver Stone no té res a veure amb el senyor cristià Balian d'Scott. L'*Alexandre* d'Stone és pròpiament un heroi nihilista que cavalca amb desesperació cap al suïcidi, un heroi que demostra la immensa superioritat dels aris —tant intel·lectual com en les destreses guerres— als bàrbars de l'Orient Mitjà, i tot, per no res. No sé per quina raó, però vaig a arribar a creure que el primer gran emperador del Mediterrani ja es movia sobre Mesopotàmia pels mateixos interessos que els del nostre George Bush.

En contraposició, Ridley Scott s'ha estimat més fer protagonista de la seva epopeia medieval un ximple ferrer, fill il·legítim del Senyor feudal Gododrefo de Ibelin, que serà portat per la fortuna a jugar un paper decisiu en la darrera defensa que els cristians varen fer de Jerusalem enfront de les exigències del poble ja musulmà. S'ha de reconèixer que Scott vol ser objectiu a l'hora de valorar el comportament de cristians

i musulmans, fins al punt de reconèixer que les croades medievals dels Senyors Cristians no foren altra cosa que un tipus incipient de colonialisme. A més, el creador d'*Alien* aprofitar l'ocasió per indicar-nos el seu ideal de govern i quina és la solució per aconseguir definitivament la pau en *El Regne dels Cels*, Israel: l'únic govern legítim, repeteix una i altra vegada Balian, és aquell que respecti la veritat i se sustenti en el respecte dels valors morals i en la protecció dels més dèbils. De fet, darrera de l'aparent èpica efectista, i buida de continguts, Ridley Scott ens ha ofert altra vegada una obra de tesi, aquesta vegada política, "Entre el poble israelià i palestí no hi haurà pau fins que no s'instauri uns governs que s'estimi el benestar del poble que no les pedres de Jerusalem". Aquesta és la veritable resposta a la pregunta que llança Balian al rei dels sarraïns: "Quant val Israel?" Balian té molt clar que el poble val molt més que les pedres del seu passat, per això no dubtarà en abandonar a la seva sort el Sant Sepulcre; per a ell és la seva gran victòria.

El problema que té la darrera obra d'Scott és que, molt possiblement, els seus espectadors, suggestionats per l'excés d'acció i efectes especials, no arriben a descobrir el missatge que ens vol comunicar.

És curiós com l'estil d'un director deia empremta dins la seva filmografia, tracti el tema que tracti, *Blade Runner* i *El Reino de los Cielos* són igualment fosques; a les dues pel·lícules és un heroi estrany al seu entorn, en certa manera existencialistes i que intenten fer justícia a un món decaïgut. ¿Heu descobert la semblança que existeix entre les dones androïdes que vol matar Harrison Ford i la darrera reina cristiana de Jerusalem...? ■



Marti Martorell

REPÀS DE LA TEMPORADA 2004-2005

Advertiment previ: aquests darrers mesos no m'ha estat possible anar al cinema tant com m'hauria agradat assistir-hi i, per tant, m'ha estat impossible parlar de pel·lícules que, segons el que me n'ha dit altres companys, tant de bo haguessin pogut passar per aquesta secció. Són produccions com ara *La Demoiselle d'honneur*, (La dama de honor, Claude Chabrol), *Omagh* (Pete Travis) o *Land of Plenty* (Tierra de abundancia, Wim Wenders).

Si s'ha de resumir la temporada cinematogràfica 2004-2005 en una sola paraula, el substantiu més apropiat que la definiria és 'desequilibri'. Per què? Al costat de pel·lícules que no passaran sense pena ni glòria —com *Code 46* (Código 46, Michael Winterbottom), *Kingdom of Heaven* (El reino de los cielos, Ridley Scott) o *Un long dimanche de fiançailles* (Largo domingo de noviazgo, Jean-Pierre Jeunet)—, hi ha tres grans obres que de ben segur passaran amb bona nota la prova del pas del temps: *Bin-jip* (*Hierro 3*, Kim Ki-Duk), *2046* (Wong Kar-Wai) i *Million Dollar Baby* (Clint Eastwood).

La pel·lícula del director Kim Ki-Duk s'allunya tant de la trululència de *Seom* (La isla, 2000), com de la dolçor un punt embafadora de *Bom, yeorum, gaeul, gyowood, geurico, bom* (Primavera, verano, otoño, invierno... y primavera, 2003), estrenada també dins aquesta mateixa temporada i de la qual podeu llegir la crítica al número de novembre. Ara bé, tampoc no és el punt intermedi entre les visions que ofereixen les dues pel·lícules tot just esmentades, sinó que més aviat és un altre tipus de recerca visual i narrativa que ha emprès Kim Ki-Duk i que l'allunya tant de la turbulència com de la pusil·lanimitat. De fet, l'estranya parella protagonista, un universitari que viu de préstec en cases temporalment buides, sense que els propietaris en sàpiguen res, a canvi d'arreglar-los la casa, i una dona maltractada, no parlen, tret d'una frase curta que pronuncia la protagonista gairebé al final. Per contra, els altres personatges que els donen el contrapès parlen i parlen i, com més antipàtics són, més i més xerraires esdevenen. Per reblar el clau,

Hierro 3.



el director també juga amb la incertesa, quan ens fa dubtar de si el final és somiat o real. *Bin-jip* és, en suma, un molt bon exemple que el cinema asiàtic és a hores d'ara el que es mostra més lliure de les subjeccions i les convencions narratives que llastren moltes de vegades el que prové del món occidental.

Un altre exemple excel·lent, fins i tot superior al de *Bin-jip*, i també de l'àrea asiàtica, és *2046*, segona part de l'excel·lenta *In the Mood for Love* (Deseando amar), pel·lícula que va fer famosa a Europa i Amèrica del Nord el director Wong Kar-Wai. Revisada ara, gràcies a l'edició en DVD, en versió original (perquè a Mallorca només la vàrem poder veure en una versió doblada feta de mala gana), he de dir que la pel·lícula hi surt guanyant en tots els aspectes i que es capta més coherència de la que un primer visionat permet copsar. Com ja vaig dir el mes de gener, *2046* permet endevinar que segurament la propera pel·lícula d'aquest director —sembla que amb el nom de *The Lady from Shanghai*— prendrà uns camins divergents als quals ens té acostumats, però en qualsevol cas veure *2046* constitueix un plaer estètic i intel·lectual.

I dels Estats Units arriba l'altra gran pel·lícula, *Million Dollar Baby*, molt allunyada de les dues obres anteriors, però que demostra que encara és possible poder gaudir sincerament una història segons les estructures del cinema clàssic. En aquest sentit, no s'ha d'oblidar que Clint Eastwood no està tan enfora de David Wark Griffith, perquè el rea-

litzador d'*Intolerance*, del molt llunyà 1916, va tenir Raoul Walsh com a actor i segon director en algunes pel·lícules; Don Siegel també va ser col·laborador de Walsh durant els anys quaranta i, a la vegada, també va ser el mentor de Clint Eastwood com a director, després d'haver-lo tingut com a actor principal. És per aquest motiu que no és d'estranyar que les dues darreres pel·lícules de Clint Eastwood (*Mystic River* i *Million Dollar Baby*), estrenades amb a penes un any de diferència, sàpiguen tocar molt bé els ressorts d'un cinema que fa dels silencis i de les el·lipsis fonts de creació constant. *Million Dollar Baby* és la revisió crítica de la idea del somni americà i, a partir de situacions previsible, en capgira el sentit, per fer un retrat cru i molt dur d'un home turmentat durant massa anys. L'única crítica que es pot fer de la pel·lícula és l'excessiva informació de caire pejoratiu que es dona de la família de la protagonista, mostrada com un grup de sangoneres sense sentiments.

Quant a la producció europea, sense haver pogut veure *Confidences trop intimes* (*Confidencias muy íntimas*, Patrice Leconte), de la qual m'han arribat crítiques molt favorables, la més destacable ha estat la producció alemanya *Der Untergang* (*El hundimiento*), d'Oliver Hirschbiegel. Aquesta aproximació als darrers dies de vida de Hitler, rigorosa segons els historiadors, té la virtut que, malgrat ser quasi un muntatge teatral, esdevé una pel·lícula amb un ritme ben mesurat, sense alts ni baixos, amb bona

direcció i que defuig els estereotips que n'haurien perjudicat el resultat final. Quant al cinema espanyol en concret, la representació ha estat ben poc atractiva, tret de *Mar adentro*, una pel·lícula que, malgrat alguns punts dèbils, representa en la trajectòria d'Amenábar un gir interessant i sembla que insinua unes produccions futures captivants si corregeix un excés de «bona intenció» que impedeixen arrodonir-ne el conjunt.

