

Cicle: Jean-Luc Godard

Setmana de cinema històric

# temps moderns

papers de cinema



núm. 121 març 2006



*Fundació*  
"SA NOSTRA"

**temps moderns** papers de cinema  
Edició mensual Març 2006 Núm. 121

**Edita**

Centre de Cultura "SA NOSTRA" Carrer Concepció, 12 07012 Palma  
Telèfon 971 725 210 Fax 971 713 757 [jvidala@fundacio.sanostra.es](mailto: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**

Arxiu Centre de Cultura

**Disseny maqueta / portada**

Santamà disegna

**Foto portada**

Lorenzo Llobet-Gràcia

**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 Palma, 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 Elías Querejeta. Del món del futbol a la passió cinematogràfica.  
*Querejeta sota el franquisme: 1962-1975 (I)*  
per Xavier Jiménez
- 8 A la vora de tres films notables  
per Toni Roca
- 10 Notes impertinents (XI).  
La humanitat cinematogràfica d'Antoni Figuera  
per Antoni Serra
- 12 L'escenari de llauna.  
Més Max  
per Francesc M. Rotger
- 13 Bandes de so.  
Premis Goya 2005: més mar endintre encara...  
per Házael González
- 14 L'home del KKK  
per Joan Ferrer Miserol
- 15 *Brokeback Mountain*: "De vell nou l'amor homosexual"  
per Joan Obrador
- 16 Quan l'arcàdia es troba a Marlboro Country  
per Joan Bover
- 18 El darrer film d'Steven Spielberg. *Munich*, el terrorisme en clau de tesi  
per Antoni M. Thomas
- 21 La tercera edat dels Estats Units d'Amèrica.  
Crònica del LVI Festival Internacional de Cine de Berlín  
per Guillem Sans
- 23 Crònica de cine. Caché (Escondido)  
per Martí Martorell
- 24 IX Mostra de Cinema i Vídeo de Palma.  
Cita amb el curtmetratge balear i presentació de l'ACIB  
per Júlia Pons
- 30 Setmana de cinema històric
- 32 apunts a contrallum.  
Dues o tres coses sobre Godard  
per Josep Carles Romaguera
- 35 *Masculin et féminin*.  
La mirada de Godard sobre la joventut  
per Iñaki Revesado
- 37 *Las cajas españolas*  
per M. Magdalena Brotons Capó
- 39 L'any 1948 a la pantalla  
per Ferran Alberich
- 42 *El tambor de hojalata*  
per Guillem Fiol Pons
- 44 Cinema a "SA NOSTRA".  
Les pel·lícules del mes de març

# Editorial

## Ombres

*Una pantalla gran  
només fa més dolenta  
una mala pel·lícula*

Samuel Goldwyn

No hi ha cap acte que vulgui ser valorat socialment avui en dia que no incorpori la realització i consegüent projecció d'un DVD, quelcom contrari als principis que mouen les projeccions de cinema al Centre de Cultura i que ens obliguen a cercar pel·lícules arreu del món per tal de poder-les oferir en el format adequat de 35 mm si hom vol ser mínimament coherent. Cinema, cinema autèntic, tot i que ens converteixi en una excepció, navegant contracorrent enmig de la tempesta talment el vaixell de la magnífica obra teatral de **Dagobert von Cossel** reposada aquests dies a Mallorca, **Mari-cel**. El respecte a la història del cinema així ens ho exigeix.

Parlant d'història, el cinema històric serà protagonista al Centre de Cultura aquest mes de març; dues repúbliques abolides amb pocs anys de diferència i per causes semblants, l'espanyola i la de **Weimar**, aquesta darrera incorporant **El tambor de hojalata**, la primera novel·la de **Gunter Grass** i traslladada al cinema. L'altre cicle republicà inclou una pel·lícula curiosa i un punt experimental **Vida en sombras**, curiosa producció estrenada comercialment amb anys de retard. Unes ombres referides a la fosca interior de les pròpies sales cinematogràfiques, cinema dins el cinema. El cartell de l'època, molt de l'època, mostra una imatge de **Fernando Fernán Gómez** agenollat a terra amb el cos de **Maria Dolores Pradera** en braços. Prèviament a la projecció passarem el documental **Bajo el signo de las sombras**, títol pensat inicialment per a la pel·lícula, realitzat per **Ferran Alberich**, que hi serà present. A part, un fix *ma non troppo*, **Godard** sí i **Godard** no. Sí el cicle, amb quatre diferents pel·lícules, algunes ja projectades al Centre de Cultura i no el curs programat per aquest mes passat, que no va celebrar-se, i que serà impartit finalment durant els darrer trimestre de l'any per **Sebastià Planas**.

Tornem a enllaçar conceptes. És a punt de distribuir-se **Ombres xineses**, nova publicació promoguda per **Temps Moderns**, una acurada selecció d'articles

d'Antoni Figuera, després de la ja publicada d'Antoni Serra i a l'espera del recull d'escrits de Damià Hugueta, en procés d'impressió i que servirà per recordar-lo encara més enguany que se celebra el desè aniversari de la seva mort.

Pel que fa al cinema de cartellera, trobareu a la revista d'aquest mes opinions diverses sobre la darrera d'Ang Lee, *Brokeback Mountain*. Haurà agradat més o

menys, però és cert que no ha provocat indiferència. Vistes i llegides les nombroses crítiques publicades per tot arreu sembla com si hagués engegat tot un procés de recerca de produccions al voltant de l'homosexualitat, aquesta relació entre dos cowboys basada en una intermitència que recorda *Same time, next year*, aquella pel·lícula (1978) de Robert Mulligan, interpretada per Alan Alda i Doris Burstyn. ■



Vida en  
sombras.

## Elías Querejeta. Del món del futbol a la passió cinematogràfica

### *Querejeta sota el franquisme: 1962-1975 (I)*

Xavier Jiménez

La caza.



**4**3 anys de carrera com a productor i guionista ocasional contemplen Elías Querejeta, un dels personatges clau pel desenvolupament del cinema modern a l'Estat espanyol del darrer terç del segle XX, primer sota els últims temps del franquisme —que serà el marc cronològic utilitzat per aquesta primera aproximació— i posteriorment amb l'arribada de la Transició política i el procés democràtic, que tractarem en un segon article.

Querejeta va néixer al poble biscaí d'Hernani, i provenia d'un món tan allunyat del cinema com era el futbol professional. Havia desenvolupat una trajectòria com a jugador de la Reial Societat de San Sebastià a la primera divisió entre els 18 fins els 24 anys. Després del 1958 es va retirar voluntàriament del futbol d'elit i desembarcà a un altre univers com és el cinematogràfic. El 1962 va començar el seu camí com a productor, donant suport conjuntament amb Antonio Eceiza i José María Otero, a l'òpera prima del director Jorge Grau que duia per títol *Noche de verano* (1962), un exercici de reflexió sobre la moralitat i societat franquista dels anys seixanta. Querejeta mostrava així les seves inquietuds artístiques i argumentals des del començament, desviant-se així per un camí que el mantindrà al marge del cinema convencional de l'època, en un procés de lluita i denúncia de l'etapa històrica que es vivia a Espanya.

En referència al cinema de l'època, la indústria espanyola es trobava en un moment crucial després d'iniciar la construcció del túnel per aconseguir sortir del

laberint propagandístic, buit de contingut i subvencionat pel règim a finals dels quaranta i principis del 1950, a films d'exaltació franquista propis de directors com Florián Rey, Luis Lucía o Juan de Orduña.

*Surcos* de José Antonio Nieves Conde el 1951, l'aparició de figures com Juan Antonio Bardem i Luis García Berlanga, la figura de Buñuel a l'exili i una mica després Basilio Martín Patino impulsaren uns aires renovadors, gràcies en part a la celebració de les Conversacions de Salamanca el 1955, amb la intenció d'obrir el mercat i aconseguir una aplicació més tova de la censura, una de les eines clau a l'hora d'aplicar un control sobre la societat.

L'obra d'Elías Querejeta s'estableix dins d'aquest marc històric, entre l'inici d'un canvi<sup>2</sup> i la continuació de la manipulació governamental, encara que de la mà de García Escudero<sup>3</sup> i els directors abans esmentats, es lluitava per aconseguir innovacions dintre del sistema de producció cinematogràfica. Querejeta s'erigirà en el pare econòmic d'una sèrie de directors que comencen a sorgir gràcies en part a l'impuls creat després de la reunió de Salamanca el 1955.

La dècada del 1960 portarà l'eclosió de la figura del nostre protagonista. Com ja hem esmentat abans, realitzarà el seu debut el 1962 com a productor, però un any després aconsegueix treballar ja amb Juan Antonio Bardem a *Los inocentes* (1963), redactant l'argument —amb col·laboració inclosa d'Antonio Eceiza— d'aquest film en què el protagonista, que interpreta Alfre-

do Alcón, s'enamora de la filla de l'amant de la seva esposa, un tema subversiu per l'època que va veure com la seva estrena era enrederida fins al març del 1964.

Aquest mateix any va iniciar una nombrosa producció fins al 1975, amb un total de 19 projectes als quals donarà començament el titulat *El próximo otoño* (Antonio Eceiza<sup>4</sup>, 1963), que mostra l'amor entre un pilot d'una embarcació i una francesa que es troba de vacances a Espanya, i que es converteix en la primera relació entre productor i director, una relació que tindrà diferents capítols al llarg de les seves trajectòries, i que va continuar a *De cuerpo presente* (1965), amb Eceiza una altra vegada al capdavant, en què es reflectia la història de Nelson i Barlow, dos homes que cercaven l'amor de Mairin; era un *thriller* en què l'humor negre es mesclava amb certs elements surrealistes, i que entre altres mencions, va ser declarada d'interès cinematogràfic i guardonada amb el premi a la Qualitat del Ministeri de Cultura.

A l'idil·li professional iniciat amb Eceiza, s'hi afegirà el 1966 Carlos Saura, un director que havia debutat amb el llargmetratge *Los golfos* el 1959, i que filmava ara *La caza*, una de les aportacions més clarificadores de la Guerra Civil Espanyola, plena de simbolisme i significats amagats on els quatre protagonistes despullaven els seus sentiments i conviccions durant un tràgic dia de cacera. Un any després, Querejeta produirà tres films i de nou amb aquests dos directors com a companys de feina. *Peppermint Frappé* era el relat de Julián, un metge de Conca que intenta transformar la seva infermera en la imatge de la dona d'un amic de la seva infància; per la seva banda, *Stress-es Tres-tres* és la història de dos amics, un dels quals se'n va de viatge amb la dona de l'altre, context en què afloraran

