

Cicle: Lo frio y lo cruel

Homenatge a King Kong

temps moderns
papers de cinema



núm. 120 Febrer 2006



Fundació
"SA NOSTRA"

temps moderns papers de cinema
Edició mensual Febrer 2006 Núm. 120

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

Consell de redacció

Francisca Niell, Eva Mulet, Andreu Ramis i Josep Carles Romaguera

Fotografies

Anxiu Centre de Cultura

Disseny maqueta / portada

Santamà disegna

Maquetació

Jaume Vidal i Fortesa

Imprimeix

Gràfiques 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, llibres Mallorca, llibreria Espirafocs (Inca) i als cines Portopí i Renoir.

Sumari

- 2 Editorial
- 4 **Europa 1951**
per Joan Ferrer Miserol
- 6 **Clinton Jencks, una mort a San Diego**
per Toni Roca
- 8 **Alguns aspectes formals i molt didàctics de *North by Northwest***
per Carles Sánchez
- 14 **Aquesta nit ve... Tarzan**
per Francesc M. Rotger
- 15 **Pocahontas a la Metròpoli**
per Guillem Sans
- 17 **Rachel Portman: música correcta**
per Házael González
- 18 **El guepard i la pantalla**
per Pere Antoni Pons
- 20 **Laurel & Hardy, la imaginació al cinema**
per Antoni Serra
- 21 **Mostrar l'invisible**
per Sebastián Planas
- 23 **Crònica de cine**
per Martí Martorell
- 25 **Gritos y susurros**
per Xavier Flores
- 26 **Onades de cinema**
per Josep Carles Romaguera
- 28 **"A raíz de la feliz muerte de nuestro padre...". Sobre El desencanto (Jaime Chávarri, 1976)**
per Gloria F. Vilches
- 29 **King Kong**
per Guillem Fiol Pons
- 32 **La pianista i el sempre inquietant univers de Michael Haneke**
per Iñaki Revesado
- 34 **Incisió profunda en el replec de l'esquinç i del sanglot**
per Joan Morey
- 35 **Jean Renoir a l'Amèrica profunda: *The Southerner***
per M. Magdalena Brotons
- 37 **King Kong**
per Ramon Freixas
- 38 **Cinema malaltís**
per Carles Sampol
- 40 **Cinema a "SA NOSTRA". Les pel·lícules del mes de febrer**

Un home que llegeix, o que pensa, o que calcula, pertany a l'espècie i no al sexe; en els seus millors moments, fuig inclús de l'humà

Marguerite Yourcenar

En la recerca constant del titular i sense que tenguïres a veure amb el títol d'aquest escrit, una frase per a la història: l'aspecte de les persones va canviant amb el temps, oferint una imatge que com la fruita madura dia rere dia. És el cicle vital i la teoria de l'evolució, hi ha l'època de l'esplendor, aquella en la què l'individu ja no té tal vegada la frescor adolescent però que mostra una aparença, d'home o dona, feta i refeta, com si hagués arribat al seu punt zenital amb l'esperança de mantenir-s'hi durant una llarga temporada. Aquesta és l'aspiració de Temps Moderns, millorar i millorar constantment en la mesura que ho permeti el marc de possibilitats pressupostàries en què es mou. De fet, el mes passat, coincidint amb l'inici del nou exercici el format de la nostra revista ja va ser sensiblement diferent i ho va ser en la línia que argumentàvem, una revista més densa pel que fa a continguts però més llegible alhora, més estructurada i més acabada, en definitiva i per no parlar ja del propi disseny que afavoreix la presentació global de la publicació. Una distribució capitular raonada explora en primera instància raons dins el món dels clàssics, mentre que un plec de pàgines en negre examina i explica tota l'oferta cinematogràfica del mes al Centre de Cultura. Tot el mateix que abans, però més pastat al capdavant, amb la pasta ja ben tova a punt d'enfornar a través del codi de lectura de cadascú.

L'equip del consell de redacció de la revista ha tingut un altre tema de debat intens aquest mes i que traslladem també a dimensió pública per tal de fer-ne partícips els habituals lectors i els espectadors dels nostres cicles. **King Kong**, la darrera gran superproducció, ha estat motiu de reflexió. Fins a quin punt són lícites les noves versions? Per què refer el que ha estat una gran pel·lícula difícilment millorable? El debat no ha sortit encara de Mallorca i realment es basa en uns arguments que ben segur no serien entesos a Hollywood. També és cert que aquest cas en concret ja ens ofereix un primer intent de *remake*, l'any 1976, que no va ser especialment afortunat. De totes formes, per materialitzar tot el que hem comentat, hem organitzat una taula rodona el proper dia primer de febrer amb la participació de **Romà Gubern, Xavier Matesanz, J.A.**

Mendiola, Antoni M. Thomàs, Josep Truyol, Jaume Vidal, Antoni Camps i Martí Martorell, a les vuit al Centre de Cultura. Una darrera dada d'ordre numèrica per tal d'il·lustrar la conversa, sense saber exactament el grau d'efectivitat o d'interès. Fent una adaptació de costos, els 650.000\$ que va costar l'any 1933 la versió primera, traduïts a euros i fent una transposició en el temps, Un home que llegeix, o que pensa, o que cal-

cula, pertany a l'espècie i no al sexe; en els seus millors moments, fugí inclús de l'humà serien 7.295.174€. La macroversió d'ara, present a les pantalles de tots els cinemes aquestes festes passades, ha costat 200.000.000\$ (179.012.567€). Entre una i l'altra, el King Kong de 1976: 26.000.000\$ o, el que és el mateix duits a l'any 2000, 64.673.399€, molts diners invertits sense sortir d'un mateix redol. ■



Europa 1951

Joan Ferrer Miserol

Per l'art, una de les coses més intrigants és el pas del temps, perquè l'obra artística està forçosament feta amb el condicionant cultural de l'època i només si és capaç de transcendir aquesta limitació, pot arribar a fer-se universal. Per això, és necessari disposar de la col·laboració del temps per arribar a saber si realment l'obra artística és mereixedora de la valoració que se li donà en el seu moment. El temps, generalment, és el millor jutge que existeix per qualificar de veritat l'art. Hi ha obres que, en el moment que surten a llum, semblen molt interessants i valuoses, però que són incapaces de resistir el judici implacable del temps. N'hi ha d'altres, en canvi, que no foren reconegudes en totes les seves dimensions quan foren creades i que el temps els dóna la pinzellada definitiva per fer-les perennes. D'altres que foren valorades des del primer moment i que el temps no deixa mai de reconèixer-les com a obres puntals; però que, a més, se van fent més i més actuals, com més temps passa, més es converteixen en obres necessàries per a la humanitat. Aquest és el cas d'*Europa 1951* de Rossellini.

L'argument és molt senzill, Irene Gerard és una americana, casada a Roma amb George Gerard, de

l'alta societat econòmica romana. Ella du la vida convencional d'aquesta societat, abandonant les demandes emocionals del seu fill Michel, nin de deu anys. Fins que un dia, aquest se tira escales avall, i mor. Aquest fet tràgic la commociona de tal manera que fuig del seu món superficial i de la seva casa. El cosí del seu marit, Andrea, periodista i intel·lectual comunista, la guia perquè trobi nous camins que li donin la possibilitat d'omplir l'esperit. Ella l'obeeix, i a més de visitar gent en necessitats molt peremptòries, vivències que mai no havia viscut, va també a les fàbriques per constatar la duresa de la vida obrera. Però si està segura que la seva vida anterior era d'una superficialitat que ja no pot suportar, la vida que li mostra l'amic comunista tampoc l'omple, perquè sent unes necessitats més altes, menys parcials, més absolutes. En un moment donat, cansada de cercar i no trobar, desesperada, entra en una església i allà se n'adona que el món, la vida, no pot ésser ni la superficialitat d'abans ni la duresa física i mental d'ara, que ambdues són parcialitats, i que la veritat sols pot estar allà on hi caben totes les particularitats. Això, que en termes religiosos s'anomena il·luminació, la du a ésser una marginada





social, rebutjada per la seva família i el seu entorn, fins al punt de quedar reclosa a una casa de salut.

El tema de la pel·lícula tracta de l'acceptació, per part d'Irene, de la insanitat oficial, de la bogeria legal, abans que haver-ne d'admetre una altra de pitjor, la convencionalitat. Tota la gent del seu entorn, des del capellà fins al jutge i el policia, passant pel seu marit ric i el seu cosí comunista, no l'entenen, perquè no poden pensar més enllà de les seves pròpies limitacions. Irene, en canvi, ha constatat que ni la política ni l'Església tenen capacitat per dar resposta al seu mal. La política, com a molt, serveix per a la subsistència física, i l'Església, per acceptar la mort; però ella aspira a un estadi espiritual que cap d'elles dues són capaces de dar-li. Irene, mentalment, sembla una dona perfectament normal, perquè el seu problema transcendeix la ciència i aquesta es veu incapaç de diagnosticar-li altre mal que no sigui el de no voler acceptar les normes socials. La ciència no pot veure que el seu mal té un origen religiós, una procedència espiritual, i que aquest estadi està vedat a la ciència, perquè va més enllà de la raó. *Europa 1951*, és la història d'una dona que passa, de forma brutal, del bloqueig mental que pateix al principi de la pel·lícula dins la seva vida convencional fins a la il·luminació del final. Una il·luminació que li permet veure la realitat tal com és, però que

la fa incapaç de poder explicar-la, i, per tant, de fer entendre aquesta realitat a la resta de la societat. No pot fer veure que necessita trobar una vida en què hi pugui haver-hi un lloc per al seu esperit i el del seu fill i no només un pretès paradís terrenal.

La nova visió del món que li ha donat el suïcidi del seu fill, per culpa de l'amor que li va plànyer, la du a estimar a tothom sense condicions. Per això, en un moment donat, ho diu ben clar al capellà, que vol estimar els pecadors tal com són, sense necessitat de canviar-los. És molt significativa la conversació final amb el capellà, quan, amb total sinceritat, li diu que ha arribat a un estat en què l'amor per les persones pròximes no li basta. El capellà li admet que el que ella sent és realment un amor cristià; però l'adverteix, mostrant la seva atterradora convencionalitat, que l'amor ha de tenir un ordre, unes regles que s'han de respectar, i que és necessari viure dins aquest ordre. Ella, veient cada cop més clarament la seva realitat, li demana acusadorament, qui ens dóna el dret de canviar les persones si Déu les ha creades així. Dient-li que l'únic que pot fer ella, a partir d'ara, és estimar-les sense intentar jutjar-les. El capellà, espantat, li diu que aqueixes paraules són molt perilloses, mostrant com la seva religiositat no passa de la més estricta superficialitat, deixant per tant d'esser religiositat i convertint-se en una convenció més. ■

Clinton Jencks, una mort a San Diego

Toni Roca



Em vaig assabentar de la mort de Clinton Jencks (Colorado Spring, 1918/San Diego, 2005), sindicalista, professor d'economia al llarg de quasi vint-i-cinc anys, actor provisional (una única vegada) a *La sal de la tierra*, dirigida per Hebert Biberman el 1953, el qual al llarg d'un cicle organitzat pel Centre Cultural de Sa Nostra, a l'entorn de la generació del 27, en ple ritual del Nadal i a través de la veu de l'historiador i crític cinematogràfic català Román Gubern, participant a l'esmentat cicle. La primera notícia. La primera notícia vull dir de Clinton Jencks, des de la participació al mític film, que va trasbalsar, va emocionar i va donar peu a tota mena de comentaris, anàlisis i crítiques de tota índole a la dècada del 50, quan els Estats Units, i principalment la colònia de Hollywood fou víctima arrasadora, sense pietat ni clemència de la dissortadament famosa caça de bruixes, protagonitzada, entre altres ferms col·laboradors, pel senador d'extrema dreta i molt decantat pel whisky, Joe McCarthy, terrible, sinistre personatge, que va fulminar vides i carreteres, va provocar suïcidis de tanta i tanta gent. Ara i a l'edat de 87 anys desapareix un home fonamental a la llarguíssima lluita pels drets sindicals als Estats Units i, a la vegada, integrat a la història del cine. El seu pro-

Fotogrames de
*La sal de la
tierra*.



tagonisme i posterior difusió de la seva imatge a *La sal de la tierra* va ser definitiu. Des de llavors ençà, malgrat que no va tornar al món del cine, el cinèfil sempre recordarà un rostre de combat ferotge dins un clima ambiental, vora una societat en què els sectors més conservadors, més ultradretans eren un pilar força robust davant de les continuades revoltes de caire social que varen assolir, un temps, els Estats Units.

Va ser a les acaballes dels quaranta, quan a l'Estat de Nuevo México entre els sectors de la mineria es va desenvolupar una notable vaga reivindicativa, en què la majoria dels obrers era d'origen o naixement llatí. La vaga és va perllongar gairebé dos anys. Inicis de la Guerra Freda, en constant, fètil confrontació amb la Unió Soviètica, preocupadíssima (sembla, però no en





tinc proves definitives), la gent del gran país americà, pel perill de la contaminació del comunisme. Temps de canalles el qualificà la novel·lista Lillian Hellman, muller de l'escriptor Dashiell Hammett, els dos també represaliats per Joe Mc Carthy.

En aquells terribles, difícils, dies d'extraordinària crisi social i política, sota el poder del president Eisenhower, el director cinematogràfic Hebert Biberman, el guionista Michael Wilson i el productor (un productor agosarat, cal dir-ho) Paul Barrico, amb un escàs potencial econòmic i molta voluntat creadora a l'hora que social i sense actors que volguessin participar en un projecte que, en un principi, tenia molt d'hipotètic i de voluntarisme, varen decidir portar a la pantalla aquells fets socials d'indubtable ressonància. El resultat fou *La sal de la terra*, una cinta ja mítica en la història del cinema, no estrenada a Espanya fins a la dècada dels setanta i que, ara per ara, és entre les 400 cintes de caràcter històric arxivada a la Biblioteca del Congrés dels Estats Units. Però abans, molt abans d'aquesta justa reivindicació, fins i tot a nivells oficials, la pel·lícula passà per tota una mena d'entrebanca i garrotades (garrotades també de signe jurídic). Després d'un més d'accidentat rodatge, amb miners fent d'actors, al no trobar professionals amb por de ser represaliats pel comitè macarthysta, *La sal de la terra*, als pocs dies de la seva estrena, en va ser prohibida l'exhibició i tancades les sales on es passava. A Clinton Jecks, acusat de perjuri (tot era vàlid, tot tenia la seva increïble justificació en aquells dies) el varen enviar cinc anys a la presó, acusat també de pertànyer al Partit Comunista. Fou aquest el dramàtic via crucis per què varen passar moltes persones lligades al món de Hollywood. No obstant, anys després, amb un Joe MacCarthy en hores baixes, sense la influència i el poder polític de temps enrere, el Tribunal Suprem va decidir concedir-li llibertat. Però aleshores, el seu era un nom i un llinatge marcat i condemnat davant sectors claus de la societat ianqui. Com la resta de gent de Hollywood, obligats a treballar fora del seu país (Jules Dassin, Joseph Losey, Fritz Lang, William Dieterle..., fins i tot Burt Lancaster va tenir problemes seriosos. Sterling Hayden...) o sota pseudònim, com el guionista Dalton Trumbo, el director de *Johnny cogió su fusil* que, sota un altre nom, va treballar amb dificultats i en con-

dicions precàries a diverses empreses fins que, i mercès a una beca concedida per la fundació Woodrow Wilson, va ingressar com a estudiant d'economia al prestigiós centre universitari californià de Berkeley. Amb el títol de Ciències Econòmiques va fer classes, sembla que sense cap mena de problemes, fins al 1988, quan, arribada l'edat de la jubilació, es va retirar a casa seva, a San Diego on va trobar la mort el passat 14 de desembre, encara que la seva defunció no fou anunciada d'immediat.

Una dura, accidentada, biografia fidel reflex, en molts aspectes, dels esqueixadors fets socials que varen fer trontollar la societat americana, dominada per sectors sortits de l'extrema dreta més dura. I perillosa. Època fidelment, i de forma abundosa, explicada i condemnada, en obres de teatre, pel·lícules, llibres, de prestigiosos autors. El darrer publicat a Espanya, i que des d'aquestes pàgines recomano sincerament, és *Diccionario de la caza de brujas. Las listas negras en Hollywood* (Inèdita de Editores, S.L., Barcelona, 2005) original de l'escriptor Javier Coma, amb un ajustat pròleg de Román Gubern. ■

Fotogrames de
*La sal de la
tierra.*



Alguns aspectes formals i molt didàctics de *North by Northwest*

Carles Sánchez

Començ el que pretenc que sigui l'inici d'una sèrie d'articles dedicats a l'estudi formal d'algunes pel·lícules amb *North By Northwest*, que Hitchcock dirigí el 1959, i que fou coneguda a l'Estat espanyol amb la fidelíssima traducció de *Con la muerte en los talones*, *North* significat *Con*; *by*, *la muerte*, i *Northwest* vendria a ser, en anglès de Texas, *en los talones*.