Una constatació que a hores d'ara no és cap sorpresa: Woody Allen pot fer una pel·lícula cada any sense mostrar signes de repetició constant. *Melinda & Melinda* té tot allò que ja és familiar a l'espectador habitual d'aquest director —sobretot el món de la parella, amb l'adulteri com a tema sempitern—, però aprofundeix amb molta incisió i perspicàcia en allò que separa subtilment la comèdia de la tragèdia. En resum, *Melinda & Melinda* és la millor pel·lícula d'Allen des de l'esplèndida *Deconstructing Harry*, estrenada ja fa vuit anys.

Dues recomanacions «estranyes», però que no convé deixar de banda: *American Splendor* (Shari Springer Berman i Robert Pulcini) i *The Life Aquatic with Steve Zissou* (Wes Anderson), dues

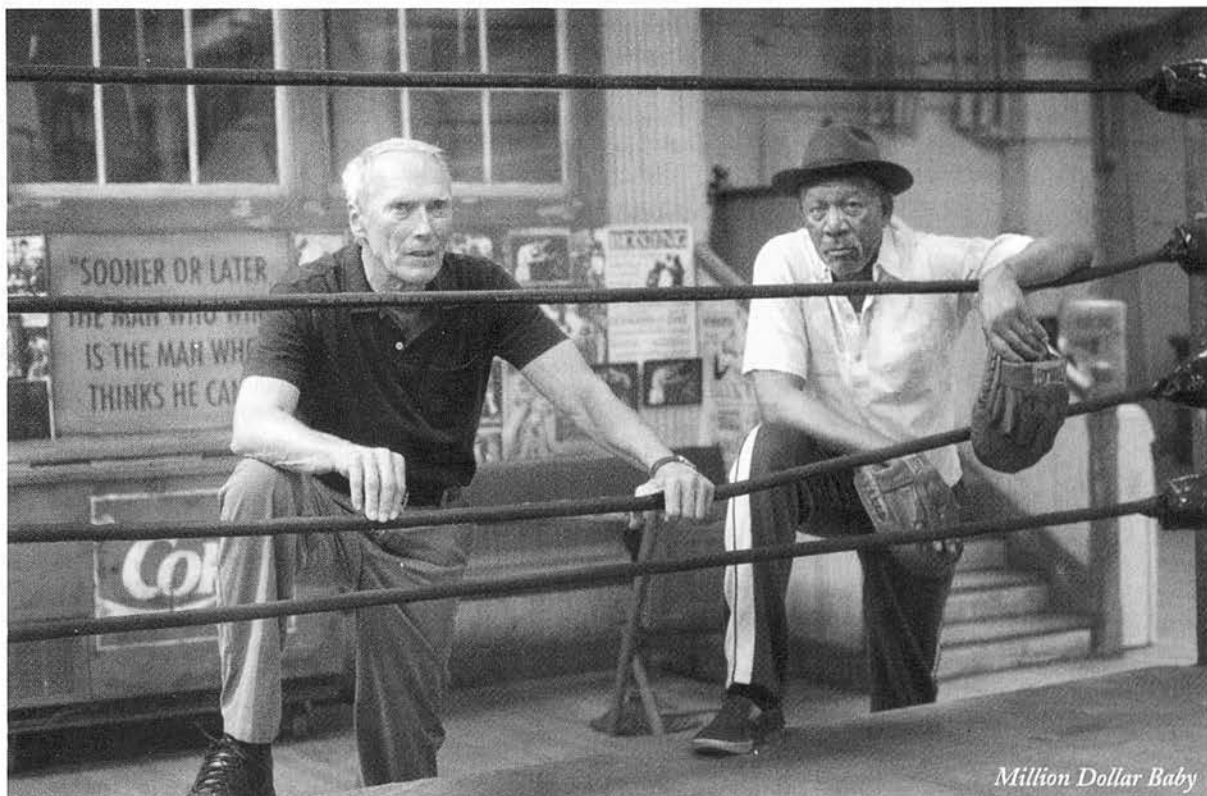


2046.

produccions nord-americanes molt recomanables, reflexió crua sobre la vida i el món del còmic la primera; inclassificable la segona, però una experiència cinematogràfica divertida, insòlita, i, especialment, captivadora.

Finalment, una referència al cinema d'animació, que també ha mantingut

una tònica irregular. Tan sols se'n salva *The Incredibles* (Brad Bird), amb un concepte d'animació que per primera vegada fa oblidar que està realitzada amb ordinador i, per damunt de tot, la millor reflexió seriosa sobre el món dels superherois que ha fet el cinema durant molts d'anys. ■



Million Dollar Baby

Pere Antoni Pons

U n dels debats que més sovint s'han posat damunt la taula al llarg de tota la història de l'art —sobretot de les arts cinematogràfiques i literàries— és aquell que infructuosament intenta d'aclarir si és més senzill, amb una pel·lícula o amb un llibre, de fer riure o de fer plorar els espectadors (o, en el cas literari, els lectors). Aquest debat, naturalment, a la vegada n'amaga un altre de més complex i més elevat, de certituds encara més intangibles i igualment irresoluble, que és el que pretén establir una jerarquia entre gèneres i decidir, definitivament, quin és millor o superior; és a dir, quin gènere és més artísticament eficaç per revelar —per expressar— la veritat i l'opacitat humanes: si la comèdia o la tragèdia. Com que aquest tipus de debats, però, no és possible que tinguin mai un desenllaç irrefutable, l'únic que queda és seguir argumentant juganerament a favor o en contra de cada opció, o bé matar la discussió (l'actitud més lúcida?) afirmant sense matisos, i sense permetre cap rèplica, que la qualitat o el geni d'una obra mai no tenen res a veure amb el gènere del qual aquesta forma part, o amb el corrent estètic del qual potser participa, sinó que depenen únicament i exclusiva del talent, l'habilitat i la potència creadora de l'individu —o dels individus— que han elaborat l'obra en qüestió.

En qualsevol cas a mi ara no m'interessa de pronunciar-me a favor —i en contra— de cap d'aquestes opinions, però tampoc d'ignorar completament la discussió, i si tot això ve a tomb és perquè, molt més enllà del plor i la rialla, molt més difícil que artísticament fer riure o fer plorar, que transmetre a l'espectador un irrefrenable sentiment de pena o d'alegria, em sembla a mi que hi ha encara una altra emoció, o per ser més exacte un estat d'ànim, l'expressió artística del qual és molt més sublim que no les que provoquen les llàgrimes o el riure, i que, justament per això, és avariciosament escassa, i, per tant, també majoritàriament obviada a l'hora de fer hipòtesis o teoritzar sobre la recepció estètica i emocional d'un producte artístic. A aquest estat d'ànim especial, però, el qual es podria definir com el sentiment massiu (integral), per part del receptor de l'obra d'art, d'una mena de reconciliació íntima, d'una expansiva felicitat visceral, no s'hi accedeix a través de la reflexió —o la purgació— seriosa, amarga, dolorosa i a la fi catàrtica de la tragèdia, ni tampoc, per bé que més d'una vegada i més de dues s'hagi cregut que sí, a través de la lleugeresa innocent o irònica, del joc i de la rialla consoladors o sarcàstics de la comèdia, sinó a través del pur entusiasme: a través de l'entusiasme que transcendeix o humilia les raons de la realitat més crua mitjançant l'advocació d'una ingenuïtat inefable i quasi infantil, la qual, així i tot, a l'espectador li resulta absolutament convincent i irresistible.