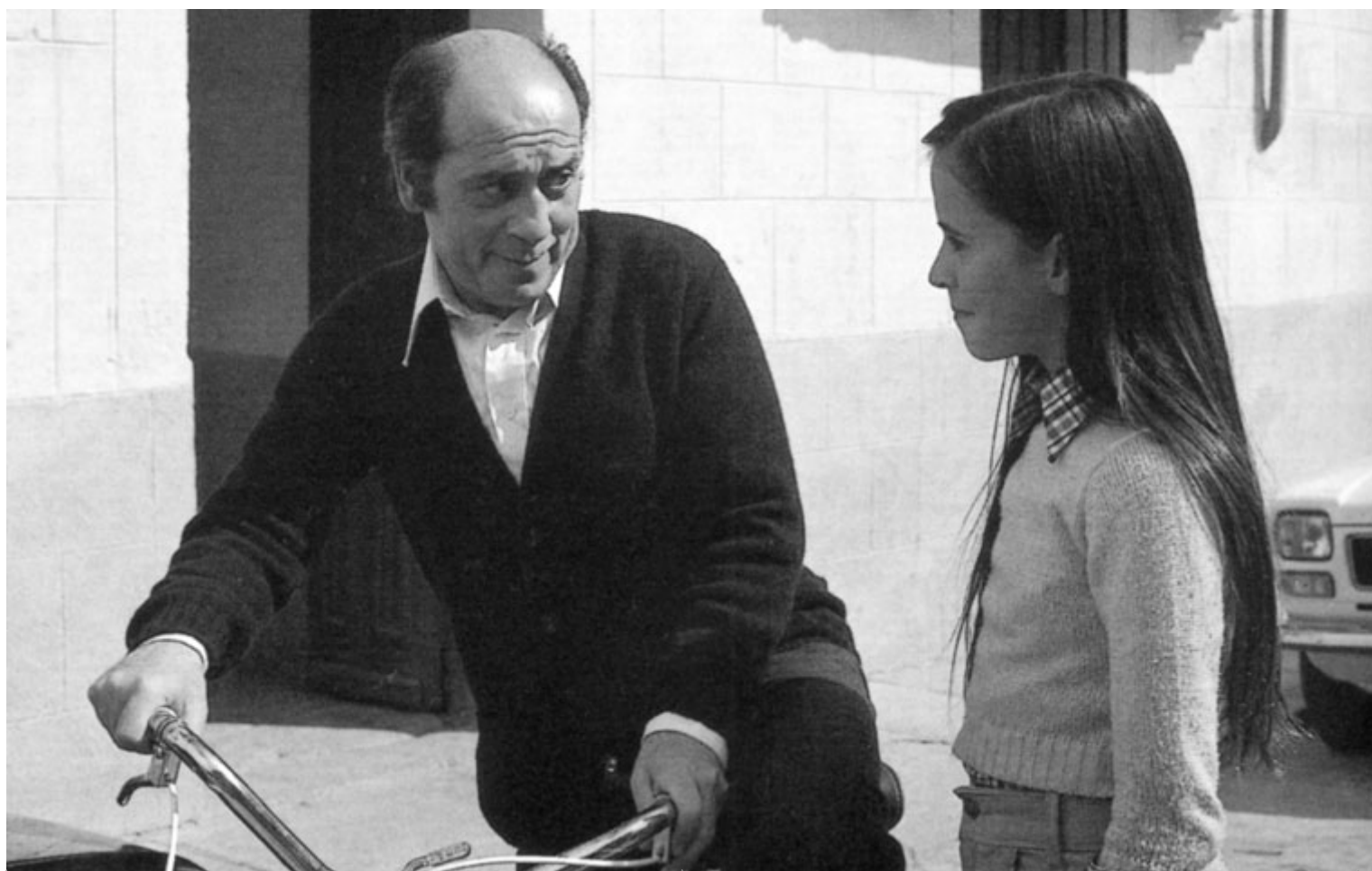
les diferències ocultes entre els personatges masculins per culpa de la gelosia, la presència femenina, la desconfiança, entre d'altres aspectes.

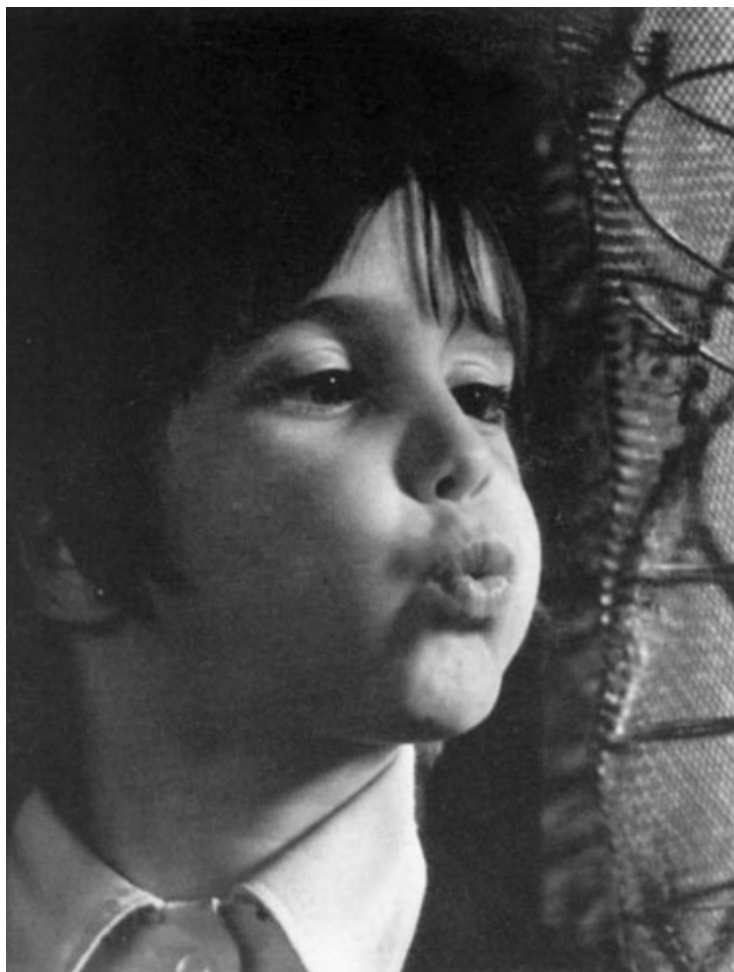
*Último encuentro* tanca el triplet del 1967, en aquest cas a càrrec d'Antonio Eceiza. Entre altres aspectes, cal destacar l'aportació com a guionista de Querejeta, que torna a escriure de nou l'argument d'un projecte<sup>5</sup>, labor que no exercia des de la darrera col·laboració amb el mateix director. Dos homes es retrobaven després de cinc anys; els records de temps anteriors, les experiències i el tema recurrent de la figura femenina com a cos del conflicte entre els protagonistes era el nucli de l'acció. Podem notar l'especial interès per les relacions personals, disputes amoroses, records de successos del passat que apareixen sobtadament; en general una mirada propera i vertadera de la realitat social que s'amagava en el fons de l'Estat espanyol.

*Si volvemos a vernos*, del 1968, suposarà l'inici professional com a productor amb Francisco Regueiro, després de participar aquest en la redacció de la història de *De cuerpo presente* (Antonio Eceiza, 1965). La societat franquista vista a través de la vida d'una prostituta i la seva relació amorosa amb un soldat nord-americà de raça negra eren els elements bàsics de la trama, complementats amb el teló de fons de la guerra del Vietnam, encara d'actualitat absoluta a finals dels setanta, ja que internacionalment va significar una victòria d'una part del bloc comunista asiàtic sobre el suposat poder militar aclaparador dels EUA, en una època en què la Guerra Freda<sup>6</sup> mantenia la tensió acumulada des de principis dels anys cinquanta del segle XX.

*Los desafíos* (1969) es convertirà en el primer projecte coral de Querejeta en què hi participen tres di-

*La prima Angélica.*





*El espíritu de la colmena.*

rectors, un d'ells clau per la trajectòria del productor basc i en general del cinema espanyol com és Víctor Erice. Aquest, juntament amb Claudio Guerín i José Luís Egea, dirigien tres capítols en què exposaven la concepció del que interpretaven com a violència, mostrada en unes circumstàncies i condicionaments a priori ordinaris com un marit que interiorment pateix un engany, la relació d'un pare amb la seva filla i el viatge d'uns amics. El projecte tripartit era explicat de la següent manera per un dels seus artífexs:

"Elías tenia el propòsit de no limitar-se a una sèrie de dos o tres directors i obrir una mica la seva plataforma cultural de producció. Tenia en principi la idea, en abstracte, de fer una pel·lícula amb gent jove que mai hagués fet cinema"

La darrera aportació de Querejeta en la dècada dels seixanta serà *La Madriguera*, de nou amb Carlos Saura. La tendència a la realitat social, com a radiografies de la quotidianitat, prossegueix amb la crònica d'un matrimoni format per Pedro i Teresa, que durant un cap de setmana s'amaguen a la seva casa per recordar la història del seu amor, els principis, el desenvolupament, així com els problemes i les discrepàncies existents entre tot dos.

Una vegada traspasada la barrera de les primeres experiències, sota el complicat context d'una dictadura que ofegava la llibertat d'expressió, Querejeta es va convertir en un dels estendards d'aquesta renovació

del cinema espanyol, no tan sols com a productor, sinó com un cineasta que va aconseguir un punt i a part dins de la línia d'innovació temàtica i atreviment artístic.

Abans d'iniciar una participació amb directors europeus com James Hill o Andrea Bianchi, Querejeta va donar suport econòmic i coescriu el projecte de dos vells coneguts com Eceiza i l'omnipresent Saura. *Las secretas intenciones* continua significant avui en dia la darrera aportació del binomi, i en què de nou tornaren a mostrar les relacions personals a més de la soledat, la mort i la reflexió entre Miguel, un arquitecte i Blanca, una jove que s'ha intentat suïcidar.

*El jardín de las delicias* és un altre exemple d'un viatge interior a través del seu protagonista principal, en aquest cas d'Antonio, un dirigent d'una empresa que després de patir un accident de trànsit queda disminuït físicament i mentalment. En aquesta situació l'actor José Luis López Vázquez, que encarna aquest anti-heroi, viu presoner dels seus records, somnis i fantasies; una metàfora de l'Estat espanyol de l'època, socialment fracassat i ple de rancúnia per records pertanyents al passat.

*Belleza negra* i *Diabólica malicia* representen les primeres col·laboracions de Querejeta amb directors estrangers<sup>8</sup>, amb la intenció d'assolir nous horitzons tant econòmics com artístics. El primer exemple és el de James Hill<sup>9</sup>, un director anglès a qui li produeix un drama sobre el món dels cavalls, i posteriorment tractarà el gènere de terror de la mà d'un dels especialistes dels anys setanta, com era l'italià Andrea Bianchi.

Un any després de l'experiència internacional, Querejeta reprèn la seva carrera amb el títol *Carta de amor a un desconocido*, de Francisco Regueiro, i que va suposar el trencament de relació entre tots dos cineastes, motivat per la discussió sobre el muntatge final. Querejeta pretenia una sèrie de retalls derivats de les seves imatges per afavorir una carrera comercial i Regueiro va sentir-se enganyat per aquest motiu<sup>10</sup>.

Encara que el resultat no va ser l'esperat, en relació amb l'experiència de produccions estrangeres, Querejeta va accedir a treballar de nou amb cineastes, en aquest cas alemanys, i de gran prestigi internacional com era Wim Wenders<sup>11</sup>. A més del projecte de Wenders, quatre títols més componien el total de produccions del 1973, en què hem de destacar els primers contactes amb Víctor Erice i Manuel Gutiérrez Aragón, a més de la reiteració amb Saura i l'únic projecte dut a terme amb Volker Vogeler<sup>12</sup>. Començant per aquest darrer, podem citar breument que el seu film, *La banda de Jaider* era un western poc rellevant dins d'una filmografia encara més desconeguda.

Si les primeres experiències no aconseguiren els objectius fixats per part de Querejeta, la disputa mantinguda amb Wenders relacionada amb el metratge total de *La letra escarlata* (1973), va significar l'abandonament de l'acord entre tots dos grups, per una banda Querejeta i per un altre el dels directors germànics.

*El espíritu de la colmena* (1973) significa un abans i un després dins de la línia de producció portada a terme fins aquest moment. El rebut de la crítica i l'èxit aconseguit al Festival de San Sebastià, convertint-se



en la primera producció espanyola que va obtenir el gran premi, la Conxa d'Or, varen impulsar la seva carrera i repercussió, tant interior com exterior. La representació de la postguerra a través de la mirada d'Ana Torrent i el simbolisme del monstre de Frankenstein paral·lel a un altre monstre com era el franquisme, es va convertir en un film cabdal per l'època com eren els prolegòmens de la Transició política.

La carrera del director Manuel Gutiérrez Aragón es va iniciar igualment en temps de canvis socials i polítics, concretament l'any 1973. La història d'un editor i la seva relació amb una pastora sorda és el nus de l'argument, que parlava de la incomunicació, de la soledat i de la comprensió personal, a una destacada òpera prima titulada *Habla, mudita*.