No cal dir que Hitchcock suporta qualsevol estudi estètic i té el seu lloc dins la història de l'art, però el que volem posar de manifest aquí és la relació entre imatge i narració, mitjançant l'inventari succint d'alguns dels recursos que el director utilitzava per transmetre la història a l'espectador "universal". Definí el cinema, ja ho sabeu, com una sala plena de butaques que calia omplir. L'elegància, l'art i el virtuosisme amb què seduï els gustos i atencions majoritaris és avui —l'era dels esnobs i dels efectes especials usats a títol d'escopinada— una insolència.

Cary Grant a Hitchcock:
"It's a terrible script. We've already done a third of the picture and still can't make head or tail of it."

Recordem que la pel·lícula conta la història d'un director publicitari, Roger Tornhill (Cary Grant), que és

segrestat per uns espies (Van Damme, James Mason, i Leonard, Martin Landau) en confondre'l amb un contraespia anomenat George Kaplan, de la CIA. Els espies l'intenten assassinar però Tornhill se n'escapa i més tard fracassa quan intenta mostrar proves del segrest a la policia. Així les coses i perseguit pels espies assassins, es dirigeix a l'ONU tot seguint unes pistes que espera que el portin a George Kaplan, única persona que pot demostrar la veritat i, mentre parla amb un membre de l'ONU al *hall*, algú llença un punyal al seu interlocutor, Tornhill l'enretira de l'esquena del mort i als ulls de la gent es mostra com a l'assassí. No pot anar a la policia i fuig. En aquests moments una reunió a la CIA revela que el contraespia pel qual ha estat pres Tornhill, George Kaplan, no existeix i que, atesa la conveniència dels espies seguint una pista falsa, la situació es deixarà estar, encara que això posi en perill la vida de Tornhill.

Tornhill puja a un tren cap a Chicago, on coneix la filantropia d'Eve Kendall (Eve Marie Saint), la qual l'ajuda a amagar-se dels policies que el busquen, comparteixen la llitera, li indica on pot trobar George Kaplan i, a més, intercanvia missatges amb els espies dolents que també són al tren. En arribar a Chicago s'acomiaden i Tornhill va a l'indret on Kendall li ha dit que trobarà Kaplan, però, en lloc d'això, una avioneta l'intenta eliminar amb vol ras i una metralladora. Nogensmenys el director publicitari se n'escapa, va a l'hotel on s'allotja Eve Kendall, l'acusa d'intent d'assassinat i intenta despertar les passions de la nit passada, davant les quals Kendall es mostra reticent. Finalment Tornhill la convenç per sopar junts per últim cop, però Kendall fuig mentre l'altre fa com si prengués una dutxa de manera que Tornhill la segueix fins un local de subhastes on es reuneix amb Leonard i Van Damme. Quan els assassins l'intenten capturar, Tornhill vol escapar-ne però és interceptat per un membre de la CIA (Leo G. Carroll), el qual li explica que Kendall és una espia de la CIA i que, seguint-la, l'ha posada en perill de mort, perquè els assassins sospiten de la seva identitat. L'agent de la CIA li proposa un pla que no podem escoltar perquè, mentre li ho explica en un aeroport, els bramuls d'un avió se senten en primer pla. Passam a Mount Rushmore i, en un restaurant del monument, apareixen Eve Kendall i els dos dolents. Després d'una discussió, Kendall treu una pistola i mata Tornhill.

Seguidament sabrem que les bales eren falses i que anaven destinades a apaivagar les sospites dels espies. Tornhill i Kendall es retroben en un bosc i mostren els seus sentiments recíprocs, fins que, contra la voluntat de Tornhill, Kendall marxa en compliment de la seva missió: pujar a un avió amb els dolents. Tornhill queda pres per la CIA per evitar que els sabotegi l'ordit, però se n'escapa, va a la casa dels espies, s'emporta Kendall per sobre les cares dels presidents esculpits a la muntanya, i amb l'ajuda de la policia, la



salva i recupera el microfilm que els dolents volien treure dels EUA, amagat dins un objecte adquirit a la subhasta.

Hitchcock a Truffaut: *"The fact is I practise absurdity quite religiously!"*

Així vista la història no pot semblar més absurda. Més absurd és encara, però, contar una pel·lícula tot prenent invocar les mateixes emocions que es tenen veient-la; a la majoria de persones no ens commourien els plànols de la Seu i en canvi la Seu...

Una de les maneres com una història inversemblant es fa creïble és per mitjà de la integració dels elements en un univers creat però que funciona segons unes lleis internes que, en ésser respectades tottemps, permeten a l'espectador l'assimilació del codi usat pel comunicador, li atorguen la unitat necessària al missatge i, doncs, la versemblança, almenys durant el temps que dura. En aquest sentit, l'estil de Hitchcock inclou tant els codis del llenguatge clàssic com els del seu propi llenguatge, únic i modern.

Les escenes d'amor: *"What can a man do with his clothes off for 20 minutes?"*

Després d'haver sobreviscut a l'atac de l'avioneta, Tornhill va a l'hotel, troba Eve Kendall, l'acusa d'haver-lo volgut eliminar i la convida a sopar perquè n'està enamorat i perquè la necessita per trobar George Kaplan. L'escena ens és explicada segons les normes clàssiques. El diàleg en què Tornhill vol convèncer Kendall d'anar a sopar transcorre així: pla mig llarg d'ell proposant, contraplà mig d'ella rebutjant i així repetidament. L'angle en què els mostra és exactament el mateix, durant tot el temps que ell diu 'sí' i ella diu

'no', que són disset plans. Atenció al fet que els amants ens siguin mostrats en quadres separats per expressar la separació que hi ha entre els personatges plens de desconfiances, sospites i secrets. I arriba un moment en què ella diu que sí. Aquest canvi d'opinió ens és mostrat en un angle que varia uns quaranta-cinc graus respecte de l'anterior. Encara més: amb el canvi d'angle, s'enquadra rere Eve Kendall un mirall que expressa la doble natura de Kendall en aquells instants, la qual no pensa anar a sopar amb Tornhill encara que li ha dit que sí per treure-se'l del damunt. L'enquadrament de Kendall amb el nou angle on acaba d'accedir al sopar, per mitjà d'un moviment en panoràmica a l'esquerra, l'ajunta amb Tornhill (els amants, que s'han posat d'acord). Hitchcock insistirà encara en el tema dels miralls en un enquadrament en què veim Eve Kendall de front i, rere, el mirall on es reflecteix Tornhill entrant al bany per fer veure que es dutxarà. Enllà de les filigranes simbòliques que rebuig atribuir a la voluntat de Hitchcock, em sembla molt adequat mostrar dos personatges que s'estan mentint i que executen accions falses o ambigües, associats a un dels elements més ambigus de totes les cultures, el mirall.

No crec que Hitchcock esperàs que ningú es posàs a pensar en la simbologia del mirall veient les seves pel·lícules. Sí que crec que coneixia perfectament la capacitat emocional d'elements de significació universal i llur comprensió immediata i inconscient, a més d'usar-los per transmetre i matisar cada instant de la història.

"Couldn't we stand like this just for few hours?"

La segona escena que vull comentar és aquella en què els amants es retroben després que ella li hagi disparat amb bales falses. Per primer cop Tornhill sap que Kendall no l'ha traït. La CIA els porta a un bosc i els amants, que al principi es mantenen allunyats, perquè assimilen tot l'ocorregut, es van acostant a mesura que parlen i s'aclareixen, fins que s'abracen. L'efectivitat en





Hitchcock sovint es basa en la simplicitat. Així, s'expressa la separació inicial dels amants enquadrant-los en un pla general als extrems del qual hi ha els dos actors. Seguidament, per mitjà de sengles moviments dels actors i de la càmera l'un cap a l'altre, es troben en un pla mig. L'equació és senzilla: es vol mostrar com els amants s'acosten interiorment i es mostra als amants acostant-se exteriorment. El pla que els enquadra ara ja no és general, sinó general curt i, per consegüent, la separació entre ells dos s'ha reduït. A partir d'aquí, s'expressa l'acostament gradual per mitjà d'una progressió de plans que, del pla mig llarg passa al primer pla, en el qual la distància entre si s'ha dissolt. El fet que tot això passi en un bosc permet la utilització dels arbres com a element vertical de separació. La quantitat de línies (arbres) que separen els amants durant aquesta seqüència es va reduint amb la progressió dels plans fins que desapareix. En el pla inicial, la distància entre els dos amants és emfasitzada pels segments verticals, que ponderen el fet que comparteixin un mateix enquadrament (hi ha moltes maneres d'expressar la matisació de distàncies). Tanmateix, ni deixam d'estar al bosc ni es deixen de veure línies verticals, cosa que clou l'escena en un àmbit asfixiant, per la similitud entre els arbres i les barres d'una pressó. Recordem que, en aquest moment de la pel·lícula, els amants no són lliures.

No ens sembla sinó una capacitat de descripció visual del moment interior dels personatges i exterior de la narració extraordinària. *Could'nt we stand like this just for few hours?*

Les metamorfosis d'Eve Kendall: "How does a girl like you get to be a girl like you?"

Si en la vida quotidiana som sensibles als colors i si el fet que vestim d'una manera o una altra forma part dels nostres codis de comunicació, ¿per què no hauríem d'usar aquests codis en una pel·lícula? Eve Kendall passa per diverses actituds psicològiques (moral, sentimental) que es corresponen i són definides pel vestuari de cada moment.

L'evolució del vestuari és la següent:

1 Jaqueta i falda negres predominant sobre top blanc quasi imperceptible: es troben al tren.

Top blanc i falda negra. Tren; cabina. S'ha tret la jaqueta negra.

3 Hotel de Chicago i sala de subhastes. Vestit vermell amb estampats irregulars negres.

4 Mount Rushmore, restaurant i bosc. Negre amb lluïssors blaves o blau fosc.

5 Mount Rushmore, casa de Van Damme. Vermell viu

6 Tren cap a Nova York. Camisa blanca i calçons blancs.

Essencialment veim que el vestuari de Kendall fa un viatge del negre al blanc, el qual coincideix amb el seu viatge moral i sentimental als ulls de Tornhill i en, conseqüència, de l'espectador/a. Al principi, és més aviat dolenta, o almenys inquietantment misteriosa, i al final, provada la pertinència al bàndol dels bons, els sentiments honests, el recte sentit del deu-

re i la innocència, vesteix el blanc de la ingenuïtat, de la puresa i de l'èxtasi. Amb tot, aquest final s'anticipa en el fet que Kendall mai no s'ha mostrat tota vestida de negre, sinó que, sota el vestit negre del principi, ja hi havia la possibilitat del blanc. Finalment, el color blanc, el de la llum i l'èxtasi, té una doble funció: expressar el canvi del personatge i alimentar la càrrega emocional del clímax de la pel·lícula, el qual acaba amb aquest canvi. I això és tant per l'efecte que el blanc té en la retina, com en el fet que, si l'espectador està identificat amb Kendall, assumeixi com a propi el blanc que du i el que significa emocionalment.

Però aquest viatge de la maldat a la bondat d'Eve Kendall és progressiu, i passa per diversos estats. Quan fa l'amor amb Tornhill a la cabina del tren el primer cop que es troben, Kendall es treu la jaqueta i ara tenim un perfil psicològic que fluctua (segons Hitchcock l'enquadri sencera o en pla mig) de la tensió entre el blanc i el negre, a la sinceritat de blanc: Eve s'està enamorant i això li provoca un conflicte entre la raó i la passió i en alguns moments es deixa anar.

El tercer canvi de vestit apareix a l'hotel on els amants es retroben en la primera escena que hem analitzat: Kendall també es mostra contradictòria, no amaga l'amor per Tornhill, sentiment que correspon al color vermell del seu vestit, però el conté forçada pel deure. Aquesta contenció, així com el fet que la identitat no està gens definida per a nosaltres i Tornhill,

l'expressen les taques irregulars i obscures del seu vestit. Amb tot, alguns simbolistes han notat la relació entre el color vermell i la idea de patiment, vincle que encaixa perfectament en la situació de la pel·lícula que es descriu, perquè recordem que Kendall pateix per la seva vida, atès que Tornhill l'està posant en perill tot aixecant les sospites de Van Damme, cosa que passa a la seqüència de la subhasta, consecutiva a la que venim de descriure, i en la qual Kendall porta el mateix vestit.

El quart canvi és, potser, el més fascinant i misteriós: som a Mount Rushmore i tots els personatges de la pel·lícula es troben a un restaurant on Kendall mata en aparença Tornhill. El vestit de Kendall, almenys a les còpies que he pogut observar, és negre però d'un negre on s'intueix el blau fosc, com una ala d'escarabat des d'alguns angles capritxosos. El negre l'associàriem a la idea que Kendall es fa passar per dolenta als ulls de Van Damme, de Leonard, i nostres (ja que, encara que l'agent de la CIA a l'aeroport que els havia de portar a Rushmore hagi explicat a Tornhill que Kendall és una espia de les bones, el motor d'un avió ens impedeix escoltar l'explicació del pla que seguiran per salvar Kendall i Tornhill), perquè no esperam que l'espia bona dispari al nostre protagonista. Cal dir que el joc sonor de l'avió, un detall cinematogràfic que Hitchcock usa a mode d'el·lipsi temporal, com li explica a Truffaut en l'esmentat llibre, es destrüït a la versió de la pel·lícula doblada a





l'espanyol, la qual recomanem com a bon exemple del que significa doblar una pel·lícula.

El blau que s'intueix a l'escena del restaurant per mi va relacionada amb la idea suggerida per Jolan Jacobi a propòsit dels estudis de Jung, que relaciona el blau amb el pensament (recordem que s'imposa la raó al cor: s'ha adoptat una solució racional al conflicte). I no deixa d'enllaçar-se amb el perfil psicològic de la seqüència següent, la segona que hem analitzat i que transcorre al bosc. A la llum exterior, el vestit s'ha transformat i, on abans predominava el negre, ara predomina el blau, un color que no pot transmetre cap altra cosa que la serenitat a causa de la reconciliació dels amants al principi de la seqüència i fredor del pensament altre cop, quan l'espia bona ha d'abandonar Tornhill per continuar amb la missió.

El cinquè vestit és vermell viu i no requereix una interpretació complexa: Kendall no té la necessitat d'amagar allò que sent perquè ja ens ho ha revelat. Així expressa tant l'amor per Tornhill com el patiment per la situació amb els dolents, que sospiten de la seva fidelitat i se l'emporten amb avió.

El viatge sentimental de Kendall finalitza, com hem dit, amb el blanc. Un color que la presenta ja no només com una persona redimida, sinó també molt propera a Tornhill, perquè ara ambdós van vestits exactament del mateix color, cosa que, òbviament, enriqueix l'emoció del clímax, per aconseguir-se a la fi el desig a què ens inclinava la història des que es troben.

Els plans picats a *North by Northwest*: "Goodbye Mr Thornhill wherever you are!"

Si Hitchcock volia passar desapercebut com a director mentre l'espectador veia la pel·lícula, no ho aconseguia ni renunciant a plans "innatursals" i poc realistes ni deixant que els elements de l'enquadrament quedassin a lloure. Res no passa per casualitat a *North by Northwest* i cada enquadrament té un propòsit subtil i contundent. En aquesta pel·lícula, com en la majoria de les del Hitchcock madur, s'associa el pla picat amb l'assassinat. Com ho fa? Doncs mostrant les escenes en què es parla d'assassinat en aquest angle. El pla picat és un pla no molt usual per a una persona d'alçada mitja, és un pla inquietant, senzillament perquè les persones no hi estem acostumades. La idea és que el director pretén almar l'espectador fent-li veure les coses des d'una perspectiva incòmoda, tensa. Si relaciona l'assassinat amb la tensió, l'està associant a una idea negativa: el resultat que l'assassinat tenguí lloc, o que simplement se'n parli, és la perturbació interior. Això vendrà a tenir una funció de caire doble: primer d'expressió moral i, segon, de manipulació emocional. Quant a la funció primera, no la comentaré, perquè excedeix l'objectiu d'aquest estudi i perquè la literatura en aquesta direcció abunda. Quant a la funció segona, diré que el pla picat relacionat amb l'assassinat és una de les marques de l'estil de Hitchcock. L'usa, en part, per fer-nos-en arribar el codi: si en tots i cadascun dels moments de la pel·lícula ens associa l'assassinat amb el pla picat, quan Tornhill parla telefònicament amb els assassins que el persegueixen i la càmera s'hi atansa lentament accentuant el grau d'inclinació fins que s'atura en un pla mig molt picat, sentim exactament allò que s'ha anat construint en el seu interior a mesura que avançava el diàleg (i el moviment de càmera), encara que no es parli de mort en cap moment. Tornhill té por i ho sabem perquè nosaltres tenim por.