Per explicar aquest estat d'ànim eufòric, de perfecta festa emocional, provocat per una obra d'art, no hi ha millor exemple, crec jo, que *Cantant sota la pluja*, el musical de la Metro Goldwyn Mayer que Stanley Donen i Gene Kelly junts van dirigir i coreografiar l'any 1952. Tot, en aquesta pel·lícula, té el propòsit de fer que l'espectador s'entusiasmi, és igual com o amb què, que s'entusiasmi: amb una cançó (*Good morning, good morning*), o amb un ball arrauat (com aquell en què en Cosmo acaba xocant contra totes les parets i llançant-se temeràriament en terra, com si colpejar-se els ossos fos una manera de passar-s'ho bé: i és que és una manera de passar-s'ho bé!), o amb la imposició final d'una justícia, en la realitat impossible, que satisfà a tothom menys a qui no s'ho mereix (la repel·lent i estrident Lina Lamont, que té menys escrúpols que bona veu, un imperdonable pecat doble en un musical)... És a dir: tot, en la pel·lícula, està deliberadament construït perquè l'espectador combregui amb un sentit festiu de l'existència, amb un sentit que mereix —que exigeix— ser celebrat.

Ara bé, premeditar un objectiu, tenir clar el que es vol i treballar només pensant en aconseguir-ho, en art no és mai garantia de res. Per això, argumentar que *Cantant sota la pluja* entusiasma (i fascina i meravella, i convenç que la vida pot ser també una forma de la glòria) per les mateixes raons que una altra pel·lícula agrada o diverteix o entreté, o fins i tot és una gran pel·lícula, és a dir, perquè el guió és rodó, està ben dirigida, musicada extraordinàriament i amb molta gràcia interpretada és extirpar allò que de fons motiva en l'espectador aquest entusiasme: la màgia. La màgia: l'element primordial de qualsevol obra d'art que aconsegueix que les persones participin del món —siguin en el món— no mitjançant la raó, ni tampoc mitjançant l'emoció esmolada de la pena ni el sentiment revulsiu de l'alegria, sinó mitjançant l'eufòria, aquest filtre per descodificar la realitat i per veure el món que el sublim i la plenitud conxorxats ens proporcionen... Sí, la màgia: allò que suscita la bogeria que ens pren quan, després de veure la pel·lícula un dia canònicament radiant de primavera, en sortir del cine visceralment maleim el sol que brilla i el bon temps que fa, perquè el que en veritat voldriem és que del cel caigués una pluja d'escàndol. ■





Violeta Novacsics

Si una es preguntava d'on sortia *Elephant*, aquell gran monstre del cinema que es va donar a conèixer el 2003, la resposta es *Gerry*. Rodada un any abans que *Elephant*, *Gerry* s'obre amb dos joves dins d'un cotxe i una carretera que la càmera segueix, flotant, al ritme solemne de la música d'Arvo Part. Amb aquesta sola imatge el trajecte queda definit: *Gerry* és un camí de retorn del qual, si existeix, no pot desvincular-se de la tragèdia.

Gerry posseeix molts dels elements que Gus Van Sant desplegaria a *Elephant*: des d'un treball sobre el temps a través de l'espai—el vast desert en una, els llargs i amplis passadissos a l'altra—fins a un retrat de la joventut perduda en l'època contemporània. Però sobretot comparteixen una abstracció que, en el cas de *Gerry*, en què el guió com a tal gairebé desapareix, és portada al límit. Els dos protagonistes de la pel·lícula, els seus dos *Gerrys* (així és com s'anomenen entre ells els personatges interpretats per Matt Damon i Casey Affleck) arriben al desert sense que sapiguem ben bé per què. Van a la trobada d'alguna cosa, però aquesta "alguna cosa" que desconeixem perd aviat qualsevol interès. Els protagonistes fan mitja volta i aquella "alguna cosa" es converteix en una simple excusa, en un *macguffin* hitchcockià portat a l'extrem i que ens

deixa cara a cara amb el que serà el relat del film: dos joves perduts al desert.

Quasi no hi ha diàlegs, quasi no hi ha acció, tan sols com vagabundegen desesperats els dos protagonistes i una càmera que ens crida l'atenció, com si es tractés de l'ull del diable. La seqüència més farcida de diàlegs és la de la primera nit que els dos amics passen a la intempèrie, quan el Gerry interpretat per Casey Affleck narra les seves últimes accions del que, suposo, és un videojoc. La manca de diàlegs durant la resta de film remarca aquesta seqüència: *Gerry* bé podria ser una aventura gràfica en què sortir del desert en fos l'objectiu.

Despullat de tota narració, la pel·lícula queda a les mans d'una càmera que llisca sobre el desert amb fermesa, sota la direcció de fotografia de Harris Savides—que després faria el mateix per *Elephant*. L'acció pren una altra forma, desvinculada del causa-efecte. És el cas de la seqüència en què Casey Affleck està damunt d'una roca i no pot baixar. Matt Damon fa una pila de sorra perquè el seu company procedeixi al salt impossible. Van Sant filma la seqüència amb un pla fix que sols es talla per un pla curt de reacció d'Affleck. Allò estrany de la situació, la irrisible i minsor sorra que acumula Damon (un cop més, com si es tractés d'un videojoc) i una càmera impertèrrita descriuen perfectament la nuesa en què es mou *Gerry*. Els *travélings* aclaparadors a càrrec de l's-

teadycam que opera Matias Mesa adquireixen tota la seva significació. Una càmera que apunta la referència de Béla Tarr, un altre amant dels *travélings* hipnòtics i els espais desèrtics. Com a admirador declarat del director hongarès, Van Sant aplica amb igual d'èxit el *travéling* circular entorn del bust d'un dels protagonistes: una imatge tan descriptiva com incisiva en la mirada perduda del personatge. Ara bé, seria a *Elephant* en què Gus Van Sant retrià el millor homenatge al director d'*El tango de Satán* (*Sátántángo*, 1994), traslladant el seu joc de punts de vista de la *puszta* hongaresa als passadissos d'un institut nord-americà.

L'ull de Gus Van Sant allunya els seus personatges, els empetiteix, els torna a ajuntar en el pla. De cop, segueix els seus personatges de prop, units, caminant al mateix ritme. En una altra seqüència, un s'allunya al llarg del quadre fins que perdem de vista l'altre; aviat la càmera busca al company endarrerit fins a tornar-los a ajuntar en el pla. Amb una única imatge es dibuixa la idea de la reconciliació. *Gerry* es converteix en el retrat d'una amistat. Així s'arriba al moment culminant en què el Gerry interpretat per Matt Damon acaba amb la vida del seu altre Gerry, Casey Affleck. Com si es tractés d'una reencarnació contemporània de Caïm i Abel, *Gerry* s'erigeix, i no sols per edat, en el germà gran d'*Elephant*. ■

*"Je me regarde filmer,
et on m'entend penser."*

Jean-Luc Godard

"S'ha de ficar tot en un film"
(Text recollit a *L'Avant-
Scène du Cinema*, núm. 70,
maig de 1967)

*Notes sobre Dos o tres
cosas que yo sé de ella
(Deux ou trois choses que
je sais d'elle, 1966-1967)*

Sebastián Planas

Juliette Janson és la lleu invasió de la ficció a l'interior d'un document que encadena fragments, sense ordre lineal ni successió lògica, ni relació causa-efecte, ni falta que fa. Amb Juliette Janson i l'anècdota del seu quefer diari, es trasllada el territori de la ficció mínima a l'univers del documental, es fingeix el flirteig amb la primera per ser infidel amb el segon, per acabar la nit amb un tercer trobat pel camí, per experimentar amb algú que té altres formes, més lliures, més misterioses, més obertes, per estar entre dues aigües i acabar en l'assaig. Entre Juliette Janson i Marina Vlady només hi ha la distància que hi ha entre un *ella viu aquí* i un *ella és actriu*. La mateixa distància que hi ha entre Godard-filòsof i Godard-poeta, distància reduïda a zero quan del que es tracta és del reflex de les fulles de tardor damunt del capó de l'Austin vermell de Juliette i que, a les 16,45 d'una tarda d'octubre, tant és parlar de Juliette o de les fulles dels arbres, en aquesta hora i amb la llum tardoral l'únic que importa és es-

criure amb les imatges i pintar amb les paraules i fer-ho tot alhora.