La darrera aportació abans de la mort de Franco per part de Querejeta va ser de nou una pel·lícula rodada per Carlos Saura. Duia per títol *La prima Angélica*, que tornava a reincidir en un dels seus temes predilectes, la Guerra Civil. Després d'un temps establert a Barcelona, el protagonista del film retorna a la seva Segòvia natal, a causa de la mort de la seva mare. Els records viscuts durant els anys de guerra (1936-1939)<sup>13</sup> provoquen a Luis la rememoració d'aquells temps passats, i en particular la història d'amor succeïda amb la prima Angélica, una jove que ara s'ha transformat en una dona madura i mare d'una filla.

Ara fa dos mesos, l'octubre de 2005, el Cercle de Belles Arts de Madrid va condecorar la trajectòria d'Eliás Querejeta amb la medalla d'or en homenatge a la seva carrera. Una distinció crec que totalment merescuda, concedida a un dels personatges clau pel desenvolupament de la indústria del cinema i motor d'algunes de les millors mostres que han pogut crear directors de la talla dels abans esmentats, com Saura, Eceiza o Erice, ubicats cronològicament dins una etapa en què la llibertat d'expressió i d'idees es trobava sota control governamental, marc en què Querejeta es va atrevir a manifestar les seves a través d'una sèrie de pel·lícules.

En el següent article, emmarcat ens els darrers 30 anys fins al 2005, trobarem un Querejeta pots més diversificat<sup>14</sup>, més accessible gràcies al pes guanyat dins del panorama cinematogràfic i amb una amplitud de temes; però que conserva la concepció de productor arriscat, compromès amb els temes socials i que mantindrà la seva petjada de rebel i de denúncia, com ho demostra el títol de la seva darrera producció fins aquest any com és *Invierno en Bagdad* (Javier Corcuera, 2005), que finalitzarà la continuació del present article, que començarà per *Cría cuervos*, dirigida per Saura l'any 1976. ■

(1) "He de confessar que, així com he declarat que ho vaig passar molt bé a la Reial, que tinc uns records molt bons i vaig fer un munt d'amics entre els jugadors, ser professional del futbol —o de qualsevol esport— és per a mi profundament avorrit. I com que m'avorria cada vegada més, als vint-i-quatre anys ho vaig deixar" a *Eliás Querejeta, la producció como discurso*. Jesús Angulo, Carlos F. Heredero i José Luis Rebordinos. Filmoteca Vasca, 1996. pàg. 68.

(2) Obertura iniciada al principi de la dècada dels cinquanta pel moviment conegut com NCE, el Nou Cinema Espanyol, que bevia directament de les fonts neorealistes italianes i en generals dels fluxos

renovadors existents a Europa i que es transformarien en el *free cinema* o la *nouvelle vague* francesa, entre d'altres.

(3) Director General de Cinematografia, que va impulsar a l'època unes mesures de certa obertura en temes relacionats amb la producció i distribució de pel·lícules.

(4) Eceiza era natural de San Sebastià, i es dedicava a la promoció dels cineclubs, escriptor d'articles de cinema a revistes especialitzades com *Nuestro cine*, *Cinema Universitario* i *Film Ideal*. A principis dels setanta es va exiliar per motius polítics a Mèxic. El 1978 va retornar i els anys 1984, 1985, 1986 i 1990 va formar part del comitè de selecció del Festival de Cinema de San Sebastià.

(5) En el cas de *De cuerpo presente*, juntament amb Antonio Eceiza i Querejeta, se'ls suma Francisco Regueiro. A *Último encuentro*, serà de nou el duo qui s'encarregui de la història.

(6) Nom amb què es va conèixer el període iniciat després de la finalització de la Segona Guerra Mundial, en què el bloc capitalista i el bloc comunista, encapçalats respectivament pels EUA i l'URSS, es trobaven confrontats permanentment però sense xocs directes, i mantenien un equilibri que es va rompre amb la caiguda del Mur de Berlín i el desmembrament de l'URSS, esdeveniments succeïts al canvi de dècada entre 1980 i 1990.

(7) A *Claudio Guerín Hill*. Rafael Utrera, Obra Audiovisual. Universidad de Sevilla, 1991. pàg. 216.

(8) Querejeta pretenia un sistema que podem denominar de correspondència. Afirma que: "Productors estrangers dissenyaven una pel·lícula, i jo els ajudava per a rodar-la a Espanya per obrir-los aquest mercat i, a canvi, ells feien el mateix al seu país amb projectes meus, però llavors sols va funcionar la primera part i no la seva contrapartida." a *Eliás Querejeta, la producció como discurso*. Jesús Angulo, Carlos F. Heredero i José Luis Rebordinos. Filmoteca Vasca, 1996. pàg. 68.

(9) Director que va desenvolupar una carrera més extensa en el camp de la televisió; en relació amb la seva producció cinematogràfica podem destacar *Trial and terror*, protagonitzada per Peter Sellers i Richard Attenborough de 1962 i *Born free (Nacida libre)* de 1966.

(10) A *Eliás Querejeta, la producció como discurso*. Jesús Angulo, Carlos F. Heredero i José Luis Rebordinos. Filmoteca Vasca, 1996. pàg. 121 i 122.

(11) Un dels components més destacats del moviment del nou cinema alemany, una generació que va irrompre aproximadament a finals dels seixanta, en què hi trobam noms com Fassbinder, Herzog o Schlöndorff entre d'altres.

(12) Vogeler formava part del grup de cineastes que col·laborava internacionalment Querejeta, amb seu Munic —el PIFDA—.

(13) L'esclat de la Guerra Civil, obliga a Luis, personatge interpretat per José Luis López Vázquez, a quedar-se a casa d'uns familiars, que compartirà amb la seva prima Angélica i la tia Pilar.

(14) Eliás Querejeta confessava a una entrevista l'any 1987 que ell exercia la seva professió a partir d'una premissa principal: "no existeixen pel·lícules des de la creació en sentit estricte" a *Dirigido por...* núm. 144, febrer, 1987.

Surcos.



## A la vora de tres films notables

Toni Roca

*Buenas noches y buena suerte.*



Ara que tothom, o gairebé tothom, va ple de comentaris i conclusions sobre i al voltant de l'espectacle dels Oscars, pretext com qualsevol altra perquè Hollywood estigui al cim de tota l'actualitat cinematogràfica, voldria, si més no, comentar, amb la sempre necessària brevetat, tres films que, sense arribar a la qualitat i acceptació d'obra mestra, sí que han tingut la característica de cridar-me l'atenció, la curiositat i una valoració general més que notables. *Munich*, d'Steven Spielberg, polèmic i discutible com sempre, fins i tot qüestionable per als molts que no reben amb entusiasme l'obra de l'autor d'*Encuentros en la tercera fase*, *Buenas noches y buena suerte*, d'un George Clooney que, al marge de la seva facultat acreditada com actor, vol imposar, recordeu *Confesiones de una mente peligrosa*, i explorar la seva capacitat i talent rere la càmera. Tanca l'oferta *Orgullo i prejuicio*, de Joe Wright. Tres pel·lícules, tres històries de signe oposat, sense cap mena de lligam entre si, però que han fet despertar, una vegada més, l'interès, o la passió pel bon cinema de cada dia. Cert que la cartellera, al llarg de l'actual temporada, ha ofert altres títols de reconeguda categoria. Des dels darrers Bergman o Woody Allen, l'escenari perfectament es pot ampliar. Però, ara per ara, ens centrarem en les cintes esmentades.

*Munich* em sembla una de les millors pel·lícules del seu director i, sense dubte, l'obra més perfecta des dels temps aquells de *La llista de Schindler* o *Salvar al soldado Ryan*, obres majors d'un dels més notables creadors que avui per avui hi ha al Hollywood dels nostres dies. Director sempre controvertit, contrastat, discutit (i discutible), capaç de despertar amors i odis sense fronteres i sense límits, Spielberg fa cine (i bon cine) amb un ull ubi-

cat a la taquilla i l'altre a la creació artística, dos camps d'acció i lluita permanent que el responsable d'*El color púrpura* (tal vegada la cinta més notable de la dècada dels noranta i deman perdó) controla i coordina quasi a la perfecció. A *Munich* i després de la molt singular *La guerra de los mundos*, ha volgut complaure, detall que cal agrair-li, els amants del seu cinema en la forma i en la força que ell sap utilitzar a l'hora de fer cinema d'alta graduació i intensitat. Spielberg torna a un tema molt estimat; el conflicte del poble jueu, la seva responsabilitat històrica, el problema que tota la humanitat pateix, representat per la batalla contra el poble palestí i la seva supervivència en condicions infrahumanes. Cal no oblidar que el creador de *Jurassic Park* és jueu d'origen i condició, malgrat que la cinta que ara comentam ha set rebutjada de forma airada tant per amples sectors de la societat israeliana com per als jueus que viuen als Estats Units. Després de *La llista de Schindler* s'esperaven altres coses, altres maneres de veure el conflicte. L'anàlisi que fa Spielberg de l'escamot —una mena de GAL— no es correspon a la seva radical ideologia. La cinta és d'una emoció intensa, d'un clima absorbent i totalitzador. Honest i valent fins el punt de fer saltar espurnes per tot arreu. Com escriu Josep Ramoneda: "... però més enllà dels fets històrics, *Munich* és una reflexió sobre el desarrelament, sobre la necessitat de reconeixement, sobre el menyspreu a l'enemic i altres mecanismes psicològics que fan que un ciutadà sense atributs precisos accepti ser desposseït de si mateix per l'Estat i es lliuri de ple a la lògica de la violència fins a ser-ne posseït..." És la clau definitiva del film.

*Buenas noches y buena suerte* arriba en el moment oportú, precís i exacte. Quan als Estats Units s'agiten (i

el que s'agitaran, que la cosa pinta amarga) de costa a costa desagradables vents de signe *maccarthista* i la subsegüent caça de bruixes sota altres noms i tal vegada altres formes però en una direcció i unes intencions (malèvoles) que molt recorden els temps aquells, anys cinquanta, amb el senador Joe McCarthy, paranoic, inquisidor terrible, devastador de qualsevol aire de llibertat i democràcia possible. L'Amèrica de George Bush, la meitat d'Amèrica, vull dir, sembla voler recuperar aquelles essències, no tant llunyanes en el temps i en l'espai. Després dels atemptats i destrucció de les Torres Bessones, després de l'inoblidable 11 S i les posteriors guerres a l'Afganistan i a l'Iraq i la reacció de la Casa Blanca, les coses, alguns sentiments polítics i econòmics miren perillosament cap enrere. Al voltant d'aquest clima polític i social, George Clooney traça una història com si fos una mena de paràbola o metàfora que volta a l'entorn del periodista, valent, insubornable, analític i analista d'Edward R. Murrow (impressionant el treball interpretatiu de l'actor David Strathairn, d'una sobrietat admirable) que aleshores dirigia un programa televisiu, *See it now* a la cadena CBS. Era l'anomenada, míticament, l'època daurada de la televisió. I fou a través d'aquest mitjà d'informació quan, cada nit, de mica en mica, però amb coratge a prova de qualsevol cosa (cosa o pressió dels sempre terribles poders fàctics) inicià una llarga campanya que només tenia un objectiu; denunciar públicament l'actuació política del *maccarthisme*. Fou una lluita llarga i tensa, un cara a cara que commogué el país. Finalment la grata notícia fou la caiguda d'aquell cap feixista. Tota aquesta història del passat és contada amb pols segur, dúctil i ferm per un George Clooney que, cada dia que passa, sap contar, contar-nos en funció d'una narració cinematogràfica, en què destaca un depurat, sobri, sentit del llenguatge cinematogràfic que, en certs moments, podria recordar el Bresson clàssic. Tot això, a més a més, fotografiat en un esplèndid, poètic, intimista, blanc i negre. Un gran, necessari, film. I de perpètua actualitat.