I així serà a cada moment de la pel·lícula. Quan Hitchcock vol tensar l'espectador, usa (a més d'altres elements, és clar) un pla picat: per exemple, introdueix la seqüència de l'avioneta amb un pla general picat. O mostra en picat el moment quan Leonard i Van Damme parlen de matar Kendall a Rushmore.

Altres elements de tensió i elements unificadors

— Tornhill: "I am a dangerous assassin!"

— Policeman: "You are to be ashamed of yourself!"

En una societat eminentment existencialista, en què la incertesa de Heisemberg i els desvaris de Nietzsche i Bhör no han actuat prou encara, almenys entre el públic a qui pretenia arribar el director de *North by Northwest*, el majoritari, cal contar-li una història profundament cohesionada (i ja es veurà si la necessitat d'unitat en l'obra d'art no és absoluta sempre, àdhuc en les disciplines en què les discontinuïtats són plenament superades, com ara la música atonal o la pintura abstracta). Hi ha un moment de la pel·lícula,

pel qual tenc debilitat absoluta que és prou difícil d'anilitzar punt per punt per la profunda unitat que presenta i que ve a resumir tot això de què hem parlat: unitat d'un codi (mitjançant una cohesió vertiginosa entre plans i entre seqüències), moralitat i tensió del crim, control absolut del director respecte d'allò que ocorre a l'enquadrament i imperceptibilitat del taumaturg. Anem a l'ONU, on Tornhill ha d'ésser confós amb l'assassí del senyor Townsend.

En un *hall*, tenim Tornhill i Townsend caminant i parlant cap a la dreta. Un dels assassins que ha seguit Tornhill s'amaga rere una paret a la dreta de l'espai descrit. Tornhill (esquerra) i Townsend (dreta) s'aturen en pla mig. Al fons de l'enquadrament, un fotògraf (a la dreta) col·loca els seus "fotografiands" (a l'esquerra). Hi haurà quatre flaixos. Mentre que el diàleg transcorre en el pla mig propdit, el fotògraf emet dos flaixos espaiats alguns segons, exactament a la mateixa alçada del perfil de l'esquena de Townsend. Després, el diàleg transcorre en el clàssic pla i contraplà dels dos interlocutors i finalment es talla altre cop al pla mig inicial amb el fotògraf al fons. El tercer flaix no prové del fotògraf, sinó del full d'un punyal que entra exactament pel mateix punt que els altres dos flaixos. El director coneix les regles de la imatge. Sap que el nostre ull es dirigeix, dins un enquadrament i en primer lloc, als punts de llum i el moviment. El punyal entra tan ràpid que no l'hauríem vist si el nostre ull no hagués estat pendent de la zona dreta de l'enquadrament. Però el director, pens, vol assegurar-se que hom ha vist el punyal i per això capta l'atenció del nostre ull i la dirigeix precisament on li convé: no crec que ho faci així perquè consideri que tot el que passa necessita una explicació, sinó que més aviat, com el pla picat, és una manera de crear expectació sobre un punt determinat de l'enquadrament.

D'altra banda, és curiós que la gent en veure l'escena vegi perfectament el punyal i de cap manera els flaixos. Tampoc el fotògraf, i clar, encara molt menys a Hitchcock movent els fils. Però hi és: encara un quart flaix, el del fotògraf que, girat cap a l'assassinat, fotografia Tornhill amb el punyal que acaba d'extreure, a la mà. El pla picat que marca els crims és aquí posterior i absolut, i mostra Tornhill que escapa de l'edifici. El següent és un pla d'un rètol que indica que som a la CIA. El següent és la foto que li acaba de fer el fotògraf a la primera plana d'un periòdic sobre una taula on una comissió especial valora la situació de Tornhill. D'aquesta manera, els elements que en principi no estaven relacionats i que habitaven l'enquadrament d'una manera natural (al *hall* de l'ONU), esdevenen intensament cohesius a través de la causalitat que els relaciona. Una cosa condueix a una altra, de l'ONU a l'oficina de la CIA en un segon, mitjançant una el·lipsi temporal i espacial. Això, òbviament, contribueix a donar una idea d'unitat d'aquesta obra.

La seqüència a l'oficina de la CIA acaba amb una tècnica cohesiva àmpliament usada, per exemple per Fritz Lang a pel·lícules com *Die Tausen Augen des Dr. Mabuse* (*Els crims del doctor Mabuse*), *Das Indische Grabmal* (*La tomba índia*) o *Der Tiger von Eschnapur* (*El tigre d'Esnapur*). És molt simple, però extremadament efectiva: en un pla es formula una pregunta, la



resposta de la qual és al següent pla (— On ets? — Sóm aquí). D'aquesta manera, les dues seqüències queden lligades amb la mateixa força que una pregunta i la seva resposta. Així, després de la discussió, la comissió decideix no ajudar Tornhill tot admetent que no té cap altra sortida que la mort en mans dels espies. La seqüència acaba amb un pla picat d'una dona membre de la comissió mirant en l'aire i dient: "Goodbye Mr Tornhill, wherever you are!" I el següent pla és Mr. Tornhill a l'estació de tren cap a Chicago, on coneixerà Eve Kendall.

Traduccions, per ordre d'aparició

Cary Grant a Hitchcock: és un guió dolentíssim. Ja n'hem filmat un terç i encara no sé de què va.

H. a T: "La veritat és que practico l'absurditat molt religiosament."

"Què pot fer un home sense roba en 20 minuts?"

"No podríem romandre així només unes hores?"

"Com una dona com tu esdevé una dona com tu?"

"Adéu Mr Tornhill, onsevulla que sigui!"

— Tornhill: "Som un assassí perillós!"

— Policia: "Vós hauríeu d'estar avergonyit! ■"

L'escenari de llauna Aquesta nit ve... Tarzan

Francesc M. Rotger



Significativa presència d'espectacles teatrals relacionats d'alguna forma amb el cinema, aquestes darreres setmanes, a les cartelleres de les Illes i de Palma en particular. Pedro Almodóvar (la seva veu, enregistrada a un contestador automàtic) intervé a la nova producció de *Diabéticas Aceleradas*, titulada, justament, *¡Esta noche viene Pedro!*: se suposa, al seu argument, que el realitzador de *Todo sobre mi madre* cerca protagonista per a una nova pel·lícula i, per això, visitarà el cabaret en decadència que serveix d'entorn a aquesta comèdia. Un altre realitzador de cinema, Pier Paolo Pasolini, de qui no fa gaire s'han commemorat trenta anys de la seva desaparició (i el Centre de Cultura "Sa Nostra" ho ha tengut ben present, amb un cicle específic), apareix com a personatge a *Copi i Ocaña al purgatori*, producció catalana programada al Teatre del Mar; comparteix escenari amb els altres dos creadors esmentats, un dels quals protagonitzà el documental de Ventura Pons *Ocaña, retrat intermitent* (1978).

Un actor mallorquí, Rafel Brunet, és el creador i el protagonista d'una nova versió de *Tarzan (El musical)*, centrada en un personatge que, si be el seu origen és literari (les novel·les d'Edgar Rice Burroughs), resulta evident que fou particularment el cinema qui li proporcionà la seva immensa popularitat (per cert: probablement, res més allunyat del refinat aristòcrata britànic concebut per Burroughs que l'home-simi interpretat pel desaparegut Johnny Weissmuller, aparentment amb greus limitacions del llenguatge; el Greystoke de Christophe Lambert se semblava molt més a l'original). No fa gaire una altra artista illenca, la ballarina i coreògrafa Laura Macías, ens presentà una visió diferent d'aquesta mateixa història, dins el seu muntatge *Tarzán y Jane*. I ja que parlem de dansa, Ramon Oller (qui fou Peter Pan, fa temps) ens ha portat fins a Palma la seva adaptació de *Romeu i Julieta*, peça shakesperiana reiteradament revisada pel cinema. Per cert: el *Molt soroll per res* de Sir William produït pel mallorquí Rafel Oliver i dirigit per l'alemany Konrad Zschiedrich (Kenneth Branagh dugué aquest títol al cinema, amb prou encert) ha continuat la seva trajectòria, tant a les Illes com a l'exterior.

Encara més teatre emparentat amb el cinema? Idò sí. Sergi López, prestigiós actor de la pantalla gran, tal vegada més reconegut a França que no a Espanya, insisteix en la seva estimació per l'espectacle en viu i ha passat per Manacor fa poc amb la seva nova creació, *Non solum*, un monòleg. D'altra banda, La Fura dels Baus, companyia igualment d'origen català, visita l'Auditori amb la seva *Metamorfosis*, basada en la novel·la de Franz Kafka del mateix títol. No em consta que aquesta història s'hagi portat mai al cinema. Sí, en canvi, com és sabut, una altra obra mestra de l'escriptor txec: *El procés* (1962), a càrrec d'Orson Welles i amb Anthony Perkins. D'*El procés* n'ha realitzat una altra adaptació la companyia mallorquina Morgana Teatre, en temps ben recents. ■



Torna a ser febrer, el mes que la Potsdamer Platz de Berlín acull el festival de cine més popular del món. Per qui no conegui aquesta plaça, direm que, als anys vint del segle passat, era el nus de trànsit més atapeït d'Europa. Una reproducció del que va ser el primer semafor del món (l'original, no és difícil d'imaginar, va ser destruït per les bombes de la Segona Guerra Mundial) en dona testimoni. Avui, el trànsit de vehicles continua sent dens, però la gent que s'hi passeja són majoritàriament turistes, atrets per uns gratacels de postal arrabassats de *Metròpolis* de Fritz Lang. Els treballadors dels quatre *big brothers* que hi tenen allà la seva seu alemanya són l'altra casta d'humans que s'hi sol passejar. La plaça no té àngel, és una plaça sense suquet, sense gust de res, plena de cafès globalitzats i horribles complexos multicinematogràfics. Aquests tenen l'avantatge d'ésser útils per a la Berlinale, però no tenen normalment molt de públic, perquè, als alemanys, no els agrada massa el cinema. Això és estrictament cert, encara que qualsevol visitant d'aquesta Berlinale, que se celebra entre els dies 9 i 19, se'n durà una impressió contrària en veure-hi l'esplet de reporters moderns, d'ulleres de pasta quadrada, que corre amunt i avall amb la vistosa acreditació penjada del coll. Efectivament, aquests dies, la Postdamer Platz, així com les sales de cine més importants de Berlín, pren un aire metropolità.

El festival no és elitista com el de Cannes, on només periodistes i professionals tenen accés a les projeccions. El de Berlín és un festival per a tothom. Fa ara

cinquanta-sis anys es va crear a l'oest de la ciutat dividida per encalenticir un més de febrer que sol ser de neu. El programa és extensíssim. Són devers dues-centes pel·lícules dividides en quatre seccions, retrospectives i homenatges. Com sempre, el festival ha avançat alguns, poquets, dels vint-i-sis títols de la secció oficial. Ha destacat, com ja ha fet en els darrers anys, un parell de produccions alemanyes. Una es diu *Elementarteilchen*, és una adaptació de la novel·la de Michel Houellebecq *Les partícules elementals* i el seu director és Oskar Roehler. El novel·lista francès també té èxit aquí, com a tota Europa, encara que bona part de la crítica el miri un poc de reüll. El semanari *Der Spiegel* titulava *Un Harry Potter per a adults* la ressenya del darrer llibre de Houellebecq, *La possibilitat d'una illa*. L'estrena mundial d'aquest film a Berlín, però, permetrà al públic i a la crítica internacionals descobrir l'autor d'una de les millors pel·lícules alemanyes dels darrers deu anys, *Die Unberührbare* (1999), en què Roehler contava en blanc i negre la història de la seva pròpia mare, Gisela Elsner, escriptora d'èxit als anys setanta que es va suïcidar el 1992 botant per una finestra. L'altre títol alemany a competició és *Requiem*, en què el director Christian Schmid, descobriment del festival del 2003 amb *Lichter*, conta una rondalla de possessions diabòliques a l'Alemanya dels anys setanta.

No és gratuït que comencem parlant dels títols alemanys, ja que les darreres edicions de la Berlinale han servit de llençament de produccions autòctones que després han gaudit d'un considerable èxit internacio-



nal. És el cas de *Good Bye, Lenin!* (2003) i *Contra la pared*, violenta història aquesta de desarrelament i personatges extrems dirigida pel turcoalemany Fatih Akin que se'n va dur l'Ós d'Or el 2004. I, ja l'any passat, *Sophie Schöll*, que va guanyar l'Ós de Plata a la millor actriu, Julia Jentsch, i al millor director, Marc Rothemund, principals artífexs tots dos d'aquesta emocionant representació d'escoleta dels darrers dies de la vida de la famosa estudiant de Munic, decapitada el 1943 per repartir pamflets antinazis a la universitat.

A hores d'escriure aquesta crònica no sabem el programa complet, però la Berlinale ja ha presentat com a esdeveniment importantíssim l'estrena d'alguna pel·lícula. George Clooney produeix i protagonitza amb Matt Damon i Christopher Plummer *Syriana*, un thriller sobre el negoci dels americans amb el petroli que ha dirigit Stephen Gaghan. I a *Snow Face* trobarem, de la mà del director Marc Evans, un Alan Rickman traumatitzat per un accident de cotxe i una Sigourney Weaver autista en els principals papers. De

la part oriental del festival coneixem, de moment, una cosa d'arts marcial titulada *The Promise*, de Chen Kai-gé, que diuen que és la pel·lícula més cara de la cinematografia xinesa (35 milions de dòlars).

Presenta també el festival com a gran esdeveniment l'estrena del nou film de l'americà Terrence Malick, que sempre crea expectació, perquè ha fet bones pel·lícules, però també, no ho negarem, perquè només en fa una mitja d'una per dècada, com el nostre Víctor Erice. La darrera pel·lícula que havia fet Malick és *La delgada línea roja*, impressionant reconstrucció de la batalla de Guadalcanal a la Segona Guerra Mundial, que ja és de 1998. La nova es titula *The New World*, i hom no sap què pensar en comprovar que l'argument triat pel legendari director de *Malas tierras* és una cosa tan profana com..., la història de Pocahontas! No fem, però, judicis anticipats. En el proper número de *Temps Moderns* podreu llegir una crònica completa del festival, i prometem contar si Malick ja s'ha fet vellet o si encara és capaç de treure una gran cosa d'un argument tan vuitcentista. ■

Bandes de so Rachel Portman: música correcta

Házael González



Oliver Twist.

Ens ha arribat a les pantalles la nova pel·lícula d'un director sempre sorprenent: després d'haver fins i tot guanyat un Oscar com a Millor Director amb *El Pianista* (*The Pianist*, 2002), el polonès Roman Polanski s'ha decidit a portar a la gran pantalla ni més ni menys que la història d'un personatge tan clàssic com és *Oliver Twist* (2005). Més enllà de consideracions sobre quina de totes les versions fetes de la immortal novel·la de Charles Dickens és la millor, o també més enllà de si una nova versió pot aportar qualsevol cosa nova, des d'ací direm que nosaltres, faci el que faci Polanski, sempre li donarem un vot de confiança, perquè després de la seva sorprenent carrera, s'ho mereix per molts de mèrits..., i a més, se n'ha sortit molt bé, perquè és cert que el film és prou interessant.

Parlem però de música, que és el que ens ocupa: aquesta vegada, Polanski ha deixat la feina de la banda sonora en mans d'una dona amb un currículum una mica curiós, anomenada Rachel Portman. Quan després d'haver escoltat amb deteniment la banda sonora, vaig pensar que simplement estava bé però res més, la meua amiga Antònia Pizà em va contestar, amb tota senzillesa i encert: "és Rachel Portman". La qual cosa vol dir que, sense que la compositora no hagi fet feines agradables i també reconegudes (pot presumir de ser una de les poques dones compositores de música per al cinema que ha aconseguit un Oscar a una de les categories principals), la música de Portman és d'aquella que sembla feta amb correcció, és a dir, que la feina està feta correctament, i prou.