Per començar a analitzar, un xiuxiueig assenyalava des de l'inícia l'origen de l'objecte d'estudi, un decret governamental, la decisió política, premeditada i planificada, de reestructurar París. Per plantejar la qüestió i qüestionar-se, la veu xiuxiuejada marca el costat autoconscient i enuncia l'existència simultània de dos nivells, Marina interpretant Juliette, mirant la càmera, i Juliette mirant a un costat, amb el cabell castany obscur o marró clar, no ho sabem exactament, com no sabem encara que es substitueix a temps parcial. És la Juliette que cerca un vestit nou mentre parla amb la dependenta i es gira, com a Marina però encara Juliette, per respondre a Godard o parlar-hi, parlar-nos amb la veu de Godard a través de la seva veu d'actriu d'origen rus. L'autor no només vol tractar de veure l'exterior de Juliette/Marina, sinó l'interior, la forma de veure l'entorn. I, això, a través del filtre de la mirada, que no pot desaparèixer com voldria fer-ho Estela, l'"estrella fugaç", prostituta real ocasional que li va escriure una carta al diari *Le Nouvel Observateur* del París reestructurat. Potser per això, pel sentit d'aquesta mirada mesclada amb la crua realitat d'Estela/Juliette, es declara un "... els objectes morts són encara vius. Les persones vives amb freqüència són ja mortes", molt diferent del "som morts de permís" procedent de la mateixa veu, del mateix alè. Com ja s'anticipava amb el boig de Pierrot, hi és molt present el situacionisme de Guy Debord, el subjecte alienat dins del consumisme capitalista, Juliette somniant que desapareix en un forat, que es trenca en mil trossos i, en despertar, té por que n'hi faltin, de trossos. Ara ja no es pot estar al marge, cal substituir-se per seguir dins del sistema, i l'absència d'importància de Juliette com a personatge enllaça directament amb la mort de Nana al final de *Vivre sa vie* (1962).

Godard no es vol acostar aquesta vegada a l'interior des de l'exterior, quedant-ne fora, com a *Vivre sa vie*. Vol també veure

com aquest interior percep les seves circumstàncies, descriure amb Juliette la seva relació amb "els esdeveniments en què pren part". Vol concedir també espai a l'interior de les altres parts del conjunt, als seus sentiments, a la perruquera que no creu en el futur, a la bella cara recolzada a la barra, esperant només del futur un nou client, a la jove que no veu "cap futur, perquè l'horitzó està tancat", subjectes d'una societat en procés de canvi i, per tant, objectes de mutació, de la transformació que s'intenta constatar. Vol cedir també la veu al fill de Juliette que somnia amb el Vietnam del Nord i el del Sud reunificats, a l'amiga de Juliette parlant de la importància "dels elements mòbils de la ciutat" mentre es substitueixen juntes, a qualsevol dels objectes del document, perquè si s'és creient, Déu és arreu. El pensament de Godard és per tot, banyant-ho tot, sigui ficció, sigui documental, amb l'energia turbulenta i torbadora de l'assaig. Si a *Vivre sa vie* va filmar un pensament en marxa, a *Dos o tres cosas...*, Godard pinta a la pantalla el pensament mateix en acció. L'interior, les paraules de Juliette Janson, la percepció de l'entorn, i l'exterior, el rostre de Marina Vlady, el cos interactuant, s'entremesclen perpètuament amb la reflexió sobre el conjunt descrit i amb la posada en qüestió de la pròpia mirada. Es tracta del cinematògraf alhora que la teoria sobre el cinematògraf.

Juliette s'asseu en un bar i demana una Coca-Cola. Mira una al·lota morena, la seva semblant, la seva germana, que fulleja una revista. Mira un jove assegut davant de les dues. Mira la revista *Lui* i les seves figures femenines, objectes plens de color, buits de text. Veim la revista, amb l'al·lota morena i amb Juliette. De les mirades entre elles a una tassa de cafè. A l'*off* xiuxiuejat qüestionant el llenguatge, aquest va intent de descriure, d'analitzar, d'acotar, de tancar el món. Tornada al bar, al cambrer, a les mirades. I altra vegada al cafè, al no res d'aquestes bimbolles negres, misterioses, còsmiques, de què en pot sortir tot, la conscièn-





cia per salvar-nos de la nostra confusió, dels nostres límits, o Beethoven i un tercer moviment prodigiosos amb els quals Juliette passa a ser el món i el món passa a ser Juliette. ¿Qui pot trobar a faltar relacions lògiques per justificar el trànsit d'una imatge a una altra? ¿Qui necessita la linealitat narrativa? La via de comunicació és una altra, és cercar la llibertat absoluta per situar en escena el pensament mateix, per expressar com es respira la realitat. Un camí envers una llibertat absoluta, perquè s'obri un ample trajecte a l'espectador, se'l requereix com a lector-masclé cortazarià, se'l situa en la tasca inusual de completar, d'omplir buits, de reflexionar amb imatges no tancades. Tot és un fragment i és el col·latge d'aquests el que crea unitat, el que troba continuïtat en la disconformitat. Com en el *Muriel* d'Alan Resnais, cada aplec, cada petit esdeveniment, és tan valuós com qualsevol altre.

L'obra de Godard és sempre un fragment d'ella mateixa, perquè sempre arrenca cap a un altre costat, sense deixar d'enllaçar amb un fet que, més endavant, serà de bell nou revisitat, aprofundit. Potser per això, recomença una i altra vegada, i, sobre la imatge d'una cigarreta que es consumeix per tornar-se a encendre, el xiuxiueig proclama "...gràcies a Esso, vaig tranquil per la carretera del somni i oblit la resta. Oblit Hiroshima..., oblit Auschwitz..., oblit Budapest..., oblit el Vietnam..., oblit l'SMIG..., oblit la crisi de l'habitatge..., oblit la fam a l'Índia..., ho he oblidat tot, excepte el fet que, atès que se'm redueix a zero, és des d'aquí d'on s'haurà de tornar a començar."

S'ha recomençat ja a *Masculin Féminin* (1965-1966), un mirall oblic de *Dos o tres coses...*, que ja obre les finestres a l'assaig, amb

textos escrits en imatge que són part d'un *off* que no se sent, però que s'escolta. Com en els intertítols del cinema mut, amb el valor d'un pla més, d'una imatge que introdueix un comentari a les altres o aporta una idea més. Textos que prolonguen la veu de Godard o es juxtaposen a l'*off* obrint-ne els matisos, les ressonàncies, amb la paraula art invertida, una altra imatge més, amb igual entitat que l'*Austin vermell* de Juliette entrant des d'angles inversos, una, dues, tres, quatre vegades. Les que facin falta. Són paraules i fragments de paraules

extrets d'anuncis comercials, de cobertes de llibres, de cartells publicitaris, d'aquesta realitat davant nostre, plena de signes que s'interposen i atreuen l'atenció d'un Godard que s'interroga sobre el món, sobre el llenguatge que, sent dintre, intenta contenir-lo, sobre els obstacles per acostar-se, sobre la forma i la distància apropiades per abordar l'intent.

Res no es tanca ni s'acaba, perquè, si la realitat a què s'enfronta és ja una imatge, no sabem si el que ens arriba és "el real d'aquest reflex o el reflex del real". Godard pareix seguir cercant el real del reflex, un instant de veritat, davant la impossibilitat de mostrar el real, diluït entre les mans des del moment en què el que es té és només una imatge. En perseguir moments de veritat,



quan veim Juliette fregant plats i parlant a la càmera, alhora mestressa de casa prostituída i portaveu de Godard, no hi ha conflicte entre creure's Juliette i escoltar Godard pensant-hi, en ella. La ficció de Juliette Janson és ja un document sobre París, sobre una societat, i la visió de Marina Vlady és la mirada de Godard envers el món.

Si el cinema ja no pot ser innocent perquè "la imatge és banyada de records i de significats", només queda, doncs, la temptativa de fer un film, procedir com un investigador, xiuxiuejar per a un mateix, sobre un borrós reflex de fulles, la recerca d'un objectiu i declarar que aquest "... és finalment tant polític com poètic. Explica, en tot cas, la fúria de l'expressió." I que el valor continuï amagant-se en el xiuxiueig mateix. ■



Asfalto de Joe May

Inaki Revesado

Durant la segona dècada del passat segle, quan encara el so no havia arribat al cinema i Hollywood començava a esdevenir el gran motor cinematogràfic mundial, a Europa, el rol de potència cinematogràfica, molt per damunt de França o Gran Bretanya, era representat per Alemanya. Malgrat els efectes de la derrota en la Primera Guerra Mundial encara eren evidents en la societat germana, la indústria cinematogràfica va saber refer-se, concentrant-se a l'entorn de la productora Universal Film Aktiengesellschaft, més coneguda com la UFA. El poder d'aquesta productora, en els anys en què el cinema despertava, fou tan evident que fins i tot es permeté tirar envant projectes d'autors no germànics, bàsicament del nord d'Europa.