*Orgullo y prejuicio* és, ara per ara, una de les sorpreses (sorpresa agradable, val a dir-ho) de la temporada cinematogràfica. Amb els precedents habituals quan es tracta de portar a la pantalla un clàssic de la novel·la anglesa, la resolució no era fàcil. Ara es tracta del llibre original escrit per Jane Austen al segle XVIII. Per regla general no escrita, aquestes adaptacions cinematogràfiques pateixen d'un naixement clarament deficitari. Per no voler rompre el motlo original, guionistes i directors s'ajusten massa, amb pudor i amb por, amb respecte gairebé ridícul, a la novel·la triada per portar-la a la pantalla. Els resultats són films freds, insulsos mecànicament, tècnicament perfectes però sense el grau de calor que pugui pujar la sempre necessària temperatura. Però si l'adaptació és televisiva la cosa empitjora. I notablement. Orson Welles i Luchino Visconti, paraules majors, tot un respecte, en saben molt, de tot això, perquè tenien la clau i tenien la forma que aplicaven i a la perfecció. Joe Wright, sense arribar, de moment, que la vida cinematogràfica és llarga i és perdurable, als exemples citats, agafa, amb intel·ligència, talent i sensibilitat el toro per les banyes; fa, en primera instància, en aparença, una adaptació fidel i correcta, però després, en arribar l'hora de la veritat, fa un tomb a la narració i a través d'una posada en escena, espectacular i brillant, crea, a poc a poc, amb lentitud calculada, una obra, una visió tan personal com intransferible. El resultat final és un film d'excel·lent qualitat i factura que arriba, poderós i potent, no només a l'espectador convencional, sinó al cinèfil seriós i profund. Pel·lícula de gran bellesa, sensible i emotiva que treballa, i molt, amb el joc dels actors sempre pendents de la tasca de la direcció. Uns actors magnífics encapçalats per la suggeridora, sensual, Keira Knightley i una resta d'esplendor format per Matthew McFadyen, Brenda Blethyn, Judi Dench i el sempre clàssic i enorme actor de tota la vida, Donald Sutherland. ■



Munich.

## Notes impertinents (XI) La humanitat cinematogràfica d'Antoni Figuera

Antoni Serra

**D**iu en els entesos i especialistes en ciències ocultes (sí, és clar, ocultes i alhora invisibles: vet aquí a James Whale i el seu *The Invisible Man*) que déu quan era el nostre senyor (quants segles han passat d'aleshores ençà?) va crear el món, aquesta mena de cosa estranya i esguerrada que es va reinventar Galileu en forma aproximadament rodona. És possible, ¿qui ho pot esbrinar amb seguretat inequívoca? Per altra part, jo sempre he pensat —i procur pensar malament per aproximar-me a la veritat— que el cinema, el setè art que sempre se n'ha dit entre els erudits que són més de fiar, contràriament l'inventà en estat de gràcia infernal l'admirat Billy Wilder i ho vaig deduir des que li vaig veure *Some Like it Hot* (amb un final insuperable: "Ningú és perfecte", recorden?) i *The Apartment*. Sí, això és el que pensava, en tot cas a la meua primera època de crític cinematogràfic. Però poc després vaig canviar de pensament o, si he de ser més precís, el vaig modificar i ampliar —més que rectificar— quan vaig conèixer, com si fos una aparició en *vistavisió* (o *Toddao* o com es digués, ja que de tècniques i altres herbes més o manco irritants com l'ortiga, no me n'entenc), n'Antoni Figuera.

Estic per afirmar, i ja em perdonaran, que Antoni Figuera creà el cinema —juntament amb un quants més, com el ja citat Wilder, però caldria afegir-hi Hitchcock

i Ford i Bergman i Lubitsch— perquè ell, *corpore in sepulto*, és el cinema.

També és cert que en Figuera és conegut com a poeta (però en no poques ocasions, amb una perspectiva dins la qual l'art de les imatges hi és present: "En esta tierra de nadie, / —Línea divisoria / Surcaba por el Río Grande de tus sueños—, / Hace mucho, / Mucho tiempo, / Acampé mi corazón en sus dominios"), a més té fama i prestigi com a professor i en donen fe i testimoni no pocs dels seus alumnes predilectes (Martí Martorell, J. C. Romaguera, Caterina Ortega). Tot això és cert, inqüestionable, demostrat fins a les darreres conseqüències. Però Antoni Figuera és, sobretot i globalment, el cinema —llenguatge, estètica, ètica, concepte, fotografia en moviment considerada no tan sols des de la superfície plana sinó, al mateix temps, intuïda des de la profunditat o sigui, essencialment.


I és així, en Figuera, per naixement i per convicció. El feren així quan el pariren, però també s'hi ha fet ell mateix al llarg de més de cinquanta anys de vida, com es demostra en el llibre que acaba de publicar a la col·lecció Temps Moderns dirigida per monsenyor Vidal, *Ombres xineses (Memòries d'un cinèfag impenitent)*. Ja no el canviaran ni el canviareu, bé em podeu creure, la qual cosa és una sort, dins aquest putrefac-




te món on hi pul-lulen una caterva d'almoïners intel·lectuals del tot corruptes, perquè, com ha escrit un poeta pòstum —Manel-Claudi Santos— a l'epileg del llibre esmentat, ell és "les pel·lícules que ha vist. O millor, s'ha bastit la millor de les vides imaginades amb fragments de pel·lícules, com un doctor Frankenstein de les sales de cine".

*Ombres xineses* és, amics meus de l'impossible convertit en versemblança i realitat fidedigne (on hi cap allò tan gramsià de la història més prest o més tard sempre acaba per imposar la veritat, esper que no ho hagin oblidat), ja no tan sols un molt digne sinó un excel·lent exercici d'escriptura cinematogràfica. És n'Antoni Figuera en persona, ofert des dels mil angles possibles de l'exigència observadora, pell endins, sexe inclòs, a través de títols de pel·lícules que han fet història, de directors, d'actors i, sobretot, d'actrius que ens han i encara ara ens segueixen enamorant, com Cyd Charisse i el seu cuixam d'eròtic somni nocturn (amb perdó d'Angie Dickinson). La humanitat —enorme, grandiosa, irrefrenable, talment com la posseïen i posseeixen Gilbert Keith Chesterton, Orson Welles o el català principatí Ignasi Riera— d'aquest home tot bondat, placidesa i serenor diria que és intrometible en el món del pensament actual. Just al començament de l'obra, recull d'articles publicats a *Temps Moderns* entre 1995 i el 2003, hi trobam un exquisit autoretrat (o tal volta una necrològica d'immortal a perpetuïtat) de si mateix a "Cine de barri" i a través de *Casablanca*, *El tercer hombre*, *Fresas salvajes*, *Monfleet*, *Retorno al pasado* o *Moby Dick*. Sobretot *Moby Dick*, sí, sí, el film de Huston i en concret en aquella seqüència de la prèdica del reverend Welles-Figuera, perquè ja va dir Huston a *An Open Book* que "criticàvem i molt tot el sistema dels col·legits privats, així que intentàrem educar-nos a nosaltres mateixos" i Figuera, insubornable, ho va posar a la pràctica i acabà per educar-se a si mateix, amb l'ajuda intel·lectual, tot s'ha de dir, de Cortázar. I ja que he citat el creador cinematogràfic de *Dubliners* (en realitat, de les pàgines finals del llibre joyceà o sigui, "Els morts"), no puc silenciar que el poeta i professor cataliner —perquè en Figuera va néixer a Santa Catalina, com tothom sap— s'ha fet a si mateix des de la soledat dels perdedors, ja que "les històries de triomfadors no tenen gaire interès per a mi" (va escriure Huston pensant amb la magnitud ètica fuigueriana). Figuera és molt Figuera i uns parell més, si m'apuren. I és, a més, un apassionat incondicional del cine negre com ho és, també, de la novel·lística de lladres i serenos nord-americana, amb incursions a la francesa (Japrisot i el seu *Piège pour Cendrillon*) i a la italiana (Scerbanenco, per exemple *I ragazzi del massacro* o *I milanesi ammazzano al sabato*), com queda demostrat, per si algú s'atreveix a dubtar-ho, a "Cine negre i novel·la negra" que reflecteix les seves preferències, Chandler, Ross Mac Donald, Hammett, Conan Doyle, Poe (encara que se li escapa una real femella "negra" com Margaret Millar i l'inevitable *A stranger in my grave*). No és d'estranyar aquesta inclinació, per altra part del tot sana per insana i que jo compartesc des de la

TEMPS MODERNS



Antoni Figuera  
*Ombres xineses*  
(Memòries d'un cinèfag impenitent)



teoria fins a la pràctica, juntament amb d'altres eixlebrats com el mateix Yeats (*mister William Butler*, per més senyes irlandès de Dublín) que va escriure que "des de fa quatre anys no llegesc gaire cosa excepció feta d'algun relat detectivesc per aclarir el cap durant la nit".

Concretant, com ha escrit el poeta pòstum, *Ombres xineses* és "una de les autobiografies més elegants" (i apassionades, dic per la meua part) "que es puguin haver escrit mai". És la millor definició, o sintetització, que es pot fer de l'obra d'Antoni Figuera. Tots els seus apartats o articles ho confirmen, des de "Els meus clàssics" fins a "Tots els camins duen a Samarkanda", "Galeria de miralls sense fons" i "L'esperit de la frontera".

Amics, correligionaris, senyors i més d'una senyora elegant i enigmàtica, he d'acabar, ja que m'he allargat massa —per l'espai que em té assignat monsenyor Vidal— aquesta nota no tan impertinent com d'altres que la precedeixen. Però abans voldria estimular i orientar la vostra avidesa lectora vers *Ombres xineses*. Un llibre que no es pot perdre ningú que s'apassioni pel cinema. Un llibre imprescindible per conèixer amb exactitud i minuciositat el personatge —i autor— Figuera i el món, amb gran varietat de paisatges seductors, que l'envolta i alhora l'encobreix. Perquè, com va insinuar Auden

*We do know that Man,  
from fear or affection,  
has always graved His dead,*

i els vius també. Que el dimonió boiet ens faci invertebrats amb la còrpora del purpurat Antoni Figuera. Aquest és un desig del tot confessable. Amén. ■

## L'escenari de llauna

# Més Max

Francesc M. Rotger

Les fronteres entre el cinema i el teatre és clar que ja no resulten tan rígides. Tot i això, també sembla evident que el cinema, en general, hi surt guanyant. Dels tres muntatges candidats, enguany, al premi Max de les Arts Escèniques al millor espectacle de teatre, dos (el 66%, podríem dir) són adaptacions de pel·lícules a l'escenari: *Celebració*, versió catalana (presentada a la darrera Fira de Manacor) del llargmetratge de Thomas Winterberg, i *Solas*, traducció a l'escenari (exhibida a l'Auditori de Palma) de la creació homònima de Benito Zambrano. Abans es feia al revés, es rodaven pel·lícules a partir d'obres de teatre (de fet, de vegades encara es roden). Ara s'ha tornat fins i tot molt més habitual el camí contrari. Tot i que això suposi un repartiment nombrós, com a *Celebració*. Als Max, *Solas* guanyat també dues de les tres nominacions a la millor actriu (Lola Herrera i Natalia Dicenta, mare i filla a l'escenari i fora de l'escenari) i amb sengles candidatures a la direcció (José Carlos Plaza) i al text adaptat (Antonio Onetti).