Encara que, tot s'ha de dir, li queda bastant camí per davant, perquè després de tot és bastant jove: va començar als anys vuitanta fent feines per a televisió, on esporàdiques vegades va introduir-se dins el món del cinema amb títols tan intranscendents com *Privileged* (Michael Hoffman, 1982, la seva primera composició per

cinema i també primera pel·lícula de l'actor Hugh Grant, curiosament) o *Reflections* (Kevin Billington, 1984), fins que a la dècada dels noranta, comença a donar-se a conèixer amb títols que aviat es convertiran en èxits de taquilla. Destaquem per exemple *La Vida es Dulce* (*Life is Sweet*, Mike Leigh, 1990), *Benny y Joon*, *el Amor de los Inocentes* (*Benny & Joon*, Jeremiah S. Chechik, 1993, protagonitzada per un jove Johnny Depp), *El Club de la Buena Estrella* (*The Joy Luck Club*, Wayne Wang, 1993), *Sirenas* (*Sirens*, John Duigan, 1994), *Sólo Tú* (*Only You*, Norman Jewison, 1994), *Smoke* (Wayne Wang, 1995), *Emma* (Douglas McGrath, 1996, partitura per la qual va aconseguir l'Oscar a la categoria de Millor Banda Sonora de Pel·lícula Musical o Comèdia), *Adictos al Amor* (*Adicted to Love*, Griffin Dunne, 1997), o *Beloved* (Jonathan Demme, 1998). I és a la nova dècada on veurem encara més èxits que deixen a molts ben sorpresos, com la proposició a l'Oscar de *Las Normas de la Casa de la Sidra* (*The Cider House Rules*, Lasse Hallström, 1999), la proposició no només a l'Oscar sinó també al Globus d'Or i al Grammy de *Chocolat* (també Lasse Hallström, 2000, una partitura que molta gent considera la millor a la seva carrera), o les bones crítiques de *La Sonrisa de Mona Lisa* (*Mona Lisa Smile*, Mike Newell, 2003), a les quals s'afegeix ara el fet de fer feina amb un director tan respectable com Polanski, molt exigent amb els seus músics des de sempre, i tot això per una dona que, com dèiem, molts opinem que fa la seva feina correctament, ni més ni menys.

Doncs, quin és el secret? Alguns opinen que l'ajuda bastant el fet de ser una dona (hi ha gent que diu que el seu Oscar és producte d'allò "políticament correcte" més que del seu talent), o tal vegada simplement ha triat bé les seves oportunitats. De moment, els aficionats encara esperem que el seu talent es desenvolupi un poc més, a veure on arriba. ■

El guepard i la pantalla

Pere Antoni Pons



No seré jo qui posarà en dubte que *Il Gattopardo* de Luchino Visconti és una gran pel·lícula, una obra mestra inapel·lable, així m'ho va semblar quan la vaig veure fa anys per primera vegada i així m'ho ha tornat a semblar ara que l'he revisionat; ara igual que fa anys m'han impressionat la delicadesa imponent de la direcció de Visconti, la laboriositat esforçada però àgil del guió, la banda sonora de Nino Rota (més el vals inèdit de Giuseppe Verdi, que, per estrenar-lo, va esperar sense saber-ho que Visconti el filmés: un encàrrec tàctic entre genis), i, també, la fotografia greu i jovial, de decadència sublim, de Giuseppe Rotunno... I, sobretot, m'ha impressionat el repartiment, una mitologia: el posat autoritari, però sempre contrapuntat per una calidesa magnànima, de Don Fabrizio, el príncep Burt Lancaster, amb la seva ferocitat elegant i la seva lucidesa elegíaca; i la bellesa fogosa i imprecant de Claudia Cardinale, Angelica extraordinària, amb les seves formes pletòriques de vulgar matèria primera perfecta; i l'energia desafiant i seductora de l'impulsiu Tancredi, els ulls blaus de futur gloriós d'Alain Delon... Sens dubte, és una obra mestra; i, tanmateix, comparada amb la novel·la de Giuseppe Tomasi de Lampedusa, a mi aquesta segona vegada m'ha semblat poc. Només el rastre inquietant d'un guepard majestuós que ha passat fa estona.

Som conscient de la injustícia de l'afirmació que acab de fer, i també de l'error essencial en què es fonamenta: el cinema i la literatura són formats diferents i no té cap sentit comparar-los, ni tan sols quan un és l'adaptació directa i explícita de l'altra, com és aquest cas (i dic directa i explícita perquè la història de l'art,

ho sap tothom, és una successió de versions, adaptacions i recreacions, més o menys indirectes o confeses, més o menys innovadores o fundacionals: la història de l'art com una herència d'impulsos i d'energies, de voluntat de més vida i de més veritat, o de més necessària mentida). De totes maneres, comparar resulta inevitable i interessant, sobretot quan s'encadenen la lectura de la novel·la i la visió de la pel·lícula que s'hi ha basat; aleshores, a més, és també profitós, perquè permet veure com cada format contribueix a la seva manera a crear el sentit de l'obra, a la vegada que permet entendre també que n'hi ha un, de format, que hi contribueix millor que l'altre. Això es veu molt clarament en el cas de *El guepard*, novel·la i pel·lícula. El tema de l'obra de Lampedusa, al qual s'ha mantingut fidel Visconti, és la dignitat agònica d'un món, d'un sistema de valors i d'un codi social, els de l'aristocràcia quasi feudal que va governar Sicília durant segles i que desaparegué amb la unificació d'Itàlia (per bé que, aquesta desaparició d'un món, en teoria és matisada per una de les més cèlebres frases del llibre, la que diu que "si volem que tot segueixi igual, és necessari que tot canviï". Però aquesta immobilitat perenne o fatalista a què es fa referència no seria tant una immobilitat política o social com íntima o humana; això és: menys ideològica que etnològica).

En qualsevol cas, aquesta agonia, irreversible, i aquesta dignitat, assolida mitjançant l'assumpció i la comprensió de l'agonia, estan representades per la figura del príncep de Salina, un aristòcrata que ho és tant per classe com per esperit, un home madur, altiu, distant i autosuficient, però a la vegada humaníssim i

molt lúcid, el qual entén tot el que s'esdevé al seu voltant sense trair-se a ell mateix (idees i principis) ni trair els seus (avantpassats i classe) però, al mateix temps, sent plenament conscient que els seus dies ja han passat, que el seu esplendor és ja caduc, sobrer en un món nou en què "els lleons i els guepards han estat substituïts pels xacals i les hienes". Doncs bé: una de les diferències formals entre la pel·lícula i la novel·la que acaba modificant, no el sentit, però sí la força i la substància d'una part del sentit, perquè afecta la representació de la figura fonamental del príncep, és deguda al fet que, en la pel·lícula, desapareix el narrador omniscient i distanciat en el temps que relata la novel·la, la qual cosa provoca que moltes reflexions que en el llibre de Lampedusa són pensades i mai no dites pel príncep, dotant d'aquesta manera el seu caràcter d'un vigor tràgic encara més contundent, perquè encara fa més obvi i emblemàtic el seu paper de patriarca que s'ha de carregar tot sol damunt les espatlles la responsabilitat d'acarar el final del propi món, en la pel·lícula passen a ser frases de diàlegs, és a dir, pensaments compartits, que sembla que necessitin un interlocutor per confirmar-se o completar-se, la qual cosa no converteix el príncep en un aristòcrata qualsevol (ni molt menys), però sí que el fa més *vulgarment* particip de les tribulacions d'una classe, això és, el fa una mica més amorf, menys independent i menys extraordinari. (I amb això no vull dir que Visconti hagués d'usar una *veu en off*, de cap manera, ni tampoc que fos maldestre o un incapaç per no saber resoldre el problema; no: el que dic es deu a una qüestió de formats, no de talents.)

Igualment, la supressió de la tercera persona omniscient que suposa el transvasament de les pàgines a la pantalla comporta també la pèrdua d'una atmosfera més irremissiblement elegíaca, quasi mortuòria, sobretot perquè el narrador, tot al llarg de la novel·la, va reiterant, amb una discreció que no per això deixa de ser funerària i torbadora, que ara, els mil vuit-cents cinquanta, època des d'on es construeix el relat, res del que abans era segueix essent, ni els palaus ni els camins ni les persones; aquesta sensació del temps que va passant implacable, a la vegada és reforçada pels salts temporals que hi ha entre alguns capítols, dels mesos lents de 1860 i 1861 i 1862 a l'esfondrada tallant de 1883 i, finalment, a les definitives cendres de 1910, uns salts que en la versió fílmica s'han eliminat perquè s'ha condensat temporalment l'acció, expressant així només el presentiment de la mort, no la mort completa, el presentiment i l'agonia i la irreversible pols posterior.

Sigui com sigui, de supressions causades per l'adaptació cinematogràfica de la novel·la, se'n podrien trobar moltes més (una altra de fonamental seria que la prosa, que mai no és transferible, també desapareix, i la prosa de Lampedusa és *exactament igual* que el personatge del príncep: ambdós són elegants i irònics, reflexius, profunds, de vegades molt crus i sempre fascinants i veritables), però crec que ha arribat el moment de deixar-ho estar, i, potser, d'afirmar ben clarament que aquest article s'hauria d'entendre més com un homenatge exaltat i eufòric a la novel·la perfecta de Lampedusa, que no com una crítica a la pel·lí-



cula de Visconti, ja que l'únic que hi volia explicar era que, segurament, el guepard és massa bell, massa poderós i massa àgil com perquè se'l pugui tancar dins la gàbia d'una pantalla, per perfecta, ampla, sòlida i adequada que aquesta pugui ser. Tard o d'hora, això és el que volia dir, el guepard se n'escaparà, o amb les urpes l'acabarà trinxant. ■



Laurel & Hardy, la imaginació al cinema

Antoni Serra



En Joan Ferrer Miserol, la inexistència feta paraula cinematogràfica (vull dir que té capacitat per endinsar-se sota qualsevol personatge en blanc i negre o en color: ho haureu comprovat en els seus articles d'aquesta quasi miraculosa revista); bé, deia que en Ferrer sap on el dimoni es colga. Sobretot si es tracta de la cinematografia a l'espai de mínima expressió, això que la tècnica moderna —però no la *modernor*, és clar, i manco l'encefalograma pla dels postmoderns— ha inventat i li ha dit, com si el món fos més rodó que el mateix Galileu, DVD. Serà, tal volta, per les paraules que va escriure Auden al poema "Unpredictable but providencial":

"Science, like Art, is fum, a playing vith truths, and no game should ever pretend to slay the heavy-lidded riddle, *What is the Good Life?*", sí, és possible o cert, perquè la ciència i l'art (per tant, la cinematografia, ¿qui és capaç de negar-ho o simplement dubtar-ho?) són, per si sols, divertits i al mateix temps constitueixen un joc de veritats i no pretenen, sinó tot el contrari, acabar amb el misteri de l'ocult.

Així ho tenim, així ho vivim i, fins i tot, així ho patim.

De fet, aquest articulista —sense la gràcia de déu ni dels déus— agnòstic, però incrèdulament crèdul, fa temps, anys i panys, que va bruixat per trobar una vella pel·lícula de Stan Laurel i Oliver Hardy que havia vist d'al·lot en el seu poble, allà en el vell i ja desaparegut Alcázar (te'n recordes Damià Huguet, amic meu, d'aquells cinemes de Mallorca que tu en fas referència a "Cinema blau"?) i que em va produir una especial impressió, entre divertida i tràgica a la vegada. Els dos personatges, en blanc i negre, transportaven un piano sobre un pont (més bé era una passarel·la) de fusta

que es gronxava com una mala cosa, possibilitant a tot estirar un difícil si no impossible equilibri sobre el buit del Gras i el Prim. Mai més he tornat a veure aquell film, però l'escena —irònica, divertida, cruel— se'm va quedar incrustada per sempre al cervellet. Era l'escena d'una parella estrambòtica, però ben real, immersida dins un món no menys estrafolari, encara que amb pretensions de serietat i lucidesa, que els (ens) envolta i, si hom es descuida, acaba per destruir-te i que sempre vol o pretén convertir-nos en víctimes.

L'amic escriptor em va dir que havia localitzat la pel·lícula en dvd i jo, il·lusionat talment un nin que no ha perdut la diabòlica innocència (sí, jo, que cada dia faig els 69!), d'immediat vaig fer-me amb una còpia. Es tractava de *The Music Box* o, si ho volem en traducció nostrada, *Fent de les seves*, sota la direcció de Parrott (1932). I ja em teniu a l'estudi, sol com un mussol, manejant al televisor la llauna plana i prima (aquesta és la diferència amb la de sardines) que comprimeix les imatges de la il·lusió. I no, no era el film que havia vist d'al·lot. Es cert que també hi ha un piano, al principi embalat dins una caixa de fusta, però no hi havia el pont, sinó una immensa, inacabable escala. Un gran film, aquest, bé és cert, una excepcional crítica social, un esplèndid retrat de la vacuïtat, de la superficialitat, una petita obra mestra, a la qual seguien altres dues magistrals realitzacions: *Busy Bodies*, de French (1933) i *Towed in ha Hole*, dirigida per Marshall (1933), d'una intensitat irònica i crítica que avui dia no trobam a la majoria de films que se'n diuen còmics i que no són més que buidor escandalosa del pensament.

Laurel i Hardy eren (són i seran) dos actors (personatges) únics, irrepetibles. Bastaria recordar, entre d'altres, pel·lícules com *The Flying Deuces* (1939), *Oranges and Lemons* (1923) o *Laughing Gravy* (1931) per adonar-se'n que el cinema té molt a dir, sobre la vida, la mort, la injustícia i l'explotació humana, i que ho va saber dir històricament, anys enrere. ¿Qui pot viure només amb les pallassades innòcues, trivials, descafeïnades que ens ofereix, per exemple, la *factory* Walt Disney i que ens vol imposar —ai, dimoniet meu de la meva vida!— la batlessa Cirer i el seu equip de política (partidista i intencionadament anihiladora dels orígens) municipal? Cal tornar al Gras i al Prim, a Stan Laurel i Oliver Hardy, perquè són l'essència de la narració viva (setè art, se n'ha dit) en imatges. Jo ho he fet i no me'n penedesc, encara que no sigui —el meu— un bon punt de referència. I la resta, els honors i la fornicació de l'aire d'hamburguesa macdonald'siana —o com li vulguin dir—, que se l'emportin els almoiners amb sistemàtica vocació pidolaire.

Al cap i a la fi, Laurel i Hardy (amb la seva lucidesa anglosaxona: un era nat a Lancashire, Stan i, l'altre, Oliver, encara que va néixer a Harlem [Georgia] tenia ascendència britànica) són ben presents. Perquè són el cinema (irrenunciable) de sempre, fins i tot del futur incondicional i no precisament condicionat. ■

"Si l'invisible fos visible, ¿què es podria veure? Veure un guió"

Jean-Luc Godard

Al començament de *Scénario du film "Passion"* (1982), Jean-Luc Godard assenyala que l'originalitat de *Passion* (1982) es troba en el fet de no haver "volgut escriure el guió sense veure'l", i sosté, com a raonament, que "primer es veu el món, i, a continuació, s'escriu." El dia següent de l'estrena de *Passion*, Godard exposa les idees i les intencions que han guiat el film en un article publicat al diari *Le Monde*, amb el títol significatiu de "El amor por el cine y nada más". Les dues idees emmarquen la reflexió sobre l'acte creador que despleguen les imatges de *Passion*, film capital en el període d'"entre el cel i la terra" de l'obra godardiana. La declaració d'amor al cine el du a una exploració sincera i apassionada, amb vocació científica, però amb esperit poètic, de diferents possibilitats de construcció d'una imatge. En servir-se, per a això, de la reconstrucció de *tableaux vivants*, a partir de quadres molt coneguts de Goya, Rembrandt o Delacroix, no només és

capaç de centrar-se en les formes de dirigir la pròpia mirada cap a imatges que ja se suposen elaborades, sinó que els motius escollits li serveixen per establir metàfores que reenvien a altres elements de la realitat. Godard diu, en l'article esmentat, que "els cavallers són les metàfores dels patrons, els afusellats de Goya les metàfores de les al·lotes que van a la fàbrica."

Amb el director Jerzy, alter ego filmic de Godard, afirmant que "s'han de viure les històries abans d'inventar-les" i lluitant amb la resta de l'equip, amb el productor, amb la llum, amb les decisions preses, es posa en escena la producció i la realització del film i s'afegeix un nivell recursiu a la reflexió sobre el procés creatiu. El recurs del film dins del film, ja ha estat emprat per Godard com a element central de la història a *Le Mépris* (1963, El desprecio), però aquí les ressonàncies reflexives es multipliquen. El potencial de bellesa expressiva i autoreflexiva pot provenir d'escenes d'aparença més senzilla que les reproduccions vivents de quadres que inclouen des de les càmeres fins als figurants en acció. Destaca, per damunt de tot, el bloc d'escenes en què Jerzy visiona, juntament amb Hana, material rodat per al film del director polonès, iniciades en un pla en es-corços d'ells dos mirant cap a la pròpia imatge, la dels

Passion.