Els moments de major glòria de la UFA corresponen als anys 20, amb treballs que han esdevengut referents inqüestionables en la història del cinema, com ara *Metrópolis* i *La mujer en la luna* de Fritz Lang, *El último* de F.W. Murnau o *El ángel azul* de Josef von Sternberg, que és el primer clàssic sonor de la productora, realitzat el 1930.

La dècada dels 30 suposà el principi de la decaïda de la UFA, coincidint amb el control de la indústria cinematogràfica alemanya per Joseph Goebbels. El cinema utilitzat com un instrument per a la difusió de l'ideari nazi per-

dé valor com a mitjà d'expressió dels artistes alemanys i la UFA va veure com s'iniciava la seva agonia. Després de la Segona Guerra Mundial es va intentar reprendre el projecte amb una nova productora sota el mateix nom que, tanmateix, va fracassar.

Si els primers anys de la dècada dels 20 els films alemanys més importants cercaren les seves temàtiques en elements fantasiosos, construïts en ocasions amb sofisticats i costosos decorats (*El gabinete del Doctor Caligari* de Robert Wiene o *Los Nibelungos* de Fritz Lang), avançada la dècada es despertà un interès per l'entorn més proper, essent una bona representació d'aquesta tendència *Asfalto de Joe May*.

May fa ús dels recursos més clàssics del cinema mut amb mestria. Els actors compleixen amb enorme eficàcia en aquest relat d'una perdició, ajudats per recursos d'imatge i per una estructura narrativa que aporta la intriga necessària. La base de l'argument no és gens nova. La vertiginosa caiguda a la qual es veu abocat un exemplar i jove funcionari de policia, a més de fill fidelíssim de conducta inqüestionable, en creuar-se en la seva vida una dona de més que dubtosa reputació. El seu ofici de diligent policia li fa intervenir en un incident. Una jove ben plantada i elegant és reclamada enmig del carrer per l'empleat d'una joieria, davant la sospita que la jove n'hi ha robat una pedra preciosa. Malgrat la jove defensi la se-

va innocència és convidada a tornar a la joieria per poder aclarir la situació. Quan tot sembla haver estat un error i que la jove sortirà ben parada, el policia posa en evidència les eines utilitzades per la lladre. No obstant, en el trasllat a comissaria la jove aconseguirà dissuadir el policia, explicant-li la seva vida, aparentment desgraciada. Per primera vegada, el jove incompleix la seva obligació i, a partir d'aquest moment, la seva vida anirà rodant per camins que fins llavors mai no havia sospitat, impulsat per la passió que sent cap a la lladre, fins a veure's implicat en un crim.

Amb comptades ajudes de plans en què, apareixent-hi diàlegs escrits, Joe May aconsegueix transmetre la metamorfosi del seu protagonista i les conseqüències que se'n deriven bàsicament en el seu entorn familiar. La placidesa de la llar familiar es posa de manifest des de les primeres imatges del film, quan mostren un matrimoni gran assegut al voltant d'una taula, mentre ell llegeix el diari i ella es dedica als seus quefers. La tranquil·litat de l'escena només es veu compromesa per l'aparició del fill, ja llest per sortir a fer feina. Llavors la càmera es dirigeix a una gàbia amb un ocell impacient. De cop, el film se'n va als carrers transitats de Berlín, on el jove fa de policia de trànsit. El ritme és, en aquestes imatges, vertiginós, amb un trànsit embogit i un moviment de vianants multitudinari. Es tracta del Berlín modern dels anys 20, però realment poc es diferencia de les grans ciutats d'un segle després, on moltes de vegades les persones s'hi troben tan presoneres com el pobre ocell tancat a casa dels pares. La gàbia també sembla ser el medi natural en què passa els dies el tranquil policia, sota la protecció paternal dins casa seva i sota l'atmosfera renouera dels carrers de la ciutat, en què ell és la imatge de l'ordre i de la llei. Els recursos d'aquesta casta estan acompanyats de l'expressivitat dels actors, en què destaquen els primers plans del rostre del protagonista en la baralla que té amb l'amant de la jove, o la desesperació de la mare quan el fill és arrencat dels seus braços (una escena que recorda el mite bíblic de *La Pietat*) per ser conduït davant de la justícia després d'haver comès el crim. ■





Kuhle Wampe. Una pel·lícula roja a la República de Weimar

F.J. Sánchez-Cuenca

La República de Weimar, el 1932, estava agonitzant i l'ascensió del nazisme era tan imparable com la debilitat de l'esquerra, fragmentada entre un partit socialdemòcrata claudicant i un emergent partit comunista encara minoritari. Tots dos es duien com el ca i el moix i l'escenificació de la divergència s'havia convertit en un xoc virulent de legitimitats que impedia una eficaç mobilització contra la imminent arribada dels nazis al poder. En aquest context, Bertolt Brecht, en ple vigor creatiu i en la cresta de la popularitat, accepta escriure un guió per a una pel·lícula descaradament militant, que dirigeix un debutant realitzador búlgar, Slatan Dudow, comunista com ell. Així neix *Kuhle Wampe* (*Vientres helados*, 1932).

Com a dramaturg, Brecht havia estat influït només d'una manera lleugera per l'expressionisme de la postguerra i, menys encara, també pel moviment posterior de la "nova objectivitat", però, com tots els grans creadors, era un dissident genètic i havia desenvolupat un estil original, que combinava amb brillantor teatre èpic i teatre popular. Les dues òperes que farien història, *L'òpera de dos penics*, 1928, i *Grandesa i decadència de la ciutat de Mahagony*, 1930, les dues amb música de Kurt Weill, li havien proporcionat popularitat i prestigi. Ara, tanmateix, havia fet una profunda immersió en el llenguatge didàctic a través del Teatre No japonès. En les darreres obres, *La decisió*, 1930 i *L'excepció i la regla*, 1932, Brecht clarificava la tendència marxista militant, traslladant a l'escenari, a través del distanciament (l'habitual "marca de fàbrica"), les seves idees sobre la capacitat de l'ésser humà per transformar l'home i la societat. El projecte cinematogràfic que se li ofería significava una important oportunitat per tractar d'influir en la realitat, aquesta vegada, a través d'un mitjà d'expressió que era, alhora, un mitjà de comunicació de masses. Que se sàpiga, no hi va haver en el rodatge cap especial complicació, incloent-hi la inexistència de qualsevol interferència governamental.

La pel·lícula narra la penosa vida d'una família treballadora. El fill major, en tèmper-se'n que li han reduït el sub-



sidi de desocupació, es tira finestra avall. El sou de la filla no és suficient per pagar el lloguer i la família és desnonada. L'amic de l'al·lota els aconsegueix allotjament en un campament (*Khule Wampe*) per a desocupats, però ella està embarassada i ell no accepta casar-s'hi per por a perdre la feina. Ella, davant això, l'abandona i s'instal·la a Berlín. Un dia es retroben en un gran festa per a treballadors. De tornada a casa en tren, assisteixen a una violenta discussió entre uns obrers veterans i un grup de joves.

Tot un fulletó, en el qual, tanmateix, s'hi entreveu, al final, el discurs comunista. Els joves, esportistes, entusiastes de la construcció d'un futur millor mitjançant la posada en marxa de la revolució, enfront dels obrers majors, típics representants de la socialdemocràcia petitburguesa que tant odiaven els comunistes per considerar-los còmplices de la decadència de la classe obrera alemanya, enemics finalment de la revolució proletària. Aquest és el punt més discutible i contraproduent del discurs polític-cinematogràfic de Brecht: l'èmfasi en la condemna dels seus antics correligionaris, traslladant les energies crítiques a qüestions internes, mentre el nacionalsocialisme se'n fregava les mans, davant la debilitat manifesta d'una esquerra dividida i la incapacitat del

règim democràtic per seguir governant el país.