I si només fos això... Un tercer muntatge basat a una pel·lícula (per cert encantadora), *El señor Ibrahim y las flores del Corán*, ha obtingut també dues candidatures als Max: millor adaptació (Ernesto Caballero) i millor actor (el veterà Juan Margallo). Però l'apartat de les propostes al millor autor teatral en català o valencià resulta sintomàtic: dues de les tres peces triades duen títols tan cinematogràfics com *Raccord*, de Rodolf Sirera, i *V.O.S. (Versió Original*

*Subtitulada)*, de Carol López. Aquest darrer espectacle, per cert, inclòs dins la programació d'hivern del Teatre del Mar, a Palma: creació escènica, sí, però plantejada (amb *flashback*) com a filmació. Per contra, als darrers Goya del cinema espanyol, només dos títols premiats d'origen teatral (*El método*, amb dues estatuetses, i *Ninette*, amb una), a més dels dibuixos animats d'*El sueño de una noche de San Juan*. Pel que fa a les nominacions als Oscars, així, per damunt, no he vist res, en principi, que sembli relacionat amb els escenaris. No m'ha sorprès que la plana *Obaba* hagi quedat fora de la carrera (*La vida secreta de las palabras*, em fa la impressió que hagués fet molt millor paper), ni que la sensible *Joyeus Noël* sí que hagi estat seleccionada. Per cert: tant la pel·lícula d'Isabel Coixet, com la recent producció dramàtica mallorquina *Amics*, de Teatre Independent de Ciutat, a més d'emocionar-nos totes dues, també inclouen l'una i l'altra, dins la seva banda sonora, una mateixa (i bella) cançó: "Hope there's someone", d'Anthony & The Johnsons.

Si vos agraden les curiositats, podeu recordar que tant Rodolf Sirera, com Sergi Belbel (proposat al Max al millor autor en català per *Forasters*), com Juan Mayorga, candidat al mateix premi al millor autor en castellà per *Hamelin*, han estat, tots tres, guanyadors del Premi Born de Ciutadella de textos teatrals. També Jordi Galceran, l'escriptor de la peça a partir de la qual es va rodar *El método*. ■

*La vida secreta de las palabras.*



## Bandes de so Premis Goya 2005: més mar endintre encara...

Házael González



Enguany estem d'enhorabona: celebrem ni més ni menys que el vintè aniversari dels premis més importants del cinema espanyol, premis que avui són un referent ben vàlid per comprovar la gran varietat i qualitat de pel·lícules que es fan al nostre país, com ha passat aquesta vegada, en què Isabel Coixet ens ha portat més mar endintre encara que Amenábar l'any passat, fins a la plataforma petrolera on es desenvolupa *La Vida Secreta de las Palabras* (2005). Però si, com sempre, hem de parlar de música, i en aquesta ocasió ens trobem amb un premi que ha tornat a obrir un debat que mai s'acaba de tancar del tot.

Primer, els proposats, bastant joves tots ells. Ens tornem a trobar amb Roque Baños (candidat per *Frágiles*, Jaume Balagueró, 2005, un home de qui hem parlat prou aquests darrers anys, només recordarem que aquesta és la tercera vegada que és proposat al premi a la categoria gran, perquè l'any 2002 ja el va aconseguir a la categoria de Millor Cançó), amb Pablo Cervantes (candidat per *Ninette*, José Luis Garcí, 2005, i qui ja havia estat proposat per *Hotel Danubio*, Antonio Giménez Rico, 2003), i també, vés per on, amb una compositora, Eva Gancedo, proposada per *La Noche del Hermano* (Santiago García de Leániz, 2005), i que no és nova per aquí, perquè a part d'una proposició a la categoria de Millor Cançó, ja va guanyar el premi a la Millor Música Original la primera vegada que la varen proposar, per la pel·lícula *La Buena Estrella* (Ricardo Franco, 1997). I el guanyador d'aquesta edició és no una, sinó set persones: Juan Antonio Leyva, José Luis Garrido, Equis Alfonso, Dayan Abad, Descemer Bueno, Kiki Ferrer, i Kelvis Ochoa, tots ells compositors de les notes que sonen a *Habana Blues* (Benito Zambrano, 2005), una pel·lícula en què es fa un viatge per tots els estils de música que sonen a Cuba avui dia. Com dèiem, la polèmica no s'ha fet esperar, perquè si bé és cert que cap d'aquests músics

es pot considerar un compositor de bandes sonores (de fet, només Equis Alfonso i Descemer Bueno tenen qualque experiència dins el món del cinema), la música sí que està composta originalment per al film; de totes formes, i per tancar la discussió, hem de dir que la pel·lícula és musicalment tota una experiència, així que, simplement, aquests músics tenen tant dret com qualsevol altre a guanyar el premi. D'altra banda, el premiat a la Millor Cançó ha estat Manu Chao, per "Me llaman calle", de *Princesas* (Fernando León, 2005).

*Habana Blues.*

I parlem ara dels Globus d'Or, on la cosa està, com sempre, bastant més clara. Els proposats més nous de trinca són l'argentí Gustavo Santaolalla per *Brokeback Mountain*, *En Terreno Vedado* (*Brokeback Mountain*, Ang Lee, 2005, qui s'ha emportat el premi a la Millor Cançó per "A love that will never grow old", del mateix film) i Harry Gregson-Williams per *Las Crónicas de Narnia: El León, la Bruja y el Armario* (*The Chronicles of Narnia: The Lion, the Witch and the Wardrobe*, Andrew Adamson, 2005, qui, per cert, ha fet una feina molt interessant); els proposats un poc més veterans són Alexandre Desplat per *Syriana* (Stephen Gaghan, 2005, qui ja havia optat al premi per *La Joven de la Perla* (*Girl With a Pearl Earring*, Peter Webber, 2003) i James Newton Howard per *King Kong* (Peter Jackson, 2005) qui és proposat per primera vegada a la categoria, però que ja va ser candidat altres dues vegades a la categoria de Millor Cançó; i sens dubte, el veterà més veterà i també guanyador, és John Williams, per *Memorias de una Geisha* (*Memoirs of a Geisha*, Rob Marshall, 2005), un home que ha estat proposat ni més ni menys que vint-i-una vegades, i que ja té tres premis, per *Tiburón* (*Jaws*, Steven Spielberg, 1975), *La Guerra de las Galaxias* (*Star Wars*, George Lucas, 1977, la primera de totes), i *E.T., El Extraterrestre* (*E.T.: The Extra-Terrestrial*, 1982). El mestre encara està en forma. ■

## L'home del KKK

Joan Ferrer Miserol

L'Home del KKK, és la traducció lliure al català de la pel·lícula americana de 1974, *The Klansman*, dirigida per Terence Young i estrenada a Espanya amb el títol d'*El home del clan*. Està interpretada per Lee Marvin, Richard Burton, Lola Falana i Cameron Mitchell. Se fa necessari contar la història de com me va arribar aquesta pel·lícula, per entendre on estam a nivell crític. Vaig afinar la pel·lícula en DVD, a una gran superfície, a l'irrisori preu d'un euro. No la vaig comprar perquè, per problemes d'espai, vaig preferir abans investigar el possible interès de l'obra. En els tres diccionaris de films en els quals la vaig trobar, tots ells, la posaven com una calamitat fílmica, i per aquest motiu vaig desistir d'adquirir-la. Però la setmana següent, quan vaig tornar a l'esmentat centre, la vaig veure de bell nou i vaig decidir endur-me-la, encara que només fos com a document d'una obra desastrosa interpretada per grans actors del cinema, i per un director que, sense esser brillant, sol tenir suficient habilitat per contar una història des d'un punt de vista cinematogràfic. Quan, ja a casa, la vaig inspeccionar, vaig adonar-me que enlloc de tenir la durada original de 112 minuts sols arribava a 82, i que tant la imatge com el so no se podien considerar d'un nivell estàndard del suport DVD. Però la sorpresa vendria uns dies més tard quan me vaig revestir de coratge i vaig decidir veure-la. Malgrat les deficiències abans esmentades, no podia extreure la meua atenció del televisor, i com més progressava la pel·lícula, manco entenien la raó per la qual tres erudits l'havien despatxada amb tant menyspreu. Un d'ells, per argumentar el seu rebuig, afirmava que Samuel Fuller hi havia estat treballant molt de temps, fent-se'n càrrec de la direcció i havia desistit, encara que hi figura com a coguionista, perquè no havia vist manera de salvar-la. Des del meu punt de vista, és molt més suggerent *The Klansman* que moltes pel·lícules de la filmografia de Samuel Fuller.

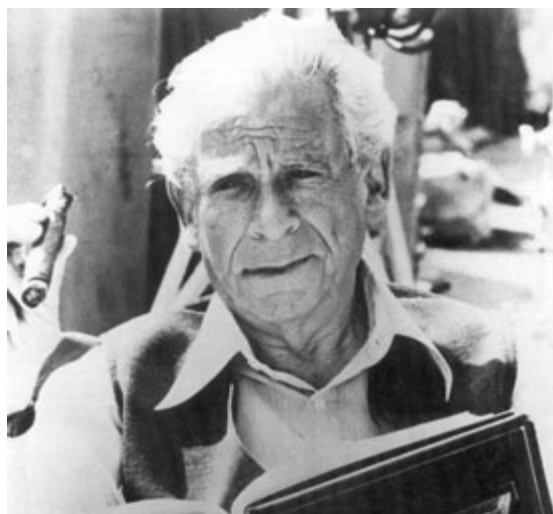
La pel·lícula tracta d'una petita ciutat d'Alabama, d'uns setze mil habitants, on, encara en aquells anys hi regnava el KKK. L'acció se desenvolupa perquè en

aquells moments hi van a manifestar-se uns defensors dels drets humans, i el KKK fa tot el possible per entorpir-la, per així defensar la gent cristiana i patriota. Aquests adjectius haurien de donar consciència a les esglésies cristianes de mirar millor a qui ajuden, perquè perillen de desaparèixer al primer avanç de tolerància que caigui sobre el món. La trama se recolza sobre quatre pilars, el KKK, que curiosament està presidit pel batlle de la ciutat i un dels seus principals membres és un policia local; el *sheriff*, que sols pretén mantenir l'ordre, intentant mostrar la màxima equanimitat, per esser reelegit en el càrrec; Breck, un baldat pel KKK, defensor dels drets humans; i un negre que no creu en polítiques i se dedica a matar els membres del Klan. De cap manera gosaria afirmar que estam davant una obra mestra; però és molt correcta, mantén l'interès durant tota la seva durada, i fins i tot té alguns moments formalment brillants i humanament sensibles. Després de haver-la vista tres vegades no m'ha cansat gens ni mica. El que més me n'atreu és que, malgrat estar feta en una data tan decadent pel cinema en general i per l'americà en particular, com ja és la de 1974, té la tensió, la sinceritat i la crítica social, que se troba per tot arreu a les grans pel·lícules dels anys quaranta.

Hi ha a *The Klansman* dues escenes molt significatives que caracteritzen tota la pel·lícula. Una comença a la barberia, on Breck arrabassa un pasquí a favor de la discriminació racial, escrit pel policia membre del Klan. El *sheriff* va a casa de Breck a advertir-lo que s'està posant en perill i li demana si fent aquestes coses creu que canviarà la mentalitat d'algú. Ell li diu que ha canviat la d'Alan, fill del *sheriff*, i afegeix que no pot suportar que estiguin sotmesos al Klan setze mil habitants de la ciutat. El *sheriff* li contesta que el Klan no són només els quaranta bojos d'allà, que té més de mig milió d'afiliats i que entre ells hi ha des de senadors fins a membres del Tribunal Suprem. No oblidem que ja som a 1974. A l'altra, s'ha violat una dona blanca i s'acusa un home de color, fins i tot, en aquesta dona violada, no se li permet entrar a l'església per haver estat en braços d'un negre; però en un moment donat, entra a la comissaria, mentre són allà alguns membres del Klan, la dona d'un d'ells i diu que aquell negre acusat no podia violar la dona, perquè aquell vespre era amb ella. Naturalment, el seu marit no sols l'insulta sinó que li pega; però ella se defensa dient que necessitava algú per substituir-lo a causa de la soledat que pateix, ja que ell està tot el dia amb el Klan. Són dues seqüències molt significatives que denoten el to general de la pel·lícula; però en tota la pel·lícula no n'hi ha cap que desdigni de les que s'han esmentat.

Al final, hi ha una batalla campal perquè el KKK decideix atacar la propietat de Breck, i allà moren gairebé tots els membres del Klan, el *sheriff* a mans d'un membre al qual acabava de salvar-li la vida, Breck, i el negre justicier. Dels combatents només en queda viu el fill del *sheriff*, l'únic que Breck havia pogut convertir als drets humans. Potser aquest final sigui un presagi, o tal volta només un desig dels autors de la pel·lícula. ■

Samuel Fuller.