Passion.

rostres propers, amb el protagonisme en el de Hana Schygulla. La imatge es mostra en un monitor de treball ubicat davall d'altres dos, usats per amidar els paràmetres de qualitat del senyal gravat, mentre Jerzy rep cridades de producció i discuteix. Després d'un parell d'escenes inserides, amb els productors a l'estudi, es torna a la parella d'actriu i director en el treball del visionat. Però aquesta vegada s'ofereix el contraplà directe d'ells dos mirant cap al monitor, una imatge paral·lela i simètrica a la que ells miren, però pertanyent al nivell del que es presenta com a realitat aparent, enfront de l'acció interna que es construeix. Amb aquesta bella translació visual pareix dissoldre's el fràgil límit entre ficció i realitat. Si a *Masculin féminin* (1966) s'introdueix un cine de la reflexió, inaugurant amb claredat a *Deux ou trois choses que je sais d'elle*, (1966-1967, Dos o tres coses que yo sé de ella), a *Passion* es transiten ja camins d'una major densitat estètica i metafísica, en connexió amb una recerca global que persegueix recuperar per al cine la seva missió prioritària i oblidada: "elaborar i posar en pràctica el muntatge". És, aquesta, una reivindicació fonamental del cine i dels escrits de Godard, una idea que aquí es defineix de manera explícita a través d'una veu *over* que enuncia "una imatge no és forta per ser brutal o fantàstica,

Jean-Luc Godard.



sinó quan l'associació d'idees és llunyana i justa", citació provinent del poeta surrealista Pierre Reverdy. La idea serà reiterada amb insistència en altres films, destacant-ne l'expressió a *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998), *JLG/JLG, autoportrait de décembre* (1994), o *Eloge de l'amour* (2001, Elogio del amor).

A *Passion*, se suma amb claredat, al domini de la discontinuïtat i de la ruptura, un nivell destacat de deconstrucció dels paràmetres habituals de la sintaxi fílmica, desorientant la percepció de l'espectador. És freqüent la violació de la sincronia entre la imatge i el so o s'inicia moltes vegades una seqüència per un detall que, *a priori*, és secundari, lateral a la història i sense funcionalitat narrativa. Gràcies a aquesta manera d'actuar, en escenes com la del diàleg entre Isabelle i les obreres de la fàbrica, es concedeix l'espai de la imatge, sobretot, a personatges secundaris que no tendran incidència dramàtica. Aquest mecanisme, lligat als renous que embruten la banda sonora, als aconseguits contrallums i ombres que neguen una visió fàcil dels rostres, a la dissociació temporal i espacial del so, condueix cap a una desubicació de l'espectador i un intencionat desviament del centre d'atenció envers el que hauria quedat al marge en un relat tradicional. Amb aquesta ruptura en el nivell perceptiu s'arriba a convertir en visible allò que podia haver quedat en el terreny de l'oblit o de l'imperceptible, com les obreres anònimes de la fàbrica en una possible vaga contra el patró o l'abrupte anar i venir dels figurants dins l'estudi.

Es tracta de qüestionar les formes de mirar i d'abordar el material que serveix de punt de partida a cada seqüència, aquesta història que, primer, en el rodatge, i, després, en el muntatge, és abandonada, per acabar mostrant qualque cosa més. Perquè si en els "anys vídeo" s'ha descompost, de manera literal, la imatge fílmica, ara la pretensió és autoqüestionar-se sobre el procés de creació, instaurar la línia d'un apropament al cine des d'un enfocament ontològic.

Per tot plegat, es deixa en evidència el procediment de fabricació de la imatge. Hi ha marques evidents, però també petits errors que es deixen en el film, com el final del *tableaux vivant* corresponent a Delacroix, quan les dues figures femenines tarden massa a entrar en quadre i es completa la seqüència amb un reenquadrament perfecte. És un element que testimonia la doble condició de procés manual i gest creador que intervenen en l'elaboració de la imatge.

Sobre la gènesi d'aquest gest, la millor expressió la dóna Godard a *Scénario du film "Passion"* quan descriu el pas des d'una imatge mental, des d'una ona encara per formar, fins a una imatge en el film, cap a la imatge de Hana corrent amb el ram de flors, una imatge primigènica que es troba en el germen de *Passion*. Amb aquest punt de partida i la intenció de "veure un film per poder fer-lo" en d'escriure'l, arranca l'ambiciosa recerca que Godard emprèn amb *Passion*, reflexionant sobre el gest de la creació artística alhora que n'aborda el misteri; una reflexió que es desplega impregnada de la seva declaració d'amor al cine i que introdueix ja la idea de la necessitat de salvar una forma d'art per la qual n'entreveu la desaparició. ■



Oliver Twist

Fluixa, molt fluixa, aquesta enèsima versió de la novel·la de Charles Dickens. A més, corrobora que Roman Polanski fa molt de temps que ha perdut les qualitats que li varen donar un nom ben merescut dins el cinema realitzat els anys seixanta i setanta tant a Europa com als Estats Units. Després de *The Ninth Gate* (La novena porta); *The Pianist* o aquest *Oliver Twist*, és ben lícit qüestionar-se si és el mateix director que va fer *Nóż w wodzie* (*Knife in the Water/El cuchillo en el agua*) o *Repulsion*. Si hi ha qualche escena que recorda que sí que és el mateix realitzador, és la de l'assassinat de Nancy, resolta amb molt d'encert amb un ús magistral del fora de camp i que aconsegueix augmentar encara més la sensació de violència, potenciada tot seguit per la sang que veu Oliver Twist quan puja l'escala que duu al pis on s'ha produït la mort.

Oliver Twist versió Polanski és únicament i exclusivament un partit de tennis en què la pilota (el protagonista, Olivers Twist) ara és a una part del camp (quan viu amb els bons) i, tot seguit, ja és a l'altra (la part dels dolents) i així successivament, fins arribar a omplir els llarguíssims cent trenta minuts, sense, però, que cap dels personatges implicats evolucionin gens ni mica. Tots ja estan definits des d'un bon començament i no res els fa canviar.

No es pot negar, no obstant això, que la direcció artística ha fet una molt bona feina i que la ciutat de Praga està molt ben caracteritzada com un Londres fosc i

brut, però la veritat és que aquest punt no aconsegueix equilibrar la resta d'elements de la pel·lícula, que, per ser molt generós, diria que fan que sigui una bona producció televisiva de consum ràpid, però poca cosa més.

In Her Shoes (En sus zapatos)

Pel·lícula que ha passat per les sales sense pena ni glòria, però que, sense ser una meravella, no deixa de tenir interès. No debades es descobreix tot d'una que darrere hi ha la tasca de Curtis Hanson, un tipus de director que pot agafar les històries més tòpiques i properes als telefilms per dur-les a un terreny més personal i interessant que "les històries basades en fets reals", una característica que comparteix, per exemple, amb el director suec Lasse Hallström: partir de material gens original i fer-ne la seva pròpia lectura, que normalment defuig els tòpics i llocs comuns de gran part d'aquestes produccions, gairebé sempre ben resoltes, però sense substància.

La història de dues germanes antagonistes (Cameron Diaz i Toni Collette, en un paper molt creïble) que s'estimen i necessiten més del que en són conscients ofereix alguns moments d'un tipus de cinema que rememora el realitzat dècades enrere de la mà de directors com Norman Jewison o Robert Mulligan, que recorren als petits moments i detalls per mostrar més del que es diu en un principi, una pràctica útil que actualment no és gaire freqüent en el cinema que ens



arriba de Hollywood, viciat pel mal costum de canviar de pla cada deu segons.

Evidentment que no es tracta de *L. A. Confidential* —la millor pel·lícula de Curtis Hanson feta fins aleshores— perquè el material literari de partida no és el mateix i per les diferències temàtiques i de concepte que hi ha entre aquestes dues produccions, però sí que proveeix una història ben construïda, amb certs elements sobers però, afortunadament, mínims; que es pren el temps necessari per avançar-la i amb un esperit de recuperació del bon cinema dels anys seixanta... en summa: recomanable.

King Kong

Ara em tocarà de rebre: m'ha agradat el nou *King Kong* de Peter Jackson...

Què pretenia el director a l'hora de fer una tercera versió de *King Kong*? Quan encara estava en procés de realització de *The Lord of the Rings* ja havia declarat que, abans d'embarcar-s'hi, en volia fer una nova versió com a homenatge perquè, quan als vuit anys va veure per primera vegada la dirigida per Merian C. Cooper i Ernest Beaumont Schoedsack, va

ser la pel·lícula que li va despertar la vocació de cineasta.

Què transmet, doncs, Peter Jackson? Passió pel cinema, que ja era el tema soterrat del *King Kong* de l'any 1933. La història que es desenvolupa en les dues versions és coneguda gairebé per tothom: un director ha rebut la notícia que hi ha una illa en què encara hi ha animals prehistòrics i hi parteix per rodar-hi una pel·lícula espectacular. El rodatge no és possible, però, a canvi, l'equip aconsegueix tornar a la "civilització" amb un simi de dimensions descomunals amb el qual intentarà aconseguir fer-se ric, però no compten que l'amor que sent per l'actriu principal (Fay Wray el 1933; Naomi Watts el 2005) serà el desencadenant de la ira de King Kong, que finalment morirà abatut pels trets de les avionetes quan es troba al cap de dalt de l'*Empire State*. Les referències al món del cinema hi són constants. En la versió de Peter Jackson, al fet que l'actriu Fay Wray no pot intervenir en la pel·lícula del director Carl Denham (Jack Black) perquè se n'ha anat a una illa amb Merian C. Cooper a rodar una altra pel·lícula...

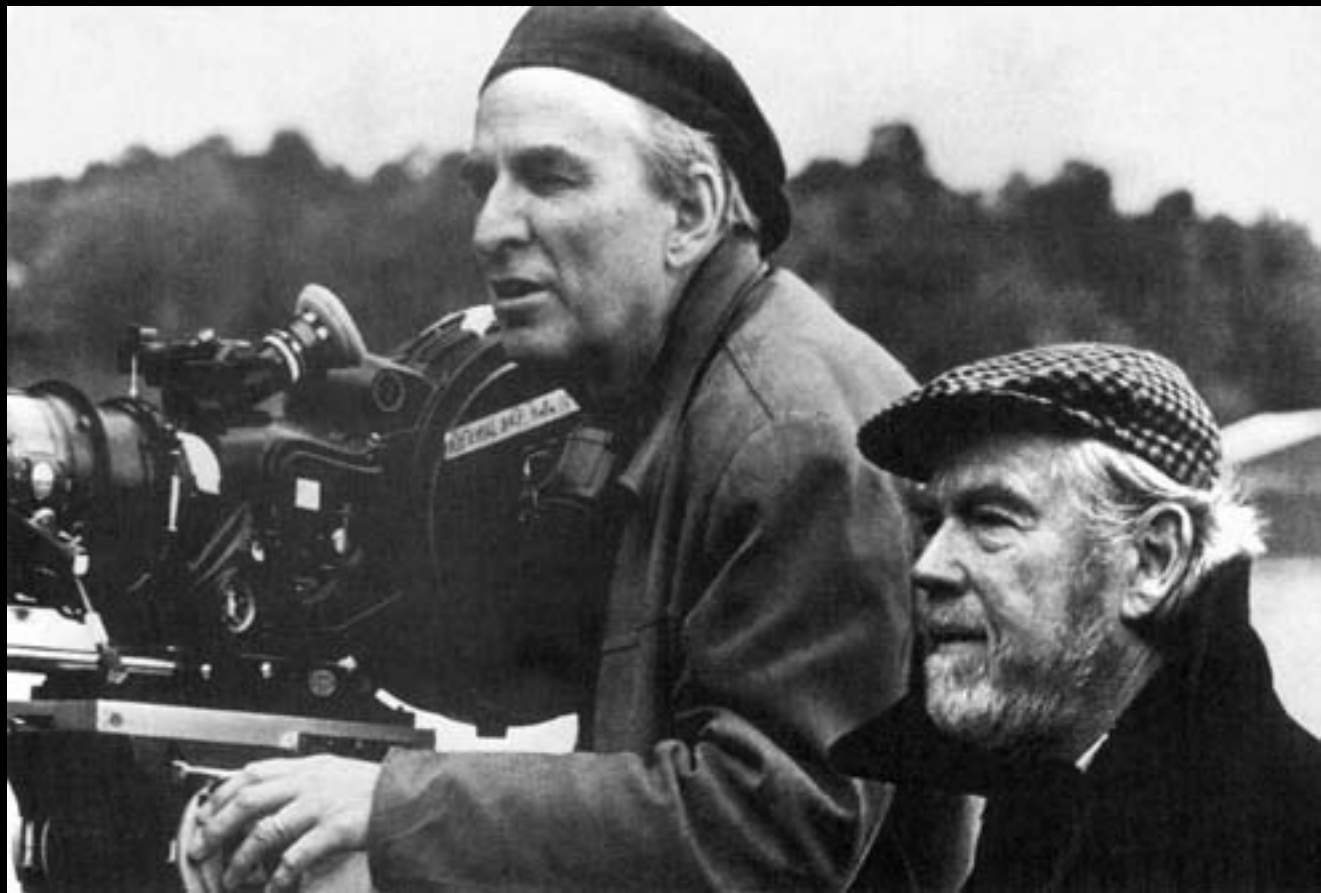
Ara bé, el fet que un *remake* d'una pel·lícula de cent minuts en duri cent vuitanta-set demostra que qualche cosa falla, sobretot pel que fa a l'abundància de certes escenes allargassades innecessàriament, com són la de la lluita contra els insectes i, especialment, la de la persecució dels dinosaures i humans que fan els saures sanguinaris.

Un darrer punt que hom li ha retret a la nova versió és que la història d'amor entre King Kong i Ann Darrow és massa casta i que li fa falta l'erotisme que traspuaven la primera i, encara més, la dirigida el 1976 per John Guillermin. Jackson opta per oferir una visió més asexualada, però, en canvi, humanitza el simi, perquè és capaç de riure i fer bromes amb la seva estimada, unes característiques que no són presents en les altres dues pel·lícules. Tinc la sospita que si n'hagués donat una versió més erotitzada, també hauria rebut crítiques per haver repetit esquemes... ■



Gritos y susurros

Xavier Flores



En els anys cinquanta, era quasi obligatori que qual-sevol "autor" digne de tal nom havia de ser descobert, consagrat, enlairat, en el festival de Cannes o, pel cap baix, a la "mostra" de Venècia; de fet, gent tan diferent com Mizogouchi, Buñuel o Bergman mateix varen obtenir-hi, a Cannes, prou aplaudiment de la crítica com per convertir-los tot d'una en autors en majúscula de manera definitiva.

És curiós que molts d'aquests descobriments arribassin després d'una llarga trajectòria professional. A Bergman, li va arribar després d'haver realitzat més de quinze llargmetratges, quan va desembarcar a Cannes amb *Sonrisas de una noche de verano*, el 1952, a partir del qual Bergman no ha deixat de créixer com a autor; els admiradors, deixebles i estudiosos no podran queixar-se de la voluntat de mostrar-se i d'entendre's que el director-autor posa de manifest en cada obra; tampoc no podran fer-ho de la coherència de la línia cinematogràfica.

És difícil afirmar si cada nou treball del director suec és una conseqüència de l'anterior, però sí que és patent la voluntat de Bergman de desgranar les seves preocupacions d'una manera, a vegades, sistemàtica, sense importar-li'n la reiteració. És d'agrair que el director s'interessés més per la claredat i per les variacions del discurs artístic que per sorprendre'ns cada cert

temps amb exquisideses a què el rang de l'autor farien creure que hi té dret.

L'aparent necessitat amb què Bergman prossegueix i engrandeix la filmografia pareix causa del seu interès a resoldre dins d'ell mateix temes que l'acompanyen des de sempre. Quan filma *Gritos y susurros* és ja un autor consagrat, per la qual cosa seria fàcil valorar-la només com un exercici d'estil elegant i formalista amb què Bergman obsequia els incondicionals, tancant-se amb les actrius predilectes en un territori perfectament pautat per incursions anteriors. Aquesta lectura del film, sense ser del tot errònia, ens privaria del plaer de degustar-lo amb tota la intensitat que es mereix. La fotografia de Sven Nilqvist i els successius i elegants enquadraments pels quals fa desfilar els personatges, l'estructura narrativa mateixa i algunes filigranes formals ajuden a transitar-hi d'una manera excessivament respectuosa i llunyana.