Amb aquest plantejament discursiu i els condicionants desfavorables de l'escena política, *Kuhle Wampe* estava d'entrada condemnada. Hi havia censura aleshores i, encara que les pel·lícules de les quatre productores alemanyes de "cinema proletari" aconseguien amb moltes dificultats escapar-ne generalment de les urpes, no totes ho varen aconseguir, la pel·lícula de Brecht i Dudow, l'última de les dotze que produiria la companyia Prometheus Film abans de la imminent desfeita del sistema, va ser objecte de diversos controls severos. D'una classificació inicial que en prohibia l'exhibició per a joves va passar a ser definitivament prohibida pel trontollant govern del mariscal Von Hindenburg. El mateix que va entregar el poder pocs mesos després a Adolf Hitler.

Per totes aquestes raons, *Kuhle Wampe*, la primera i darrera pel·lícula declaradament comunista de la República de Weimar, amb música de Hans Eisler i lletres d'Helene Weigel i Ernst Busch, és una valuosa raresa, tant com a document impagable del final d'una època com per constituir l'aportació primigènica al cinema d'un dels grans autors dramàtics del nostre temps. ■



Apunts a
contrallum

La perdició del professor Rath

J.C. Romaguera

L'àngel blau (*Der Blaue Ängel*, 1930) va ser la primera pel·lícula important del cinema sonor alemany a més de ser, de la mà del seu director, Josef von Sternberg, i gràcies a la implicació del cèlebre productor de la companyia UFA, Erich Pommer, una de les més decisives aportacions a la nova estètica cinematogràfica. Però l'aplicada i eficaç utilització dramàtica de l'element sonor —la veu, alhora sensual i ronca, de la cantant Lola Lola, l'esgarrifador "quiquiri-quic" que emet el professor Immanuel Rath convertit en pallaso; les variacions del so ambiental del local L'àngel blau, el qual varia segons s'obri o es tanca la porta del camerino— és tan sols un dels factors que han contribuït a convertir el film en un dels més representatius de la història del cinema. La personal adaptació que va realitzar Josef von Sternberg, cineasta nascut a Viena però que, a excepció d'aquest film, desenvolupà tota la seva trajectòria a Hollywood, de la novel·la *Professor Unrath*, de Heinrich Mann (el germà de Thomas Mann), implacable fuetejador dels vicis de la societat burgesa alemanya, va més enllà de l'aportació de nous recursos estètics i ha acabat erigint-se en un clàssic imperible, al qual no és aliè la presència de la seva protagonista, un futur mite del setè art com Marlene Dietrich, qui, una vegada finalitzat el film, partiria de la mà del director mateix cap a Hollywood, per protagonitzar pel·lícules com *Fatalitat* (*Dishoned*, 1931) o *L'express de Shangai* (*Shanghai Express*, 1932)

L'actriu i cantant alemanya encarna una provocativa artista anomenada Lo-

la Lola que actua a L'àngel blau, un xibiú de la zona portuària freqüentat pels alumnes del liceu per tal d'alimentar les seves fantasies. La situació provoca l'enuig del professor Immanuel Rath (l'incommensurable Emil Jannings), més conegut com Unrath —rata, fems, en alemany— pels seus irrespectuosos alumnes, qui acut al local per reprendre Lola Lola. La trobada, però, acaba provocant una inesperada reacció en el professor, que cau retut als provocadors encants de la cantant fins el punt que acabarà proposant-li el matrimoni. És l'inici de la tragèdia del fadrinot, sever i metòdic professor Rath que veu com la seva relació provoca l'acomiatament del liceu i l'acaba enfonsat dins una espiral irrefrenable d'humiliacions i degradació moral.

Al marge de la manca d'originalitat de l'argument, basat en la mitològica presència de la clàssica *vamp* i en la moralista conclusió final amb l'exemplar càstig per aquells que decideixen deixar-se portar per la passió carnal, *L'àngel blau* conserva una colpidora intensitat dramàtica per mor del tèrbol erotisme que desprèn la provocativa presència de Lola Lola, exhibint les seves esplèndides cames—explotades gràcies als suggerents contrapicats d'una lasciva càmera— i desprenent una carnalitat i un erotisme instintiu i primari, res a veure amb el sofisticat glamur que posteriorment imprimirà Hollywood a la Dietrich. Però la força dramàtica de *L'àngel blau* no es deriva tan sols de la pulsio sexual que desprèn la seva protagonista, sinó que és sobretot una conseqüència del sadisme que manifesta el seu discurs moral que incideix sense pie-

tat en l'ensorrament físic i la degradació moral que pateix el professor Rath, convertit en pallaso de la funció i màxima atracció per als seus conciutadans que van a veure'l, per tal d'humiliar-lo, quan la companyia torna a L'àngel blau.

El conjunt restaria incomplet, però, si no tenguéssim en compte que aquesta implícita paràbola sobre l'enviliment de la societat alemanya adquireix tota la seva entitat com a monument del setè art gràcies, per una banda, a l'estructura d'un guió que sap desenvolupar determinats moments de la narració (el procés de coneixement entre Lola Lola i el professor Rath) així com introdueix magistralment les el·lipsis sense que l'espectador quedi desorientat davant algun fet sense explicar (el moment en què contemplem el professor Rath veient fotografies de la cantant als assistents a l'espectacle o quan ell mateix crema les fulles del calendari i l'espectador observa com passen cinc anys i Rath s'ha convertit en el pallaso de la funció). Per altra banda el característic i asfixiant estil barroc del cineasta, heretat de l'estètica del *Kammerpiefilm*, aprofita tots i cadascun dels seus recursos del nou llenguatge cinematogràfic. Si ja s'ha comentat l'aprofitament que es fa d'un novedós element com és el so —recordo ara com a través d'un ús admirable del cant d'un canari l'espectador descobreix, abans que ho delati la imatge, que el professor Rath ha passat la nit amb Lola Lola— no és menys rellevant descobrir com la formació d'Sternberg en el cinema silenciós li permet aprofitar tota la capacitat expressiva que pot transmetre la imatge. Esmentada ja l'habilitat que té per col·locar la càmera en una posició més baixa per tal d'afegir-hi un punt d'erotisme al personatge de Lola Lola, no cal oblidar la funció dramàtica, però sobretot moral, que tenen la inclusió dels dos únics moviments de càmera (panoràmiques al marge) que hi ha en tota la pel·lícula: el primer és un *travelling* en què la càmera s'allunya del professor Rath qui, dins la seva aula i assegut a la seva taula, acaba de ser acomiadat; el segon, un moviment idèntic en el mateix escenari abandona la figura del professor Rath qui, una vegada mort, roman aferrat a la taula. No fan falta més explicacions. ■





Caterina Cortès

Repercussió de la productora UFA al món del cinema

Les influències són constants en qualsevol àmbit de la vida quotidiana. De fet, qualsevol esdeveniment sempre influeix sobre el que esdevindrà i es forma com una cadena que no es romp. Però, com que es tracta de parlar sobre cinema, dins aquest destacarem un moviment artístic que va ser clau per arribar a aconseguir un cinema tal com el coneixem avui en dia. Ens referim a l'expressionisme alemany. D'aquí sorgí una productora anomenada UFA. Segurament, així esmentada, potser ens sembla desconeguda tenint en compte la fama d'altres com la Universal, Metro-Goldwyn-Mayer..., però si no la productora, sí que moltes pel·lícules produïdes per aquesta i alguns directors que hi treballaran ens resultaran familiars.

Fins abans de la Primera Guerra Mundial, el cinema a Alemanya pràcticament només s'alimentava de films produïts a països com ara França, Itàlia, i sobretot, els Estats Units. La producció pròpia era molt escassa. Però no va ser fins acabada la primera Gran Guerra, en què Alemanya va ser una de les grans perdedores, que no

es varen veure, per dir-ho d'alguna forma, obligats a fer cinema per ells mateixos.

Els països aliats li varen negar la importació dels seus films com havien fet fins al moment. Arran d'aquest fet, és quan el país alemany decideix dotar-se d'una producció pròpia. El govern, juntament amb el Deutsche Bank i algunes empreses, creen la productora UFA (Universum Film Aktiengesellschaft) a Neubabelsberg, a prop de Berlín, la qual es va arribar a convertir en una gran indústria durant els anys vint i digna competidora dels estudis de Hollywood, que llavors ja començaven a agafar força.