## Brokeback Mountain: “De vell nou l’amor homosexual”

Joan Obrador

No sóc un gran expert en la cinematografia d’Ang Lee, però, curiosa casualitat, sí que he vist els dos films que aquest singular director ha dedicat a l’amor homosexual, a l’amor que es professen molts homes. *El banquet de boda* (1993) forma part de la meua memòria, aquella memòria cinematogràfico-sentimental que també saben conrear Antoni Serra o Gabriel Genovart. Si comparem aquests dos films val a dir que podem destacar diferències significatives i curioses coincidències. Des del put de vista formal, s’ha de reconèixer que Lee ha guanyat en profunditat narrativa i en capacitat poètica a l’hora de construir una història d’amor i, en contraposició, ha perdut originalitat i la capacitat de sorprendre l’espectador. Pel que es refereix al contingut argumental de *Brokeback Mountain* i *The Wedding Banquet*, bàsicament, és el mateix: homes que estimen altres homes i es troben amb la imperiosa necessitat d’amagar la seva inclinació sexual. Però, amb aquests dos films, Ang Lee aborda aquesta qüestió des de perspectives contràries: mentre la proposta del 1993 fou una comèdia melodramàtica, ara el director taiwanès ens ofereix el drama absolut.

Entre les coincidències més significatives, n’assenyalaria tres: el fet que en tot dos films els homes que són homosexuals es veuen en l’obligació de contraure un matrimoni heterosexual en contra de la seva voluntat; que tots dos films situen la història als EEUU, i l’exotisme dels amors que ens descriu Lee. Si ja és estranya la relació homosexual entre els dos durs cowboy que ens descriu a *Brokeback Mountain*, hem de recordar que el protagonista de *The Wedding Banquet* era fill d’una important família de tradició militar de la Xina no comunista. Ang Lee gairebé ha repetit la seva història, però trobem una diferència transcendental: si en la producció de 1993 els Estats Units apareixen com el gran territori de la llibertat amorosa, a la producció d’enguany es mostra una societat puritana, del tot intolerant amb aquells que manifesten una tendència sexual diferent. De fet, el protagonista de *The Wedding Banquet* viu a Nova York per poder viure en completa llibertat la seva sexualitat, allunyat d’una família tradicionalista en què mai seria acceptat. Record que quan vaig veure el film em va sorprendre agradablement el seu to humorístic, just en l’època en què la Sida s’interpretava com la malaltia pròpia dels homosexuals. En contraposició, Ennis del Mar i Jack Twist només podran gaudir del seu amor, un pic l’any, sota el parany de la pesca dins rius salvatges i amagats de la vista de tothom. Perquè Ennis ho sap ben bé des que era minyó: la seva és una societat disposta a eliminar tots aquells que manifesten una “sexualitat desviada”. En aquest sentit és molt significatiu la farsa matrimonial que han de fer els tres homes d’aquests dos films: mentre el protagonista de *The Wedding Banquet* es casa amb una amiga sense enganyar-la (abans d’unir-se en matrimoni es proposen no consumir-lo!), amb l’única pretensió que els seus pares, ja



vells, no descobreixen la seva veritable orientació sexual; Ennis del Mar i Jack Twist fonamenten els seus respectius matrimonis en la mentida i amb un únic propòsit: mantenir les aparences de durs vaquers heterosexuals per poder sobreviure en un medi hostil.

M’he demanat per aquest canvi de perspectiva i, la primera resposta que se m’acudeix, és que Lee ha volgut mostrar-nos l’evolució social de la democràcia més gran del món respecte del fet homosexual. Però existeix una altra possibilitat: recordo que, a *The Wedding Banquet*, el director taiwanès mostrava un cert desencís contra la societat tradicional xinesa, “provinciana” en el pitjor sentit d’aquest mot, contraposada a una societat americana moderna i oberta a la llibertat amorosa. Ara tot sembla indicar que Ang Lee ha descobert una altra Amèrica: una societat tradicional, tan conservadora com el Taiwan de la seva infància, on no hi ha cabuda per l’amor lliure, aquell que es fonamenta exclusivament en l’AMOR, sense cap altra obligació, excepte el propi amor i que no accepta cap regla social sobre qui s’ha d’estimar.

És curiós, però crec que Ang Lee repeteix la veritat que ja ens va descobrir en el passat: la natura de la sexualitat humana no és l’heterosexualitat, ni tan sols la homosexualitat, sinó que la veritat de la nostra sexualitat no resideix en el nostre cos, sinó que es troba dins els nostres sentiments. Per això, no és estrany que un home pugui estimar un altre home o que una dona s’estimi una altra dona, o que, fins i tot!, un home estimi una dona; perquè la veritat amorosa no té caràcter material, sinó espiritual. ■

## Quan l'arcàdia es troba a Marlboro Country

Joan Bover

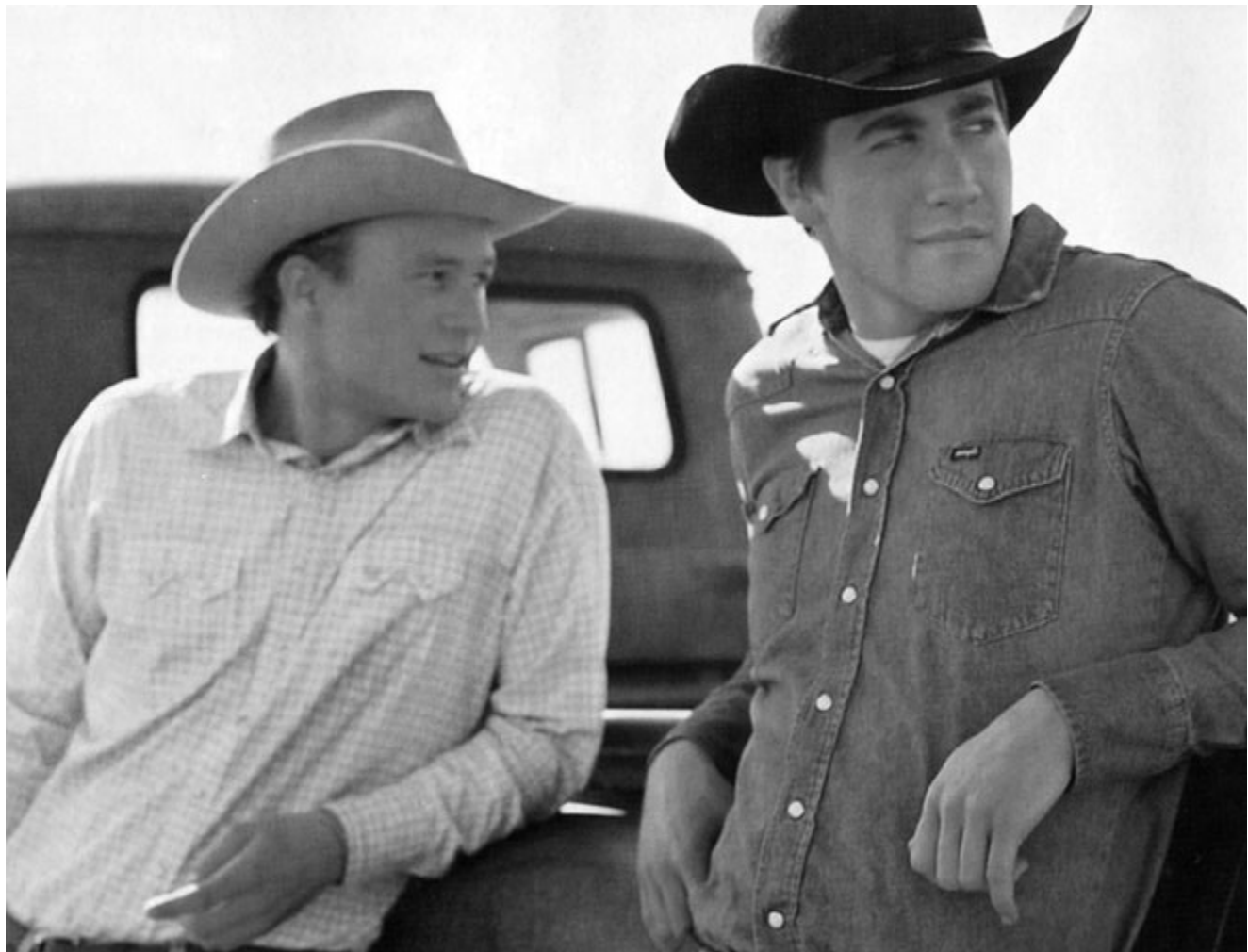
Una història d'amor que no pronuncia "t'estim" ni una sola vegada en tot el metratge és, si més no, digna d'atenció. Aquest és el cas de *Brokeback Mountain* (Ang Lee, 2005).

En el primer "capítol", situat a Wyoming l'any 1963, sembla que l'esteticisme acabarà fent-se seva la pel·lícula. Una guitarra lànguida acompanya un enfilall de postals muntanyenques. D'antuvi, aquestes imatges semblen més interessades a explorar les peculiaritats cromàtiques del paisatge que no a complir qualque funció dramàtica. Contemplatives, per descomptat, no ho són. Tampoc no responen a l'esquema de paisatge-com-a-personatge, perquè la muntanya no interactua amb els dos vaquers protagonistes: no s'hi enfronten, ni l'estimen per si mateixa, ni la treballen. Sembla un simple marc on fer feina, però no.

En els "capítols" posteriors, el paisatge anirà adquirint la seva dimensió autèntica: és un símbol. Com en el drama d'Àngel Guimerà, la muntanya representa la sinceritat, el retrobament amb un mateix, l'essència i, com a conseqüència, la pau interior. A l'altre cantó, la "terra baixa", és a dir, la ciutat, serà un focus de re-

pressió, de tensions, de convencionalismes socials. La peculiaritat de la pel·lícula és que això es va desvetllant a poc a poc, de manera que l'espectador pot anar construint i perfilant la semàntica del símbol durant tota la projecció. Al final, quan rescatam les imatges del començament i n'entnem el significat, no ens queda més remei que perdonar al director una innegable tirada al bucolisme d'anunci Marlboro.<sup>1</sup>

Quant al guió, obra de Larry McMurtry i Diana Ossana, en destaquen un parell d'aspectes. El primer, la concisió: l'espectador es creu la història a partir d'un desenvolupament precís, mai redundant, en què cada seqüència ens aporta una dosi concreta d'informació. Hi ha qui ha retret als guionistes que alguns passatges no queden prou ben explicats: ¿per què s'enamora n'Ennis, si durant els primers vint minuts la càmera no fa obvi cap indici dels seus sentiments? ¿Quin és el final d'en Jack? ¿Fins on coneix la veritat la seva dona? En comptes d'un defecte, pens que se n'ha d'admirar aquest tipus de construcció, ja que força l'espectador a un paper molt més actiu, no tan còmode i que, a més, li permet multiplicar les interpretacions. D'altra banda,





no deixa de resultar curiós que qualche crític que ha estat especialment sever en aquest punt, després es meravelli de l'hermetisme de Haneke o Kiarostami...

El segon vessant que crida l'atenció del guió són els diàlegs: no hi ha frases lapidàries, ni cursilades desfressades de literatura. En canvi, hi ha alguns silencis d'allò més explícits i poètics, sobretot el del final: no cal que n'Ennis acabi la seva darrera frase, perquè ja sabem tot el que conté.

El tercer aspecte interessant del guió és la relació amb els personatges. Com passa amb el paisatge, també en aquest cas la pel·lícula va creixent i fent-se més sòlida a mesura que avança el metratge. Al principi, es limita a una freda exposició dels fets, però a poc a poc va evolucionant cap a una descripció que es mou entre la comprensió i una gens dissimulada condescendència. Quan sembla que s'ha instal·lat còmodament en un terreny polítigament correcte, el segment final esclata en tota la seva tendresa. És, paradoxalment, una tendresa eixuta, de gestos sobris, de mirades contengudes, d'escasses paraules. Una tendresa, en definitiva, que abandona qualsevol perill de caure en la carrincloneria per revelar-se com la més autèntica de les efusions. Encara que sembli mentida, el caràcter d'aquesta història necessita, per poder destil·lar tota

l'emoció que duu implícita, una certa distància. Per això — ja em perdonareu la franquesa —, no crec que cap director gai hagués pogut rodar-la amb èxit.