Tanmateix, després del temps passat, tornar al Bergman de *Gritos y susurros* ens retorna aquesta antiga sensació que estam davant d'un autor amb una astoradora habilitat per mostrar unes preocupacions personals com si fossin nostres, i amb una serena capacitat per plasmar el seu discurs usant les tècniques cinematogràfiques amb un acadèmic virtuosisme, que dota gran part de l'obra Bergman d'una fortalesa que la rescata de l'oblit de manera periòdica. ■

Apunts a contrallum Onades de cinema

Josep Carles Romaguera

No es pensi el lector que aquest article pugui aclarir gaires coses, llevat de continuar reiterant una sèrie de tòpics que envolten la figura del cineasta francès Jean-Luc Godard. Tractar d'explicar el seu cinema, o tan sols alguna de les seves pel·lícules, esdevé una autèntica prova de foc, davant la qual només queda curar-se en salut afirmant allò de "són pel·lícules que no es poden explicar en paraules; s'han de veure". Aquest caràcter inefable del cinema de Godard és la conseqüència directa d'una actitud radical que consisteix en presentar de forma sistemàtica i insubornable propostes a contracorrent, que s'allunyen, quan no se situen a les antípodes, d'aquelles que ofereix en general el cinema que consumim. Un tipus de cinema que es restringeix, s'autolimita de manera terrible, convertint-se en una equivalència en imatges de la narrativa característica de la novel·la decimonònica. El director de *Pierrot, le fou*, contrari a aquesta servitud dictada per una mentalitat i uns gustos "burgesos" no ha deixat de seguir trencant els esquemes, manifestant una llibertat inaudita i elaborant, en ocasions dins un àmbit gairebé domèstic, obres suggerents, que plantegen múltiples lectures, i que són el resultat d'un col·latge conformat per diversos esquemes narratius com són el de l'assaig, el de la poesia, el quadern de bitàcora, etc.

Tot això hi és present en una de les seves pel·lícules més complexes i hermètiques, *Nouvelle vague*

(1990), un títol prou significatiu, per totes les connotacions que pugui implicar respecte a aquella generació de cineastes de la qual Godard mateix hi forma part juntament amb Truffaut, Rivette i la resta, però alhora també un títol d'allò més enigmàtic, en tant que ni el propi cineasta —tan poc explícit en les seves declaracions— ni el film mateix, que en cap cas esdevé una espècie d'autohomenatge ni d'exercici de recapitulació, o qualsevol operació semblant, ens aclareixen. Deixant de banda l'evocador títol, per equívoc, cal seguir-li la pista a unes declaracions del mateix Godard realitzades a la roda de premsa del Festival de Cannes —i vistes a través d'un monitor— en les quals deia: "*Vaig viure la meua infància en una família extraordinàriament rica, com la que hi ha filmada aquí, en el mateix lloc, en aquells xalets de l'altre costat del llac*". Així doncs, sembla que d'allò que es tracta és de recuperar el passat, o més bé, la memòria. Però si es podria tractar d'una pel·lícula al voltant dels records de la infància, l'anècdota que serveix per donar-li una estructura no presenta la més mínima presència de fets autobiogràfics, simplement es tracta de posar en escena uns records a través d'una mirada —curiosament en el film no apareix cap al·lot; a qui corresponen aquelles imatges subjectives d'entre els arbustos del bosc?—

A partir d'aquí Godard desenvolupa una anècdota que li fa la funció de fil argumental, i que, atenant a l'

Nouvelle Vague.





heterodoxa estètica del cineasta nascut a Suïssa, resulta impossible exposar sense assumir simplificacions. Elena, la comtessa Torlato Favriani, una rica empresària, recull un dia de la carretera un home solitari, Roger Lennox, qui es convertirà en el seu amant, però del qual es desfarà, deixant-lo que s'ofegui en el llac. La sorpresa es produeix quan Roger ressuscita —en una clara referència a *Vértigo*, d'Alfred Hitchcock,— i adopta l'identitat de Richard. Al cap i a la fi, però, la història no deixa de ser una simple excusa, ja que aquesta va començar a ser ensorrada i esqueixada amb *Al final de la escapada*, i com a demostració el fet que a la meitat del metratge decideix obviar qualsevol criteri de versemblança. Allò que pretén Godard és gaudir d'una matèria prima que li serveixi per seguir elaborant el seu personal discurs: els aspectes caòtics de la vida moderna, les misèries i els remordiments que habiten dins les mansions dels rics, i, sobretot, continuar exposant les seves teories sobre la memòria, i com es relacionen aquestes amb les imatges, el cinema, i com aquest esdevé un magatzem pels records, i l'amor (o el desamor).

La llibertat de Godard pot resultar irritable per aquells que s'asseguin passivament en una sala cinematogràfica, i la seva actitud pot ser considerada com una manca de seriositat i rigor, sobretot per aquells que no accepten que un cineasta es presenti en un rodatge com si d'un pintor davant una tela en blanc es tractés. Allò que és innegable és que la seva obra s'o-

fereix a l'espectador proposant-li la seva interpretació, deixant-li múltiples portes obertes perquè decideixi per quina vol entrar. Tot això fa que les seves pel·lícules—malgrat assoleix en ocasions nivells inassolibles per a la majoria de cineastes— no resultin mai perfectes, si ho analitzem des d'un punt de vista ortodoxa, però és que en aquest cas més que mai és necessari abandonar els judicis acadèmics, perquè amb *Nouvelle vague*, i amb altres, ens trobem davant una pel·lícula que explora nous camins, noves formes d'expressió, que suposen un autèntic repte per a l'espectador que roman desconcertat, desorientat, davant un film d'una enorme complexitat, no pel que fa els continguts del discurs, sinó més bé a les formes, que el fan gairebé inaccessible. Godard, infatigable, experimenta, recerca ja sigui a través d'una banda sonora en la qual, al marge de la música, es superposen fragments de diàleg amb dues veus en off, que reciten reflexions godardianes o fragments d'obres literàries seleccionades pel cineasta; ja sigui a través d'una posada en escena que busca els efectes d'una col·lisió entre una naturalesa fotogràfica amb una bellesa extraordinària i uns personatges que contínuament apareixen en contrallum; ja sigui a través del contrast entre el món industrial, fred i deshumanitzat, i la lluminositat i la riquesa cromàtica del món natural, allà on Godard mateix conserva els seus records, i que curiosament està salvaguardat per un jardiner, una mena d'oracle, que també podria ser la metàfora del poeta, o del cineasta. ■

Nouvelle Vague.

“A raíz de la feliz muerte de nuestro padre...” Sobre *El desencanto* (Jaime Chávarri, 1976)

Gloria F. Vilches

El desencanto, un insòlit film documental, dirigit per Jaime Chávarri, presenta una descarnada radiografia de la família disfuncional del poeta Leopoldo Panero, Premi Nacional de Literatura el 1949, i destacada figura intel·lectual del primer franquisme, mort el 1962. Rodat encara en vida de Franco, però estrenat el setembre del 1976, és a dir, després de la mort del dictador, el documental presenta la coincidència de dues morts de figures paternes. Així, per atzar o per intuïció, *El desencanto* es va convertir en un film emblemàtic d'aquells primers anys del postfranquisme; el títol va acabar representant el sentir del moment històric de la Transició, una època caracteritzada, com el film mateix, per l'enfrontament entre pares i fills i per la pèrdua sobtada d'una identitat i d'uns valors representats pel passat que no se sabia com o amb què reemplaçar.

El film s'obri amb la commemoració de la mort de Leopoldo Panero en un acte d'homenatge en el qual hi són presents la viuda del poeta, Felicidad Blanc i dos dels fills. Mai no es veurà la imatge del pare en l'estàtua que es descobrirà; apareix sempre tapada per una tela que li dona un sinistre aire fantasmal, una imatge de gran potència metafòrica, que tornarem a trobar com a coronament final de la pel·lícula. I és que durant tot el film, ja des de l'antiga fotografia familiar sobre la qual hi passen els títols de crèdit inicials, el pare és una figura invisible, una total absència que

contrasta, tanmateix, amb una aclaparadora presència referencial.

A través d'una sèrie de testimonis i converses de la viuda i els fills anirem internant-nos en els records de la família; el noviatge dels pares, els llocs on varen viure, la infantesa dels fills, l'actitud del poeta envers ells i l'esposa, els conflictes personals, la mort del pare i el que va venir després. Però, a poc a poc, els comentaris fragmentats i atzarosos dels narradors aniran descobrint la sòrdida realitat de la història familiar, un passat traumàtic marcat per l'alcoholisme i l'autoritarisme patern i un present tèrbol de retrets, frustracions i odis irreconciliables.

La mare s'esforça per donar una visió positiva de la història familiar, però les seves paraules trasllueixen un cert cinisme i un profund ressentiment, cap a un marit infidel i distant. Les intervencions del primogènit, Juan Luis, la figura més clarament edípica, i de Michi, el germà petit, preparen el camí per a la irrupció devastadora, a la segona meitat del metratge, de Leopoldo María, qui s'encarregarà de dinamitar l'encara un poc amable i continguda visió de la primera part.

La contemplació d'aquesta pertorbadora narració d'un clos familiar, que deixa en alguns moments entreveure un impressionant dolor íntim, és una experiència hipnòtica i fascinant que ha fet d'*El desencanto* un dels escassos films de culte de la cinematografia espanyola. ■



King Kong

Guillem Fiol Pons



Anys abans dels monumental èxit crític i econòmic d'*Allò que el vent se'n dugué* (*Gone with the wind*, 1939), la seva *alma mater*, el productor David O. Selznick, encara sense recursos per crear una companyia pròpia, treballava per a la RKO, desapareguda fa molt temps, on tingué l'oportunitat ja de

demonstrar la seva visió profètica a l'hora de preveure projectes que esdevindrien èxits. Allà cap al 1931, caigué pel seu despatx una proposta dels joves realitzadors Merian C. Cooper i Ernest B. Schoedsack sobre un goril·la gegant que combatia contra monstres de diversa índole i acabava fent estralls a la ma-

teixa ciutat de Nova York. Fins aleshores, Cooper i Schoedsack acreditaven una filmografia formada encara per pocs títols, entre els que destacava *Les quatre plomes* (*The four feathers*, 1929), primera de les diverses adaptacions cinematogràfiques de la novel·la homònima de Mason, així com també un curiós film titulat *Chang* (1927), on apuntaven ja l'interès pels simis. Selznick va veure possibilitats interessants en la proposta dels joves directors i va decidir posar-la en funcionament, sota la seva supervisió des de la producció executiva.

Una vegada superats els habituals processos d'escriptures i reescriptures del guió, que acabarien signant James Creelman i Ruth Rose, va començar el complex rodatge d'un film que, òbviament, requeria un especial tractament d'efectes especials, que anirien a càrrec de Willis O'Brien, màxim responsable de l'animació fotograma a fotograma de les criatures monstruoses. Rodatge i postproducció acabarien essent força extensos cronològicament, com és comprensible, però aconseguirien culminar un film que arrelaria en el públic contemporani, que va acudir en massa a gaudir-ne, i que també encantaria espectadors d'èpoques posteriors, fins arribar, com sabem, als nostres dies. Sovint es parla de la gran visió comercial i creativa de Cooper i Schoedsack, que no tingueren cap problema a estrenar el mateix any 1933 *El fill de King Kong* (*Son of King Kong*), de repercussió molt menor,

però ens oblidem d'una decisió presa durant el rodatge de *King Kong*, no sabem si per iniciativa pròpia o de la RKO, d'aprofitar "estones mortes" de la producció per rodar un altre film d'aventures: *Les caceres del comte Zaroff* (*The most dangerous game*, 1932), que seria dirigida pel mateix Schoedsack en col·laboració amb Irving Pichel, amb guió de James Creelman i amb la participació d'actors que també estaven al rodatge de *King Kong*, com Fay Wray (la bonica font d'atracció per Kong ja havia estat la protagonista de l'esmentada *Les quatre plomes* amb Cooper i Schoedsack) i Robert Armstrong, els quals rodaven, en un mateix decorat i gairebé alternativament, escenes de la història del goril·la i del nou film. Aquest, de menys metratge i vistós, és, no obstant, molt recomanable pel seu ritme i tensió sostinguda, un exemple més de la qualitat artística que pot assolir una indústria com la de Hollywood.

Transferint el mateix postulat a *King Kong*, m'agradaria expressar clarament l'opinió personal que me'n provoca la contemplació. Per molt que és evident que existeix una reflexió sobre els efectes (letals) que pot produir la bellesa sobre el més ferotge dels éssers, és un film fonamentat en la figura del gran goril·la, sigui per ell mateix (no oblidem que el nom de King Kong, acompanyat del qualificatiu "la vuitena meravella del món" apareix amb el llistat d'actors) o en els variats combats que manté amb tirannosaures, pterodàctils o avions al capdamunt de l'Empire State. Per tant, vull



dir amb això que, sense ser ni molt menys un film buit, es vol guanyar l'espectador a través de l'espectacle visual després de l'animació de les seves criatures. No crec que hi hagi ningú que discuteixi que aconseguí el seu objectiu de sobres i serem molts els que considerarem la pel·lícula com un clàssic del cinema. Aleshores, m'agradaria posar sobre la taula una pregunta: per què en la valoració del cinema més o menys contemporani es consideren menyspreables la majoria de creacions que no aporten missatges "transcendentals", socials, polítics o de mal entesa "plasmació del jo subjectiu" del seu director? El bon cinema pot consistir en això, certament, però només en això? No es poden valorar positivament més aspectes?

Obviament, a dia d'avui els efectes d'animació de la versió del 1933 han quedat obsolets, cosa que, de cap manera, lleva que hagin de ser qualificats com a extraordinaris, així com també la recreació aconseguida de la jungla i de la "jungla d'asfalt" de Nova York. No obstant el primitivisme en la mobilitat dels monstres, repeteixo que l'espectador pot anar més enllà i trobar sense dificultats altres aspectes que segueixen fent atractiva la pel·lícula. Deixant de banda la visió exòtica i "carnavalesca" dels nadius de l'illa Skull, molt de l'època, és curiosa la llicència presa, sembla que per Cooper, a l'hora de plantejar la reflexió que ja hem comentat sobre l'efecte produït per la Bella sobre la Bèstia. Després dels títols de crèdit, introdueix un proverbi àrab que ve a dir més o menys el següent: "I la Bèstia va mirar la cara de la Bella. I això la va impedir continuar matant. I des d'aquest dia, va ser com si hagués mort". Personalment, les considero unes paraules molt adients per a la història i extraordinàriament emotives, però la meua referència a elles es deu a que no existeix tal proverbi àrab: Cooper se'l va inventar'. En tot cas, l'habilitat de Cooper i els seus guionistes escau, no només en la bellesa poètica de les paraules, sinó en saber extreure'n el màxim partit en l'hora i mitja posterior, fet que es tradueix no només en la relació entre Ann i el simi, sinó en la relació entre la protagonista i el dur Jack Driscoll. Les escenes que comparteixen Fay Wray i Bruce Cabot desprenen una química certament notable, aconseguida gràcies a les seves interpretacions, però també a una aguda tasca de guió que ens deixa perles com el moment en què Jack confessa el seu amor a Ann, seguit de les següents paraules:

—Ann: "Pero Jack, tú odias a las mujeres..."

—Jack: "Sí, pero tú no eres <<las mujeres>>..."

Un altre aspecte en què crec que *King Kong* és un film a recordar és en el joc cinematogràfic que proposa a l'espectador, des de dos punts de vista. El primer, l'iconogràfic, afecta el personatge de Carl Denham (Robert Armstrong), definit per Ann quan el coneix com "aquell que fa pel·lícules de la selva", és òbviament el reflex de Cooper i Shoedsack que, com ells, busquen alguna cosa colossal que trenqui amb el que s'ha vist fins aquells moments en una pantalla. Des d'un punt de vista més lingüístic, el joc es planteja a la prova de càmera que fa Denham a Ann, encara al vaixell: Denham la fa reaccionar com si estigués petrificada de por davant quelcom que hi hauria al contracamp



corresponent. L'artifici del moment esdevindrà realitat quan camp i contracamp es fusionin en un únic espai, és a dir, quan el monstre s'apropii d'Ann. No oblidem tampoc l'interessant recurs narratiu que se'ns proposa entre la jungla de l'illa i la de Nova York, que va més enllà d'un simple joc de paraules: Denham fa la broma, abans del viatge, sobre l'existència de tants perills a un lloc com a l'altre, unes paraules que trobaran el seu ressò en la repetició de circumstàncies amb què es topa Kong a la jungla i a la ciutat, que van des del trencament dels mitjans que el mantenien controlat (les portes de les muralles primer i les cadenes del teatre després) o l'assimilació de perills (pterodàctils a l'illa i avions a la ciutat).

Setanta-tres anys després *King Kong* em sembla encara un dels màxims exponents del seu gènere, pare de seqüeles, adopcions i *remakes* diversos, com el recent de Peter Jackson. Crec que aquest article no hauria d'acabar sense dedicar algunes paraules al blockbuster del darrer Nadal, dilatat en tots els sentits respecte de l'original (té un metratge que gairebé dobla el de l'anterior, però era difícil pensar que Jackson pogués passar de les 11 hores de la trilogia d'*El Senyor dels Anells* a un film de poc més d'hora i mitja), però que aporta nous aspectes a la història de Cooper i Shoedsack que no em semblen mal encaminats, ni molt menys, per no parlar de la magnífica interpretació de Naomi Watts, alhora que resulta ser tot un espectacle de perills físics i atacs de criatures múltiples, un nou producte d'un Hollywood que, a més d'una fàbrica de somnis, és, per damunt de tot i com ja era als anys 30, una fàbrica d'entreteniment. ■

(1) COMA, J., *Diccionario del cine de aventuras*, Barcelona: Plaza & Janés Editores, 1994, pàg. 108.