Encara que uns anys abans ja s'havien realitzat alguns films en què ja es podia percebre un cert aire expressionista, com *El estudiant de Praga* (1913), no es considera iniciat dit moviment fins que la UFA no estrenà la pel·lícula d'*El gabinet del doctor Caligari* (1919) de Robert Wiene, que malgrat el boicot dels altres països contra el cinema alemany, va arribar fins a ciutats com París o Nova York, aconseguint així que els estudis germànics tenguessin una molt bona acollida, no només a Alemanya, sinó també a l'exterior.

S'introdueixen una sèrie de característiques del moviment que tendran molta repercussió, sobretot en el gènere de terror. En són un exemple el fet de voler intentar presentar l'interior de les persones com el seus sentiments i pors, quan poc abans només es donava importància a l'aparença externa. S'optà per un ambient de caire sinistre en pràcticament totes les pel·lícules, en què el joc de llums i ombres té un paper molt important. L'ús quasi exclusiu de decorats interiors que més fàcil la utilització de la il·luminació artificial per crear una determinada atmosfera.

Està clar que totes aquestes característiques expressionistes eren el reflex de la por d'una societat aterrida encara per les conseqüències que va tenir la Primera Guerra Mundial dins un continent suposadament "civilitzat."

Va ser una època molt fructífera tant per la productora com pel públic alemany. Després de la guerra, qualsevol tipus de distracció possible era ben rebuda.

Es varen fer una gran quantitat de films: *El Golem* (1920) de Paul Wegener, *El doctor Mabuse* (1922) de Fritz Lang,



El gabinet del doctor Caligari.



Un cop el règim nazi va arribar al poder, aquests es feren càrrec de la UFA, manipulant-la segons la seva conveniència, passant d'un cinema fructífer a fer produccions de baixa qualitat, només destinades a l'entreteniment i de caire propagandístic

Los Nibelungos (1924) de Fritz Lang, *Fausto* (1926) de F. W. Murnau, i un llarg etcètera. Però n'hi ha dues que mereixen de destacar-se (sense desmerèixer-ne les anteriors), tant pel que els hi correspon com a obres d'art, com per la re-



Los Nibelungos.

percussió que van tenir, i perquè pot ser de tots els films que ens han arribat de l'època siguin dels pocs que coneixem, ens sona o en algun moment de la nostra vida, ja sigui en un reportatge a la televisió o en les imatges en un llibre, n'hem sentit a parlar. Ens referim a *Nosferatu* (1922) de F.W. Murnau i *Metrópolis* (1926) de Fritz Lang.

Nosferatu ens narra la història camuflada de *Dràcula* de Bram Stoker. Simplement es limitaren a canviar els noms dels personatges, l'aparença de *Dràcula* i poca cosa més, perquè la productora no hagués de pagar drets d'autor a la vídua del novel·lista, encara que no els va sortir bé la jugada. Es varen retirar i destruir totes les còpies que es varen trobar, menys les que ja havien estat enviades a l'estranger. Gràcies a aquest darrer fet, el film es va salvar de desaparèixer i avui dia encara el podem gaudir. La cinta de terror reuneix totes les característiques esmentades en què en tot moment sabem de la por que senten els personatges per les seves expressions i perquè la càmera sap com plasmar-ho, la qual hi juga un paper molt important. La forma de filmar va tenir una gran influència, sobretot en pel·lícules de terror o en certs moments de suspens en films policials o d'intriga. Per posar un exemple; *The Haunting* (1963) de Robert Wise, en què el joc de clarobscur és primordial, decorats que en la major part són interiors, en aquest cas una mansió. Altres pel·lícules: *House On*

Haunted Hill (1958) de William Castle, *Halloween* (1978) de John Carpenter.

Metropolis ens mostra hipotèticament com podria haver estat una gran ciutat l'any 2000 de la nostra era, en què la gent pobre i treballadora exerceixen les seves activitats laborals als soterranis de la ciutat, fent treballs pesats i en cadena, d'alguna forma reemplaçant les màquines. Mentre que la classe adinerada viu a la superfície. Però malgrat tot, la història ens anirà descobrint que fins i tot en un món així encara hi ha esperança, tolerància, germanor... Considerada pel·lícula de ciència-ficció i amb un pressupost elevadíssim per l'època, Fritz Lang, sense desvincular-se de les pautes expressionistes, sembla les bases de les pel·lícules futuristes. *Metrópolis* va servir per influir en films com *Gattaca* (1997) de Andrew Niccol, *Matrix* (1999) dels germans Wachowski, o sobretot, *Blade Runner* (1982) de Ridley Scott.

El treball que va fer com a director Fritz Lang a la UFA va ser clau, perquè va saber plasmar móns de fantasia, ficció, mitologia i terror. Serà considerat per molts com el mestre del gènere policial, amb tocs de terror i suspens, que va saber continuar plasmant amb genialitat als seus films de l'etapa americana, com *La mujer del cuadro* (1944), *Secreto tras la puerta* (1947) o *Los sobornados* (1953), per citar-ne alguns. Mai deixà de banda les bases o característiques expressionistes mentre va exercir a Hollywood, bases aplicables tant a altres pel·lícules de l'època com a les d'avui dia del mateix gènere.

Un cop el règim nazi va arribar al poder, aquests es feren càrrec de la UFA, manipulant-la segons la seva conveniència, passant d'un cinema fructífer a fer produccions de baixa qualitat, només destinades a l'entreteniment i de caire propagandístic. La UFA, malgrat els esdeveniments de la Segona Guerra Mundial, va continuar funcionant fins al febrer de 1944. El 1945, derrotada Alemanya, la productora passa a mans dels aliats. Però ja un cop havia pujat Hitler al poder, molts directors i responsables de la productora es varen veure obligats a emigrar als Estats Units, Fritz Lang entre ells. S'havia acabat l'etapa europea, però els esperava a Hollywood una època gloriosa de cinema de terror, en què la productora Universal, en tendria quasi l'exclusivitat. ■



El estudiante de Praga (1913).



Kuhle Wampe oder Wem gehört die Welt?



Francisco Jiménez

Kuhle Wampe és la pel·lícula en què Bertolt Brecht va poder aplicar totalment les seves idees després d'haver apel·lat als tribunals per impedir el rodatge de la seva obra *Die drei Groschen-Oper* (*L'òpera dels tres centaús*), dirigida per G.W. Pabst. Després d'un any de litigi, Pabst guanya i comença el rodatge.

La sinopsi de *Kuhle Wampe*: Berlín, a començaments de la dècada de 1930. Una família de treballadors està a punt d'enfonsar-se pels efectes de la crisi econòmica regnant. El fill en atur se suïcida. El promès de la filla Annie aconsella la família que s'instal·li en els jardins obrers de Khule Wampe. Annie està embarassada. El promès vol escapar-se dels deures paternals, Annie l'abandona i es trasllada a Berlín. En una celebració esportiva de treballadors es troben per casualitat. De tornada a casa, es veuen ficats en una agra discussió entre treballadors i petitburgesos.

Kuhle Wampe va ser la pel·lícula comunista de la República de Weimar. La

producció va ser clarament independent. El mateix Bertolt Brecht va ironitzar amb una floreta al censor de torn, en dir que "el censor ha estat un dels pocs que realment ha entès la pel·lícula, veient clar que el suïcidi del jove obrer no té un significat individual, sinó típic".

El millor de la pel·lícula són les seqüències en què es mesclen la ficció i la realitat, adquirint així el caràcter de crònica documental; *Kuhle Wampe*, a pesar de les deficiències, destaca com a document cinematogràfic d'aquesta època, ja que en moltes seqüències es veu la realitat que, en la majoria dels films d'aleshores, havia estat eliminada. El director búlgar, Slatan Dudow, havia treballat abans amb Brecht en les peces didàctiques que aquest havia escrit.