Per tot plegat, podríem concloure que *Brokeback Mountain* és una pel·lícula excel·lent. Els encerts superen amb escreix alguns punts febles o discutibles. I en canvi, les raons purament cinematogràfiques em queden curtes, em sonen massa fredes, quan parl d'aquest film. Com en el cas de qualsevol obra d'art autèntica, n'he de mesurar la grandesa en funció de tots aquells amics i coneguts que m'han dit que la cinta els va pertorbar el son, que els va deixar consirosos durant uns dies, que els va fer reflexionar o recordar. ¿La bellesa intensa comporta sempre una dosi de dolor? No hi tenc resposta. Però estic convençut que, per damunt del tractament fotogràfic o la construcció del guió, la torbació emocional que provoca és el gran mèrit d'aquesta bellíssima i dolorosa història d'amor que en cap moment no esmenta la paraula *amor*. ■

(1) Parlant d'esteticisme, també és cert que la història hauria estat més trencadora —però potser no més autèntica— si en comptes de dos actors joves i guapos hi haguessin posat dos vaquers amb panxa, barba i molt de pèl en el pit, però tenint en compte els imperatius comercials de Hollywood, no els podem demanar més gosadia, als productors.

## El darrer film d'Steven Spielberg *Munich*, el terrorisme en clau de tesi

Antoni M. Thomas



S'ha presentat com si fos el cim de la valentia en encarar el problema de la guerra bruta contra el terrorisme palestí. S'ha presentat, també, com un model d'equanimitat i d'equilibri a l'hora d'exposar les raons o justificacions d'uns i altres, d'israelians i de palestins, en el sempre candent, sempre sagnant problema de Palestina, o qüestió irresolta d'Orient Mitjà. S'ha presentat com un film antijueu. S'ha presentat, a la fi, com el film més sòlid, més madur, del director-mite Steven Spielberg. I tanmateix, poc de tot això és *Munich* (2005), la seva darrera i espectacular producció.

### Reconstruir els anys 70

Espectacular, primer, per la llarga durada, poc menys de tres hores, recurs que és avui malauradament comú a tantes produccions (sense anar més lluny, la celebrada *Brokeback Mountain*, d'Ang Lee), i que en aquest cas, com en el citat, deixa palesa una llampant manca de condensació narrativa. No es necessita tant de temps, si no es vol pecar de plomós, per a donar una cabdal visió d'un fet, un problema, quan la voluntat no és tant la d'aprofundir en la història que es conta, com la d'acumular les múltiples variants que implica, sobretot si serveixen per a mantenir-se en el pla, sempre còmode si se sap fer, de la intriga i de l'acció violenta.

D'entrada el film, és una reconstrucció astoradora dels estils anys 70, tant en interiors com en exteriors. Res ha escapat en aquest sentit a la posada en escena, res hi ha que no permeti submergir-nos en ambients d'un realisme minucios, que es converteix en brillant quan es tracta de muntar les accions trepidants o quan s'ha de mostrar la resolució dels successius crims que puntegen el film i que va des de la commoció a la fredor extrema (com és el cas de la seqüència sobre l'assassinat de la mercenària holandesa, resolta amb una magistral exactitud narrativa i amb absència de concessions emotives).

### Entre l'acció i la reflexió

Cert, Spielberg és un mestre del cinema de bona factura, de qualitat formal. Qui ho dubta? A més, disposa dels millors equips tècnics i artístics. Però és també, a la vista d'aquest film, un mestre en l'art d'emascarar la seva pròpia intenció de dignificar l'acció criminal d'un Estat pel qual clarament es decanta, és a dir, l'Estat israelià, malgrat envolti el seu partidisme (d'altra banda comprensible, donada la seva ascendència jueva), d'una boira de neutralitat aparent, d'equanimitat expositiva, fins i tot de raons i argumentacions en contra, i en el qual els altres, o sigui, els que han de ser ajusticiats, tinguin també l'oportunitat de dir la seva, tot i que pràcticament només disposin d'una única ocasió, no més.

Però anem per parts. Mestre de Cinema, ben cert que ho és l'Spielberg aquest, el geni de les produccions comercials i el geni dels fracassos comercials també, entre els quals, aventuro, s'hi trobarà *Munich*, per la seva excessiva vessant discursiva.

Un cop més el mag exhibeix al llarg de tan inacabable obra, una segura direcció que li permet moure el relat entre l'acció trepidant pròpia dels films d'acció i la calma aparentment reflexiva, en dosis calculades, de manera que quan l'interès decau, i decau una i altra vegada, es vegi estimulat, una i altra vegada també, pel corresponent episodi d'intriga policíaca amb l'aportació, gairebé nova, certament, que en cada cas s'ofereix una resolució autònoma, de manera que cada un dels episodis d'acció poden ser vistos com a peces completes i tancades, amb el seu corresponent desenllaç. *Chapeau!* per aquesta banda.

### Unitats narratives

És cert. Cada un dels atemptats criminals que Spielberg relata en el film formen unitats narratives,

amb plantejament (la recerca de la futura víctima), desenvolupament (preparació de l'atemptat) i desenllaç, (realització de l'atemptat), fins formar alguna cosa semblant a successius mig metratges d'impecable resolució, petites obres mestres de violència i d'intriga, fins i tot de suspens, que tenen valor en si mateixes, si es poguessin separar de la resta discursiva. L'herència del mestre Alfred Hitchcock planeja per sobre aquestes seqüències.

Arribats a aquest punt no sé si cal explicar, perquè és més que sabut, que *Munich* narra l'atemptat terrorista que l'organització palestina Setembre Negre va perpetrar l'any 1972 durant els Jocs Olímpics de Munic, segrestant un grup d'atletes israelians. La matança subsegüent, activada per la intervenció de la policia alemanya, (que va posar un parany als terroristes a l'aeroport on s'havia pactat l'acord de fuga), provocà la decisió de l'Estat d'Israel de liquidar, un a un i allà on es trobessin, els inductors del segrest. Spielberg arranca amb inusitada força per aquí, pels tensos minuts del segrest a la Vila Olímpica muniquesa. En canvi, la matança de poques hores després la inclourà bastant més endavant, en muntatge paral·lel, intercalada dins d'una continguda escena de caràcter sexual, que forma un estrany simbolisme entre mort i vida, conjugal, és clar.

## Terrorisme d'Estat

Governant Golda Meir, la dama de ferro anterior a la dama de ferro britànica, el Mossad, els serveis secrets israelians, va emprendre aquesta guerra bruta que com tots sabem tindria després notables seguidors aquí i allà i a l'hora de tractar d'acabar amb altres terrorismes. *Munich*, per tant, recupera els terribles fets històrics i sense tebiesa s'hi endinsa, per a centrarse en l'operació de caça i liquidació dels terroristes inductors.

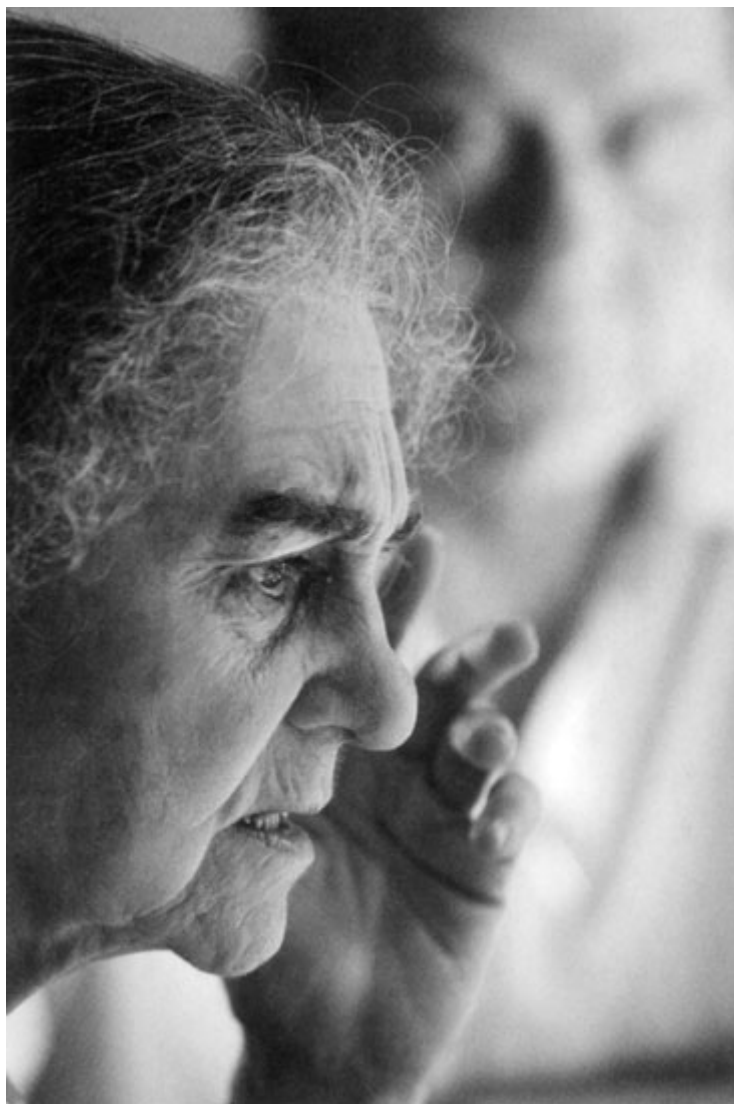
I així com Spielberg no té inconvenient en mostrar l'escena en la qual Golda Meir mateixa dona llum verda a l'operació de terrorisme d'Estat, (la qual cosa no deixa de ser una admirable gosadia, com si aquí li poséssim a la fi rostre al nostre senyor X dels GAL), tampoc en té, d'inconvenient, en donar per sabut i fora d'explicació, que cada un dels inductors liquidats formaven part efectiva de la trama, obviant la possibilitat de l'error i escamotejant a l'espectador les possibles dades que els assenyalaven com a terroristes o com a cervells de l'atemptat que calia venjar. D'aquesta manera i de passada, a cada una de les víctimes Spielberg les converteix en simples objectes de l'acció que desenvoluparan els encarregats de matar-les. Subtilment, Spielberg, dona per sabut que, en efecte, el Mossad no es va "equivocar", va encertar en cada cas, els morts mereixen morir, i nosaltres ens quedem astorats de l'eficàcia, certesa i punteria del "gloriós" Mossad.

## Una balança en desequilibri

Emperò, mereixien morir els que el Mossad mata? Ah! Aquí radica el nucli del film, aquí l'aire de pesant tesi que l'hi ha donat Spielberg, d'aquí sorgeix la suposada polèmica que envoltaria la pel·lícula, d'aquí s'ha bestret tota la intel·ligent operació publicitària que tracta que passi desapercibuda la insofrible llargària del film, a la vegada que vol convertir-lo en quelcom transcendent i excepcional en les seves reflexions sobre el terrorisme. Aquí, en resum, radica el desequilibri en les explicacions, en les justificacions, en les exaltacions, en les raons d'uns i altres, dels terroristes sense Estat, i dels terroristes d'Estat.

I així, mentre que els terroristes palestins de fet només gaudeixen d'una escena directe per explicar-se i explicar les raons que els porten a accions terroristes, els terroristes del Mossad gaudeixen d'una i altra i altra oportunitat escènica per a relatar davant l'especta-





dor i com qui no vol la cosa, la seva causa, justa o injusta, que es remunta, com era d'esperar, a l'Holocaust, per no anar més lluny, que també s'hi va.