La pianista i el sempre inquietant univers de Michael Haneke

Iñaki Revesado

Convé aclarir abans de tot que la redacció d'aquest article està feta una setmana abans d'arribar a les pantalles el darrer i esperat treball de Haneke, *Caché*, pel·lícula que, pel que diuen aquells que ja l'han poguda veure, és una passa més en la intenció del realitzador austríac, en mostrar-nos allò que s'amaga sota les estores que cobreixen l'avançada, opulenta i civilitzada Europa.

Michael Haneke és segurament l'únic director austríac que, avui per avui, ha pogut travessar els límits de les fronteres del seu país per arribar a la resta d'Europa. De la mà de França —dit sigui de pas, país que des de fa anys dóna suport a un bon nombre de realitzadors europeus, proporcionant-los principalment capital per produir els seus productes, però també professionals amb què aixecar els seus projectes i actors de renom que ajuden a la distribució del films, en una acció totalment encomiable i digna de ser emulada (pensem ara en Manoel d'Oliveira, Emir Kusturika o el ja desaparegut Krzysztof Kieslowski)— Haneke ve traçant un retrat d'alguns dels aspectes que defineixen la societat europea actual: la violència, el benestar, la immigració, els desequilibris emocionals dels europeus, la hipocresia... Des de l'èxit de *Funny Games*, pel·lícula amb què Haneke va entrar per la porta gran en la programació dels principals festivals de cinema, els seus treballs posteriors han aconseguit arribar sempre a les pantalles, estrenant-se a més a més amb una distribució més o manco ampla (tant *Code Inconnu*, *La pianiste* i ara *Caché* s'han pogut veure a Palma i a les principals ciutats de l'Estat, més enllà de Madrid o Barcelona).

La pianiste té un reclam important, com és el fet que el seu paper protagonista estigui interpretat per una de les actrius europees de major prestigi, Isabelle Huppert, que fa una interpretació supèrbia d'Erika, si bé es veu que aporta a la pianista una fredor tan habitual en els personatges que interpreta (pensem ara en les seves pel·lícules amb Claude Chabrol) que, a vegades, s'arriba a pensar si estam davant una de la característiques de l'actriu més que dels seus personatges. Amb tot, el film no hauria estat el mateix sense l'actriu. De fet, el realitzador va admetre que d'haver rebutjat l'actriu participar en el projecte, el film segurament no s'hauria rodat. Seria injust, no obstant, no referir-nos també al treball d'interpretació dels altres dos personatges principals del film. La mare d'Erika interpretada per una envellida però estupenda Annie Girardot i el jove Walter a qui dóna vida Benoît Magimel (per cert més habitual encara que Huppert en els films de Chabrol).

Erika és una acomodada professora de piano en un conservatori de Viena. Viu sense problemes econòmics i gaudeix d'un notable prestigi com a professional del piano. Està relacionada amb les famílies més privilegiades de la ciutat gràcies a la seva tasca com a professora, i també com a concertista en trobades reduïdes. El que podria ser el retrat d'una vida típica i tòpica d'una dona de quaranta i busques en una ciutat europea, fadrina, amb feina, amb doblers, amb prestigi..., és en canvi el retrat d'una destrucció, perquè el que s'amaga darrera de la seva vida pública és molt més poderós i més real que la música que interpreta. Les disfresses cauen quan Erika torna a ca seva i s'hi troba amb una mare alcohòli-



ca, frustrada, autoritària, que ha tengut molt que veure en la personalitat críptica de la seva filla. La relació entre mare i filla no està establerta d'igual a igual entre dues persones adultes. La mare galteja la filla i la filla crida la mare com si es tractàs d'una discussió entre una filla adolescent i una mare que li intenta marcar els límits. La mare no ha pogut assumir mai el fracàs d'Erika. Els projectes que ella havia imaginat no s'han complert. La mare esperava que la filla es convertís en una concertista de prestigi, casada amb un home amb molt de doblers i que li donàs uns nêts encantadors i amorosos. En canvi, Erika només és una reconeguda professora de piano, fadrina i, a més a més, amb seriosos desequilibris pel que fa sobretot a la seva sexualitat. Però Erika fa temps que ha acceptat el que té. Sap perfectament que una cosa és allò que és públic en la seva vida, allò que li dóna els doblers per viure i que d'una altra part hi ha la seva privacitat, que omple amb costums menys habituals que difícilment comptarien amb l'aprovació del món que l'envolta. Lluny del conservatori, enfora dels cercles refïnats en què participa com a pianista, Erika cerca desenvolupar una sexualitat perillosa, dolorosa i sòrdida. Les cabines del *sex shops*, el *voyeurisme*, i les autolesions com a camí de plaer són les pràctiques habituals amb què Erika viu la seva sexualitat. Haneke mostra aquestes pràctiques amb una veracitat que arriba gairebé a fer mal. De la mateixa manera que va ser capaç de transmetre a *Funny Games* la desesperació d'uns pares que veuen que el seu fill és mort d'un tret per dos individus sense escrúpols que s'han instal·lat a casa seva, l'escena en què Erika es fa talls a la seva vulva amb una fulla d'afaitar, formant part d'un ritual quotidià, arriba a escarrufar i es fa difícilment suportable. No menys desagradable són les visites al *sex shop* on la pianista, a més de gaudir del porno de les cabines, pren els mocadors de paper que han deixat els anteriors visitants amb restes d'esperma i els enumera, com si es tractàs de la més estimulants de les fragàncies. La vida d'Erika és una vida de solitud. En el seu camí només l'acompanyen la música (que tampoc no sembla en ella una cosa desitjada, no la viu amb passió), el prestigi i la mare amb qui dorm cada nit compartint el mateix llit (l'adolescent mai no ha pogut alçar el vol). Però de cop en Walter guaitarà a la seva vida i Erika es demostrarà a ella mateixa fins a on és capaç d'arribar. Walter és un jove ben plantat, elegant, també músic, esportista, de bona família que cau enamorat de la distant i inquietant professora de piano. Erika se sent en principi desconcertada per aquell jove que l'afalaga. No ha viscut mai l'amor..., però, per a ella, és ja massa tard. La identificació de l'espectador amb el personatge de Walter és immediata. Tots són Walter, i tots patint davant el futur d'una relació que tot d'una veiem no serà fàcil. Per a Walter, seduir la professora de piano forma part de la satisfacció del vell mite per a la majoria d'homes joves de tenir relacions amb una dona més gran que els ensenyi tot allò que ella sap sobre el sexe, però quan Erika li demana a Walter que li pegui mentre fan l'amor, que utilitzi la violència contra ella, Walter se sent desconcertat. Pot ser que Walter s'hagi enamorat d'Erika. Ella, en canvi, sap que l'amor ja no li està permès, però és plenament conscient de l'atracció que desperta en el jove i per això se sent poderosa. Ella veu que l'entendiment

El que més inquieta del film de Haneke és l'anàlisi posterior. Perquè si, com hem dit, és fàcil identificar-nos de tot d'una amb el personatge de Walter, com a persona en els seus cabals, educat i enamorat, el que acaba per deixar una profunda inquietud és saber que en la majoria de nosaltres també hi ha coses d'Erika

del jove enamorat pot servir-li d'ajuda per demanar-li tot allò que sempre ha imaginat en el sexe però no ha pogut viure. Transgredir les primeres normes no és difícil per a un Walter seduït i desconcertat, però les ambicions masoquistes d'Erika vindrà a topar amb la idea de l'amor del jove... La pianista no representa només un personatge particular, de ficció, una simple individualitat. El que més inquieta del film de Haneke és l'anàlisi posterior. Perquè si, com hem dit, és fàcil identificar-nos de tot d'una amb el personatge de Walter, com a persona en els seus cabals, educat i enamorat, el que acaba per deixar una profunda inquietud és saber que en la majoria de nosaltres també hi ha coses d'Erika. ¿Quantes fantasies sexuals de les persones que mai transgredirien el límit d'allò que és políticament correcte tendrien a veure amb el *voyeurisme*? Amb garanties de no ser descoberts, ¿quan es negarien a no mirar per la finestra d'una habitació o una parella fa l'amor? Les restringides i fosques cabines dels *sex shops*, ¿no són ara a casa de tothom a través del miracle d'internet? ¿O no són precisament les pàgines de contingut sexual les més visitades pels internautes? Llavors, ¿què és realment Erika, una depravada o una valenta? I és això el que finalment interessa a Haneke, posar sobre la taula les vergonyes d'Europa. És exactament el mateix que feia a *Funny Games*. La vida còmoda de la família amb una bona casa, un ca fidel, uns bon veïnats, unes bones feines, un devenir senzill i controlat que es pot rompre amb una facilitat increïble. El sistema sobre el qual s'aixeca el model europeu és tan feble, tan fràgil com un fil. En aquell cas l'aparició de dos joves en aparença ben educats, no marginals, però que, cansats precisament d'una vida anodina, cercant noves emocions a través de la violència (¿com s'assembla això que deim al recent assassinat d'una indigent a Barcelona per part d'uns joves de bona família!) venia a destrossar la vida fàcil de la família model. Europa, el món occidental sencer trontolla des de l'11 S.

El que, a més, fa que les pel·lícules de Haneke siguin com un cop de puny enmig de l'estómac és que no deixa ni un bri d'esperança. Igual que a *Funny Games*, després d'haver acabat amb tots els membres de la família, els dos assassins trien la nova casa a visitar, a *La pianista* el realitzador introdueix una única acció paral·lela, que és la història d'una aplicada alumna del conservatori, absolutament infel·lix, pressionada per una mare exigent que també li ha dibuixat un futur, i que és la manera que té Haneke de dir-nos que la història d'Erika no acabarà amb ella, perquè els models es repeteixen una vegada, i una altra, i una altra... ■

Incisió profunda en el replec de l'esquinç i del sanglot

Joan Morey

Rainer Werner Fassbinder a *Un año con trece lunas* (1978) desxifra la fragilitat de l'ésser humà, en una exploració dels límits que subjuguen el *si mateix* als presumptes desitjos o interessos de l'"altre". Tergiversant el "gènere" del protagonista cap a direccions existencials ancorades en la manipulació, subordinació i dominació del "jo" des de propòsits aliens, la prostitució i el proxenetisme componen un marc iniciàtic en el qual engalzar un cúmul de desesperació, fracàs, incomprensió, ira i deliri d'un personatge a la recerca del fi i del sentit de la pròpia existència.

Sobre un rerefons biogràfic, subjecte a les personals decepcions, amors i tragèdies del director, s'edifica una amalgama d'impulsos que, des de la confusió del *present real* amb el *present cinematogràfic*, recreen un film a manera de transgressió exaltada; i s'origina un relat que utilitza com a estructura els aplecs del

protagonista amb diverses persones durant els darrers cinc dies que li queden de vida, aplecs en els quals Erwin/Elvira (interpretats per Volker Spengler) tracta de descobrir si la decisió de no superar el quint i darrer és inadmissible o si pot resultar comprensible o, fins i tot, acceptable.

El desenvolupament del personatge apareix, així, codificat a través d'allò experiencial i allò reaccionari, per donar pas a una obtusa reflexió sobre el suïcidi o la "voluntat d'existir". Entreteixint una narració fragmentada a partir de la construcció fílmica, Fassbinder va tractar de comprendre o exorcitzar amb aquest film la mort d'un amic "real"; el resultat formal va ser una pel·lícula en la qual el caràcter hipertextual amplia els modes operatius del cine, duits aquí cap a un metallenguatge que va de la citació al reflex autobiogràfic, de l'apropiació a la deconstrucció argumental.

Sense abandonar la inspiració i interès pels mitjans de comunicació (dels quals n'extreu la capacitat d'incloure una història dins de la història, una pel·lícula dins de la pel·lícula...) la incisió punyent del director en aquesta obra no es troba en el costat de l'actuació (Fassbinder no interpreta, com és habitual, cap dels personatges), sinó en el del llenguatge mateix dels *media*, que, en aquest cas, permet incloure la figura del director des d'un segon pla (un fragment d'entrevista emesa per televisió és inserida en la narració), en una reivindicació d'"allò real" enfront d'"allò ficcionat".

El desgastament, la frustració i els impulsos destructius del personatge principal fan de la seva vida *escenari* de representació en el qual el *desdoblament del doble* reflecteix la vulnerabilitat de l'ésser humà davant de la societat i davant de les estructures morals prèvies a la formació del superjo que, juntament amb el "jo" narcisista, impliquen un fenomen de "dessexualització". Erwin/Elvira representant una potència original (i sexual) anàrquica no pot ser tornat al *si mateix* si no destruint aquells subjectes als quals està sotmès, fet inviable des de la seva *consciència esclava* i que desencadena el motiu principal o fil argumental de la pel·lícula: un sadisme l'única vàlvula d'escapament del qual es troba en l'autodestrucció i la negació activa del propi "jo".

Potser la sinopsi del film podria reduir-se una sola escena, aquella en què Erwin/Elvira Weishaupt imita, amb to ressentit, la retòrica teatral del seu examant-actor recitant el monòleg final del *Torquato Tasso* de Goethe, mentre passeja amb Zora, *la Roja*, per l'interior d'un escorxador.

En definitiva, un film en què la denúncia s'entremet des del trànsit existencial, cisellant una cadena d'esdeveniments que giren a l'entorn de l'amor, la desesperació, l'amargura, la por, l'ansietat..., i que el converteixen en un dipòsit d'experiències fruit de la catarsi biogràfica del director. ■



Jean Renoir a l'Amèrica profunda: *The Southerner*

M. Magdalena Brotons

Una altra de les actrius que vàrem veure sovint va ser Mary Pickford. Davant la meua sorpesa quan la veia engolir grans tassons d'aigua, me va dir: "es posi tranquil, és ginebra"

Jean Renoir, *Mi vida, mis films*

L'aventura americana de Renoir comença quan se exilia el 1940, fent cas als consells de l'amic Robert Flaherty, qui li envià un visat per als Estats Units. El director americà estava preocupat per Renoir, ja que pensava que la postura antihitleriana que destil·laven alguns dels seus films i escrits, el posaven en perill. Segons conta Renoir en les seves memòries, el que el va decidir finalment

a deixar Europa fou l'ofertament de col·laboració amb la França ocupada. Així, de la mateixa manera que, anys abans, Fritz Lang havia partit a Amèrica quan Goebbels li proposà treballar al servei de Hitler, Renoir decideix anar a Hollywood amb la seva secretària Dido, la que seria posteriorment la seva esposa. Dido i Renoir arriben a Nova York el darrer dia de l'any, i ben aviat se senten integrats en el clima d'aquesta ciutat, en la mescla de grandiloqüència i fantasia que troben a Nord-amèrica. Renoir es proposa el repte de seguir fent cinema a la ciutat dels somnis, Hollywood, tot i que la imatge idíl·lica que tenia del lloc on havien creat Griffith, Chaplin i Lubitsch, ben aviat es transformà en una realitat molt diferent. Els estudis pretenien que adaptàs la seva manera de treballar al sistema de Hollywood, cosa que ell, des d'un principi, veia molt difícil. Ja a la seva primera pel·lícula, Renoir lluita per contar una història americana, i no un film de caire francès. Després els problemes vengueren per la seva forma de filmar: Zanuk, el productor, el recriminava per la seva lentitud en el rodatge, pel fet que





fes diverses preses d'una materixa escena, perquè es preocupava massa del que no es veu, de crear un ambient que, tanmateix, deia Zanuck, després no es veuria al film acabat. Fins i tot el renyava perquè feia massa tràvelings! El resultat fou que Renoir no va poder realitzar el muntatge de *Swamp Wather* (1941), la seva primera pel·lícula a Nord-amèrica, a la qual seguiria *This Land is Mine* (1943), un film de propaganda antinazi, que no va ser molt ben rebut a França quan es va estrenar. El 1944 viatja a Nova York per realitzar *A Salute To France*, una pel·lícula propagandística i pedagògica, que li encarregà l'Office of War Information, destinada a ser projectada als soldats aliats abans del desembarcament a Normandia. Renoir va realitzar també la versió francesa, per mostrar als francesos que els presentava com un poble de resistents a l'invasor nazi, que mereixien ser ajudats. Però, inquiet per la seva carrera a Hollywood, Renoir torna a la meca del cinema per tancar el seu proper projecte, *The Southerner*. El film és una adaptació de *Hold Autumn in Your Hand* de l'escriptor George Sessions Perry. La novel·la, escrita el 1941, és un producte adaptat a la política del New Deal, que pretenia lluitar contra la dramàtica situació dels camperols del sud dels Estats Units. Però l'any de realització de la pel·lícula, 1945, els postulats del New Deal havien quedat enfora, davant l'eufòria de la victòria de la guerra. Renoir no va fer amb *The Southerner* un film que contàs la injustícia de les diferències entre nord i sud, sinó que va observar els mites peculiars de la cultura nordamericana, a partir de la història d'un home que lluita per la supervivència de la seva família'. Renoir, que havia criticat durament la família com a representant dels valors de la burgesia més tradicional en

les seves pel·lícules franceses, mostra aquí el nucli familiar com a element essencial per entendre el concepte de civilització de la societat nord-americana, tot i que en dóna una visió pessimista. La pel·lícula, produïda per Robert Hakim, que ja havia treballat amb Renoir a *La Bête Humaine*, amb guió de Renoir mateix i Hugo Butler, conta la història de Sam Tucker, un jove treballador agrícola que, cansat de ser un assalariat, decideix establir-se pel seu compte. Ajudat per la seva esposa a tirar endavant, és ella la que l'empeny a no defallir davant les dificultats, quan una tempesta destrueix les seves collites, i amb elles totes les esperances posades en la nova vida. Els actors, Zachary Scott i Betty Field són convincents en els seus papers de marit i muller que cerquen un futur millor en una terra on poder viure, on poder criar els seus fills, tot i el perill de caure en la més absoluta pobresa. L'estètica del film pot recordar treballs anteriors del director com *Toni* de 1934, una pel·lícula que s'ha vist com a antecedent del neorealisme, el moviment italià de postguerra que troba connexions amb el tema de *The Southerner*: la voluntat d'un home de reconstruir la seva vida a partir del no-res.