La pel·lícula va ser prohibida el 31 de març de 1932 per l'Oficina de Censura Cinematogràfica i el 9 d'abril de 1932 per l'Oficina Superior d'Inspecció. Les entitats oficials pretenien una prohibició completa ja que, segons elles, el film, en la seva totalitat, incoria en generalitzacions polítiques i una censura par-

cial no canviaria aquesta tendència. Varen protestar artistes, intel·lectuals i organitzacions d'esqueres, igual que la premsa. Al final, es va estrenar una versió censurada parcialment, amb condicions addicionals al muntatge. La música de Hans Heisler, col·laborador i amic de Brecht, plasmava en les seqüències tons crítics, tal i com era la pel·lícula. Brecht va fer l'obra al seu gust, envoltant-se dels seus amics, sobretot per treure's l'amarg sabor de *L'òpera dels tres centaús* dirigida en cinema per G.W. Pabst. Segons la revista *Film-Kurier* del 30 de setembre de 1931, "el poeta és present en el rodatge de sol a sol, amb el fi de supervisar-ne els diàlegs i el treball dels actors." Ho corroboren les afirmacions dels seus col·laboradors, així com fotografies que retraten Bertolt Brecht en escenes d'exterior dirigint els actors.

Amb aquesta pel·lícula, Brecht va aconseguir el somni de reflectir en imatges la seva ideologia anticapitalista. D'aquí que sigui, torn a repetir, la primera pel·lícula comunista de l'època de Weimar. ■



Les pel·lícules del mes de setembre

A les 20.00 hores

Cicle de Cinema Alemany (Amb la col·laboració de l'Institut Goethe)

7 DE SETEMBRE

Asfalto (1929-VOSE)

Nacionalitat i any de producció: Alemanya, 1929
 Títol original: *Asphalt*
 Producció: Erich Pommer
 Direcció: Joe May
 Guió: Joe May, Hans Székely i Rolf E. Vanloo
 Fotografia: Günther Rittau
 Intèrprets: Albert Steinrück, Else Heller, Gustav Fröhlich, Betty Amann



14 DE SETEMBRE

El ángel azul (1932-VOSE)

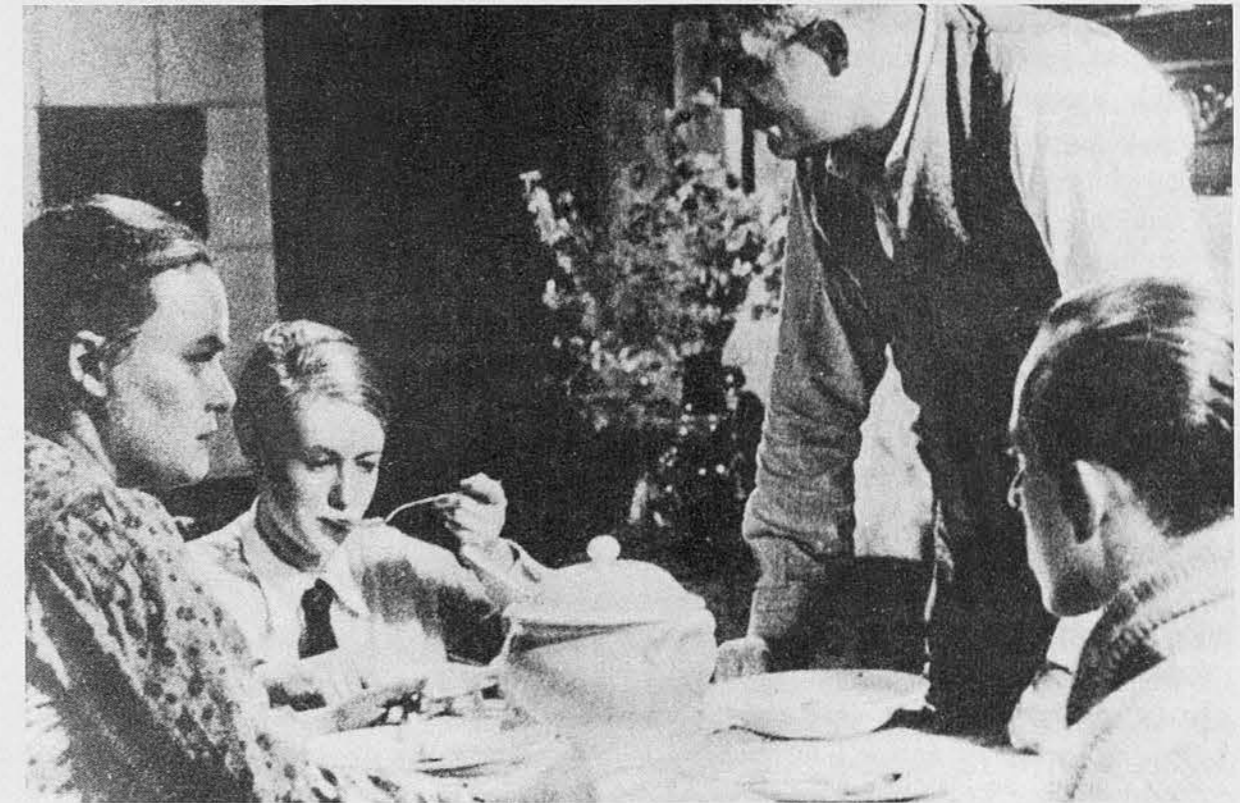
Nacionalitat i any de producció: Alemanya, 1930
 Títol original: *Der blaue engel*
 Producció: Erich Pommer
 Direcció: Josef Von Sternberg
 Guió: Carl Zuckmayer, Karl Vollmöller, Heinrich Mann, Robert Liebmann
 Fotografia: Günther Rittau
 Muntatge: Walter Klee, Sam Winston
 Intèrprets: Emil Jannings, Marlene Dietrich, Kurt Gerron, Rosa Valetti



Les pel·lícules del mes de setembre

A les 20.00 hores

Cicle de Cinema Alemany (Amb la col·laboració de l'Institut Goethe)



21 DE SETEMBRE

Kuhle Wampe (1932-VOSE)

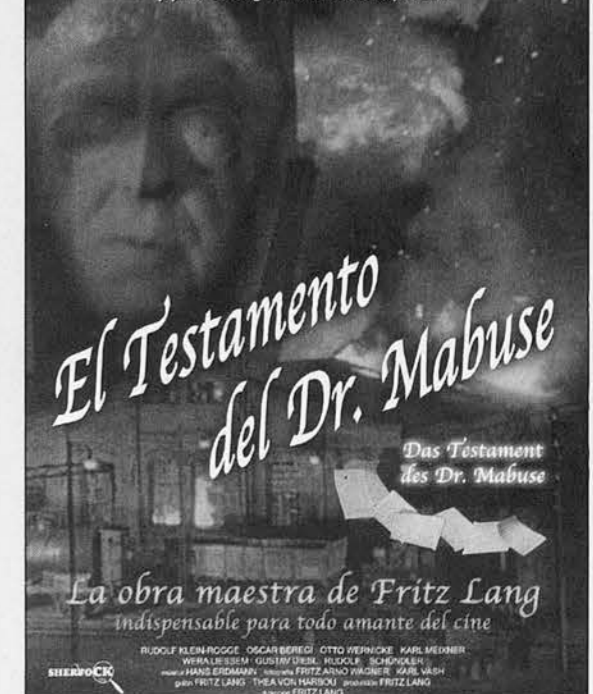
Nacionalitat i any de producció: Alemanya, 1932
 Títol original: *Kuhle Wampe*
 Direcció: Slatan Dudow
 Guió: Slatan Dudow, Ernst Ottwald
 Fotografia: Günther Krampf
 Intèrprets: Hertha Thiele, Ernst Busch, Martha Wolter, Adolf Fischer

28 DE SETEMBRE

El testamento del Dr. Mabuse (1932-VOSE)

Nacionalitat i any de producció: Alemanya, 1933
 Títol original: *Das Testament des Dr. Mabuse*
 Producció: Fritz Lang, Seymour Nebenzal
 Direcció: Fritz Lang
 Guió: Norbert Jacques, Fritz Lang, Thea von Harbou
 Fotografia: Karl Vash, Fritz Arno Wagner
 Muntatge: Lothar Wolff, Conrad von Molo

POR FIN SE ESTRENA EL FILM COMPLETO E INÉDITO DE LANG QUE LE COSTÓ EL EXILIO A CAUSA DEL "TERGER REICH"
 Las versiones exhibidas con anterioridad fueron "mutiladas", siendo imposible comprender su denuncia anti-nazi. 70 años después podemos admirar esta joya cinematográfica en todo su esplendor.





18 ESTACIONS MULTIMÈDIA MEGAEQUIPADES,

PREPARA'T PER ATRAPAR-NE UNA!

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

CIBERESPACI
jove

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

B A L E A R S
jove

Fundació
"SA NOSTRA"