A *The Southerner* el paisatge juga un paper molt important, com en molts altres films del director. En les seves memòries conta: "el que em va seduir d'aquesta història és precisament el fet que no és una història. És una sèrie d'impressions fortes. La immensitat del paisatge, la puresa dels sentiments del protagonista, la calor, la fam. Els personatges, a força de viure una vida limitada a les necessitats materials immediates, assolixen un nivell que no sospiten en l'àmbit de les preocupacions espirituals"². Podem trobar la petjada del seu admirat Marcel Pagnol en la insistència amb què Renoir mostra la terra i els cicles naturals (la tempesta que destrueix la collita de cotó), descrits a través dels treballs agrícoles. No debades és, de tots els seus films americans, el que Renoir considerà més personal, el més "independent"³. Aquesta visió de l'home com a ésser immersit en la natura, en contacte directe amb la natura i les estacions, mostra la plasmació d'un aspecte nou en el treball de Renoir: la presència de l'espiritualitat. En aquest film s'ha volgut veure un posicionament religiós per part del director francès, anàlisi reforçada per l'escena en que Nora, l'esposa, recolza la seva cara en la terra mentre Sam prega al cel. Segons Angel Quintana aquesta suplica evidencia més que un sentiment religiós, un desig d'anàlisi del món en què la força de voluntat de l'home està íntimament relacionada amb el concepte de fe en un sentit molt més abstracte. L'espiritualitat de *The Southerner* culminarà amb *The River* (1950), en què el panteisme de caire catòlic es modificarà vers la filosofia hindú, que rebutja una concepció traumàtica de les etapes de la vida, allunyant-se totalment de la doctrina de sacrifici i dolor cristiana.

The Southerner va guanyar el Lleó d'Or al Festival de Cinema de Venècia en l'edició de 1946. ■

(1) Angel Quintana. *Jean Renoir*. Madrid: Catedra, 1998.

(2) Jean Renoir. *Mi vida, mis filmes*. València: Fernando Torres Editor, 1975, p. 179.

(3) Janet Bergstrom. "Jean Renoir en Amérique, un rêve d'indépendance". *Renoir Renoir*: Paris. Éditions de la Cinémathèque Française, 2005, p. 135.

King Kong

Ramon Freixas

Una de les majors decepcions del recent *remake* de *King Kong*, firmat per Peter Jackson, és el buidatge d'erotisme perpetrat pel director neozelandès. I no només això, a més extirpa la violència, el sadisme, la mort, en l'actuació del goril·la. És un *remake* descremat i desnaturalitzat. L'Ann Darrow de Jackson es limita a fer gràcies i moneries al seu interlocutor, mentre que aquest ja no trepitja urbanites i nadius sense distinció, ja no en rosega els cossos, ni a Nova York treu del llit una dona i, després, d'ensumar-la, i comprovar que no és l'estimada, la llença al buit. L'Ann Darrow d'Ernest B. Schoedsack i Merian C. Cooper s'enfronta al seu inconscient, representat per l'enorme moneia, tan sinistra com tendra. King Kong simbolitza la força, l'omnipotència del desig, expressat en termes pagans, no de sublimació religiosa. Res no reté aquesta explosió de(l) desig, si no és una civilització que n'efectua la repressió sistemàtica. L'atracció sexual es presenta nua, admirablement explicitada en l'escena en què la fera, plena de curiositat, es dedica a desvestir, amb lentitud, Ann, pelant-la com si fos una banana.

Un cim de l'erotisme més subtil i provocador, de l'*amour fou* i transgressor. És una llàstima, doncs, que Peter Jackson hagi desaprofitat l'oportunitat de refer de forma creativa el model original, no d'homenatjar-lo d'una manera tan insulsa com innecessària, i convertir, així, l'entranyable bèstia en un goril·la *mainstream*, políticament correcte, incapaç de recuperar la desfermada violència de l'obra original (en escenes que varen ser censurades en el seu moment, segons còpies i països; per exemple, l'esclafament d'indígenes o les aranyes gegants que devoren els mariners caiguts del tronc-pont sacsats per King Kong). Es pot parlar d'Ann com a causa del martiri i de la mort de Kong, invocar la imantada reflexió sobre el bell i el sinistre, el bell i el monstruós, apurar la contraposició entre el puritanisme social i el desig turbulent del goril·la, incidir en l'illa salvatge verge, polsar l'ambient (i trauma col·lectiu) de la gran depressió del 1929, enaltir els F/X de l'ubèrrim Willis O'Brien, admirar la descripció surrealista de Skull Island- i fer-se ressò de la inspiració de Gustave Doré, Max Ernst, Arnold Böcklin, Jonathan Swift i *Els viatges de Gulliver, etc., etc.*- però, abans que res, *King Kong*, versió 1933, és un somni convertit en realitat (o cel·luloide) una obra mestra, un film únic. ■



Cinema malaltís

Carles Sampol

En una de les seqüències finals de *Roma, ciudad Abierta*, de Roberto Rossellini, podríem observar la tortura a la qual era sotmès Manfredi, líder de la Resistència a Roma, per part de Bergmann, oficial de la Gestapo. Allà on la normativa de la narrativa clàssica dictava una el·lipsi, el cineasta italià es decidia a mostrar-nos frontalment la tortura, obligant-nos a contemplar el patiment de Manfredi, el seu rostre desfigurat, mentre el cremaven amb un bufador. La decisió d'aquesta posada en escena estava determinada per una qüestió moral: Rossellini, a la recerca de la veritat, havia decidit desvetllar la realitat que la Història havia ocultat; ens descobria l'horror. Trenta anys després, el cineasta Pier Paolo Pasolini va decidir-se per la mateixa opció quan hom proposà l'adaptació de l'obra de Donatien-Alphonse François de *Les cent vingt journées de Sodome*, una novel·la que provocà l'escàndol per la manera explícita en què descrivia tota una sèrie d'aberrants pràctiques sexuals i de tortura. Traslladada l'acció del text a l'any 1944, ubicant-la en la República de Saló, o *los 120 días de Sodoma*, l'últim bastió de la resistència feixista italiana gairebé finalitzada la II Guerra Mundial, Pasolini descobrí que el rerefons polític i social que hi havia en l'obrer del maleït escriptor francès li servia per reflectir, des del desencant i la decepció més absolutes, la situació política i social —extensible a la resta de la cultura occidental— del seu país al llarg de la dècada dels setanta. Després d'aquell cant a l'hedonisme, de la nostàlgia respecte un cert primitivisme i de l'utopia d'una llibertat vital i existencial que transmetien la seva anomenada "Trilogia de la vida", Pasolini decidí abordar un projecte a través del qual podia manifestar tota la seva ràbia, tota la seva impotència, pròpies d'un individu, que tal i com afirmà Primo Levi —que desqualificà el film— un home malalt i desesperat.

Vista en l'actualitat, tal vegada *Saló, o los 120 días de Sodoma* no provoqui la repulsió que en el moment de la seva estrena, o simplement fa deu anys, podia provocar en l'espectador, però la causa obeeix a la manera com la nostra mirada, inconscientment i quotidianament, s'ha acostumat a les atrocitats i a les humiliacions més bèsties. Segurament hem acabat vivint en un món que Pasolini, des de la seva lucidesa, sospitava proper i que li produïa nàusea i pànic. Com viuria el cineasta italià en aquest món actual en què la llibertat és tan sols un eina demagògica, un discurs que amaga noves formes de feixisme, com són la manipulació dels *mass media* i d'una societat de consum que ens fan entendre com la societat del benestar? Aquesta visió, de forma implícita, és l'autèntica llavor d'una pel·lícula com *Saló, o los 120 días de Sodoma*, una contundent i ferotge paràbola política, que malgrat haver perdut la força del seu inicial impacte visual —provocat per la forçada contemplació de tota una sèrie de brutals pràctiques sexuals i de tortures— conserva tota la seva vigència i, per tant, el seu poder de torbació, en tant que l'espectador pot prendre consciència de viure atrapat en un món en el qual, encara que no es produeixin les doloroses —físicament parlant— i vexadores pràctiques de poder, aquestes es presenten sota camuflats actes que no deixen de tener el mateix grau d'aniquilació i degradació.

Així doncs, no és estrany que *Saló, o los 120 días de Sodoma* continuï provocant un rebuig, més que físic, moral en l'espectador, ja que semblant catàleg d'aberracions —la violació, l'urològna, la coprofàgia, l'amputació de membres i altres formes de tortura—, organitzat en una vertical estructura dantesca —a través de diversos "cercles"— assota la seva consciència, provocant-li un malestar, una incomoditat, que de ma-





nera equívoca i ambigua pot capgirar-se en contra del film, en lloc d'afectar al món en què viu. Res més lluny de les veritables intencions de Pasolini, cineasta que amb aquesta obra pretenia posar de manifest el seu dolorós i turmentat estat d'ànim i alhora provocar una reacció en un públic passiu i conformista dins una societat que l'anul·la com a individu. No hi ha lloc, per tant, per possibles debats al voltant del caràcter pornogràfic d'aquesta pel·lícula, senzillament perquè l'excitació de contemplar aquest seguit d'accions bestials tan sols la pot provocar en algú tan abjecte com els quatre personatges que en el film en són responsables.

Pasolini tan sols es decideix a aplicar allò que manifestava Sade respecte la seva obra, assegurant que mai no pintaria el crim amb altres colors que no fossin els de l'infern. En aquest sentit, hi juga un paper fonamental la distància i la fredor amb la qual exposa els fets, recurrent

a una posada en escena falsament naturalista i al desenvolupament d'una estructura narrativa que no segueix el desenvolupament d'una història. Tan sols es tracta de l'exposició d'uns fets, que no obeeixen a cap lògica narrativa —segurament la manera més encertada de reflectir a través del propi film, l'arbitrarietat del poder—. La pel·lícula, a més, tampoc busca establir una identificació, o una empatia entre les víctimes, presències alienades totalment, i l'espectador —es més, en alguna ocasió, com en el tram final, es comte l'osadia de situar-nos en la situació dels botxins— per tal d'evitar sentiments tan "convencionals" com la pietat o la llàstima. *Saló, o los 120 días de Sodoma*, indubtablement, va més enllà a l'hora de provocar una reacció en l'espectador, un individu que s'hauria de sentir incòmode davant la seva projecció, per tal de demostrar que aquesta paràbola, aquest crit de desesperació, també li afecta. ■

Les pel·lícules del mes

Cicle: Lo frio y lo cruel. Homenatge a King Kong

A les 16.30 hores

Cicle: Lo frio y lo cruel

1 DE FEBRER

Nueva ola de Joan Morey

Director: Joan Morey

Guió: Joan Morey

A les 18.00 hores

Cicle: Lo frio y lo cruel

1 DE FEBRER

Nouvelle vague (1990-VO)

Nacionalitat i any de producció: França, 1990

Títol original: *Nouvelle Vague*

Producció: Alain Sarde

Director: Jean-Luc Godard

Guió: Jean-Luc Godard

Muntatge: Jean-Luc Godard

Intèrprets: Alain Delon, Domiziana Giordano, Roland Amstutz, Laurence Cote

8 DE FEBRER

El desencanto (1976)

Nacionalitat i any de producció: Espanyola,

Títol original: *El desencanto*

Producció: Elías Querejeta

Director: Jaime Chávarri

Guió: Jaime Chávarri

Fotografia: Teodoro Escamilla, Juan Ruiz Anchía (Blanc i negre)

Muntatge: José Salcedo

Música: Sonata de piano D 959 de Schubert

Intèrprets: Felicidad Blanc, Juan Luis Panero, Leopoldo María Panero i Michi Panero

15 DE FEBRER

Gritos y susurros (1972-VOSE)

Nacionalitat i any de producció: Suècia, 1972

Títol original: *Viskingar och rop*

Producció: Lars-Owe Carlberg

Director: Ingmar Bergman

Guió: Ingmar Bergman

Fotografia: Sven Nykvist

Música: Johann Sebastián Bach, Frédéric Chopin

Intèrprets: Harriet Andersson, Ingrid Thulin, Liv Ullmann, Kari Sylwan

22 DE FEBRER

Un año con trece lunas (1978-VOSE)

Nacionalitat i any de producció: Alemanya, 1978

Títol original: *In einem Jahr Mit 13 Monden*

Director: Rainer W. Fassbinder

Guió: Rainer W. Fassbinder

Fotografia: Rainer W. Fassbinder

Muntatge: Rainer W. Fassbinder

Música: Peer Raben

Intèrprets: Volker Spengler, Ingrid Caven, Gottfried John, Elisabeth Trissenaar, Eva Mattes

A les 20.00 hores

Homenatge a King Kong

1 DE FEBRER

King Kong (1933-VE)

Nacionalitat i any de producció: EUA, 1933

Títol original: *King Kong*

Producció: RKO

Director: Ernest B. Schoedsack i Merian C. Cooper

Guió: James Ashmore Creelman, Ruth Rose, Edgar Wallace

Fotografia: Edward Linden, J.O. Taylor, Vernon L. Walker, Kenneth Peach

Música: Max Steiner

Intèrprets: Fay Wray, Robert Armstrong, Bruce Cabot, Frank Reicher



de febrer

Cicle: Lo frio y lo cruel

8 DE FEBRER

Saló, o los 120 dias de Sodoma

(1975-VOSE)

Nacionalitat i any de producció: Itàlia / França, 1975
 Títol original: *Salò o le centoventi giornate di Sodoma*
 Producció: Alberto Grimaldi, Alberto de Stefanis, Antonio Girasante
 Director: Pier Paolo Pasolini
 Guió: Pier Paolo Pasolini, Roland Barthes, Maurice Blanchot, Dergio Citti, Pierre Klossowski
 Fotografia: Tonino Delli Colli
 Música: Ennio Morricone
 Intèrprets: Paolo Bonacelli, Giorgio Cataldi, Umberto Paolo Quintavalle, Aldo Valletti



15 DE FEBRER

La pianista (2001-VOSE)

Nacionalitat i any de producció: França / Àustria, 2001
 Títol original: *La pianiste*
 Producció: MK 2 Films, Les Films Alain Sarde, Wega Filmproduktion, Arte France Cinéma
 Director: Michael Haneke
 Guió: Michael Haneke
 Fotografia: Christian Berger
 Muntatge: Monika Willi i Nadine Muse
 Intèrprets: Isabelle Huppert, Annie Girardot, Benoit Magimel, Anna Sigalevitch



Cicle:

“Cinema de Jean Renoir”

22 DE FEBRER

El hombre del sur (1945-VOSE)

Nacionalitat i any de producció: EUA, 1945
 Títol original: *The Southerner*
 Producció: Robert Hakim, David L. Loew
 Director: Jean Renoir
 Guió: Jean Rendar, Hugo Butler i George Sessions Perry
 Fotografia: Lucien N. Andriot
 Muntatge: Gregg C. Tallas
 Música: Werner Janssen
 Intèrprets: Zachary Scott, Betty Field, J. Carrol Naish, Beulah Bondi





18 ESTACIONS MULTIMÈDIA MEGAEQUIPADES,

PREPARA'T PER ATRAPAR-NE UNA!

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

CIBERESPÀI
Jove

CiberEspai. Centre OCIMAX. S1

Horari: d'11:00 a 21:00 h. Excepte diumenges i festius

BALEARIS
Jove

Fundació
"SA NOSTRA"