El palestí conclourà, (en una única i insòlita escena amb el seu proper executor del que no sap que és

agent del Mossad), que els seus lluiten per aconseguir la pàtria que els israelians els han robat. Pàtria com a raó i com a objectiu. Pàtria com a justificació. Pàtria com a explicació. Només la paraula pàtria, despullada de les connotacions humanes col·lectives que la fan dret dels desposseïts.

En canvi, veurem l'agent del Mossad, (el dit Avner en el film), el cap de l'escamot liquidador, com escolta i exposa, també ell, des de raons d'Estat fins a raons històriques, des dels records de patiments col·lectius soferts a mans del nazisme, fins a drets de possessió de la terra en la qual viuen els seus, en un desplegament d'explicacions i justificacions que no s'atura aquí, no acaba en els grans conceptes, sinó que s'endinsa també fins al coret de l'espectador mostrant-li com un assassí pot ablanir-se fins a les llàgrimes just després de matar i en rebre la notícia que a la fi ha estat pare. El mosaic és ample, és ric, és sensible i fins i tot sensible en aquest cas, quan Spielberg acaramulla escenes a un dels plats de la balança que ell mateix diu haver usat per a construir tal film. En canvi, el mosaic senzillament no existeix a l'altre plat, només hi ha la breu reivindicació d'una pàtria en abstracte.

## Construir la tesi

És clar, se'm pot dir que no és cert. I adduir una i altra escena del film en què les que han estat marcades com a víctimes, minuts abans de morir a mans de l'escamot israelià, mostren la seva humana quotidianitat: l'ancià venent exemplars de *Sheherezade* al carrer, el pare assegut a l'escriptori, parlant amb la filla a punt d'anar a l'escola; el palestí compartint un cigarret i conversant amb el seu assassí, de balcó a balcó a l'hotel on s'allotgen, de banalitats o de la fogositat sexual que mostra una parella veïna, etc, etc. Però al meu entendre, aquestes i altres escenes són pretextes il·lustratius per arrodonir la història, per a fer-la una bona història, per a no convertir les víctimes en simples figures del tret al blanc, en simples dianes, com no podia ser d'altra manera, és clar, parlant d'Spielberg i del seu equip d'especialistes en l'art de fabricar Cinema de gran qualitat formal. A més, té un guionista, Anthony Kushner, que vesteix el protagonista (un esplèndid Eric Bana) d'un drama interior, d'un creixent estrès psicològic que l'humanitza i l'endinsa en la lluita entre la pròpia consciència i la necessitat de dur a terme la missió assassina. Un conflicte íntim que s'exposa a la consideració de l'espectador i que enllaça directament amb la reflexió que s'estableix, passa a passa, sobre la inutilitat de la violència.

Perquè, com no podia ser d'altra manera, la violència, despietada i sagnant, és omnipresent i defineix bona part de l'obra. Té un tractament formal brillant, quasi documentalista i condueix a l'espectador a horroritzar-se davant la irracionalitat que suposa. És aquesta, a mi em sembla, la reflexió més vàlida i més honesta que proposa Spielberg, la que marca els aspectes més vàlids del film. La resta, a mi em sembla que és alguna cosa semblant a una tesi en imatges, a la qual s'hi han escamotejat alguns dels principals arguments. ■

## La tercera edat dels Estats Units d'Amèrica Crònica del LVI Festival Internacional de Cine de Berlín

Guillem Sans

El cineasta duu una americana negra de ratlla diplomàtica, camisa blanca i corbata verda i grisa. Té 40 anys i alguna cosa no acaba de quadrar del tot en el seu aspecte. No és aquest aire empegueïdor que fan les persones que van vestides més joves que la seva edat, o no només això. Ah, un detall se'ns havia escapat a primera vista: entre la camisa i l'americana Stephen Gaghan, el director de la pel·lícula *Syriana*, presentada a la secció oficial de la Berlinale, duu una jaqueta grisa de xandall, amb caputxa i tot! Temps moderns?

Aquesta pel·lícula no s'entén. O no la poden entendre a primera vista les persones normals. Per entendre-la, hauríem d'estar avesats al funcionament intern de la CIA, conèixer les agendes dels executius de les petrolieres globals, saber què els passa exactament pel cap als analistes bursàtils a les dotze del migdia entre setmana i entendre un poquet com funcionen els clans familiars de magnats àrabs que fan festes a Marbella. Massa per a una pel·lícula.

És un dels secrets més ben guardats de la Guerra Freda: d'aquest primer conflicte global sortien, sense que ningú s'ho hagués proposat exactament, bones pel·lícules i bones novel·les, una darrera l'altra. Està vist que el fenomen no es repeteix en el conflicte global d'aquest món d'avui. En el cas de *Syriana*, presència estel·lar del protagonista George Clooney a Berlín, quatre o cinc històries al voltant dels temes esmentats se succeeixen paral·lelament sense que tots els protagonistes s'arribin a trobar en cap moment! I és que el texà Gaghan deu trobar que situar en els laberints de lluita contra el terrorisme una història diguem-ne negra amb protagonista elegant i romanç inclòs faria efecte que està molt vist. És que avui és tot més complicat, deu pensar. I presenta la seva aguda visió, ai pobres de nosaltres beneïts espectadors, de la corrupció i el fanatisme al món després de l'11 de setembre. Molt desorientats han d'estar els grans estudis americans, Warner Bros en aquest cas, per fer inversions d'aquesta mena. No recordam l'argument —tampoc no el vàrem entendre, ja ho hem dit—, però sí una brutal arrabassada d'ungles a Clooney, pobre agent de la CIA engreixat com un verro i amb una barbota pollosa. A la roda de premsa relacionam tot d'una aquesta escena de tortura amb el xandall gris: un mal gust espantós.

Diguem que això és el nou Hollywood, i que la manera de fer pel·lícules del Hollywood antic es conserva en el segell Sony Pictures Classics. Aquest nom no deixa de tenir gràcia. Pensàvem que un clàssic és una pel·lícula que continua sent bona i valorada moltes dècades després de la seva realització, però ara resulta que n'hi ha que ja són clàssics quan s'estrenen. És el cas de *Capote*. Podríem citar-ne el nom del director, però ara mateix no el tenim a mà i, ben pensat, per què? És bastant igual qui ha dirigit aquesta pel·lícula perquè l'esmentat segell només fa produccions retallades amb un patró predeterminat. És ideal que tenguí una base real, com en aquest cas. La narració ha de ser lineal, no ha de plantejar cap repte a l'espectador, que de fet no ha de



pensar gaire, sinó que s'ha de submergir en la història. És un efecte hipnotitzador descrit per Walter Benjamin. La narració ha de ser, diguem-ne, conservadora i, sobretot, emocionant, una manera parvulària d'entendre l'emoció que requereix el subratllat d'una enervant musiqueta de piano *pianissimo*, ticlín ticlín ticlín, per fer sortir la llagrimeta fàcil. La pel·lícula redueix el gran escriptor americà Truman Capote a autor traumatitzat per la redacció de la novel·la *A sang freda* i explica com va escriure aquesta novel·la de no ficció sobre els assassins d'una família de granjers texans. Això sí: la interpretació, creació, del protagonista Philip Seymour Hoffman és, senzillament, sensacional. Com també ho és la d'una Sigourney Weaver autista a *Snow Cake*, drama de neus canadencs dirigit per Marc Evans i coprotagonitzat per Alan Rickman, que va obrir el festival.

Una de les millors pel·lícules d'aquesta Berlinale va ser *The New World*, la història de Pocahontas que prometíem comentar en el número de febrer. Un altre director texà, Terrence Malick, aconsegueix aquí fugir de la mera postal en presentar imatges d'una natura exuberant subratllades per la fantàstica música del començament de *L'or del Rin* de Wagner. És una història d'amor entre el capità anglès John Smith (Colin Farrell) i la princesa indígena de la costa de Virgínia que interpreta la debutant Orianka Kilcher. Malick, estudiant de filosofia que va deixar sense acabar la seva tesi doctoral sobre Heidegger i va fer als anys setanta les avui, aquesta vegada sí—, clàssiques *Malas tierras* i *Días de cielo*, reprèn l'estil de *La delgada línea roja* (1998), la seva anterior pel·lícula, i surt molt ben parat de la seva ambició de retratar el xoc de civilitzacions de la primera, o segona, època colonial.

Una altra contribució americana: *A Prairie Home Companion*. Robert Altman tanca aquí el cicle de *Nashville* (1975) amb una pel·lícula *country* feta com a ell més li agrada fer-les: sense un argument tancat —en aquest cas la darrera emissió d'un programa de ràdio retransmès en directe des d'un teatre— i amb un repartiment estel·lar que inclou Meryl Streep, Lily Tomlin, Woody Harrelson, Virginia Madsen i un Kevin Kline, únic britànic, graciosíssim. Altman té 81 anys, i el festival ha hagut de recórrer encara a un altre representant de la tercera edat, Sidney Lumet, per completar la presència americana a concurs amb *Find me guilty*. Lumet té 82 anys i la seva pel·lícula és fantàstica. El pro-



tagonista, excel·lent Vin Diesel, fa d'un mafiós italià que es defensa a si mateix en un macrojudici contra la màfia als Estats Units. És una pel·lícula com d'un altre temps, de quan aquell país encara ens feia gràcia.

Els Estats Units d'Amèrica, però, ja no ens poden fer cap gràcia. A la Berlinale sempre hi ha molt de cine polític, i a la secció oficial ha destacat aquest any *The road to Guantánamo*, dels britànics Michael Winterbottom i Mat Whitecross, que entrevisten tres musulmans de Birmingham víctimes de l'ocurrència d'anar-se'n de viatge a Pakistan poc després de l'11 de setembre. Els tres acaben al zoo humà de Guantánamo, on són sotmesos a tot tipus de tortures sense cap dret ni garantia legals. Winterbottom —Ós d'Or el 2003 amb *In this world*, que no anava de pakistanesos sinó d'afganesos— i Whitecross intercalen entrevistes reals amb una recreació fictícia del viatge dels protagonistes. La pel·lícula, que se'n va dur el premi a la millor direcció, té un ritme frenètic, una mica de videoclip, i acaba per ser massa fàcil i massa òbvia. Els seus mèrits són sobretot, diguem-ne, extracinematogràfics. Mesclar documental i ficció mai no ha estat fàcil.

Però també de la vella Europa ens han arribat aportacions de la tercera edat. Claude Chabrol, 76 anys, ha fet una altra pel·lícula d'humor balzaquià. *L'ivresse du pouvoir* presenta una Isabelle Huppert com a jutge d'instrucció amb problemes matrimonials. Chabrol ironitza d'una manera més parisenca que francesa —volem dir que l'humor és molt particular— sobre l'ètica del poder dels representants de la llei i dels implicats en el cas de corrupció de la petrolera Elf Aquitaine. L'altra contribució francesa a la secció oficial, fora de competició, ha estat *The science of sleep*, una fantasia còmica dirigida per Michel Gondry i plena d'efectes especials molt graciosos sobre un al·lot amb una imaginació esbojarrada, Gael García Bernal, enamorat de la seva veïnada Charlotte Gainsbourg. Ha estat, juntament amb l'esmentada *Find me guilty*, l'única comèdia de la secció oficial. No són temps de riure massa.

Prova d'això és que el premi més gran, l'Ós d'Or, va ser per *Gbravica*, primer llargmetratge de la bosniana Jasmila Zbanic. És costum d'aquest i de tots els festivals que el jurat pugui dir en donar els premis: ¡que bones persones que som! Això de vegades està dit de forma sincera però d'altres resulta hipòcrita. En aquesta Berlinale el jurat, presidit per l'actriu Charlotte Rampling, no només ha aprovat la denúncia dels horrors de Guantánamo, sinó també dels de la Bòsnia de posguerra, on moltes dones violades per serbis intenten dur una vida normal. Aquesta vegada, però, no serem dolents: la

pel·lícula, si no ens molesta massa un cert aire de *Documentos TV*, és realment bona i la protagonista, l'actriu sèrbia Mirjana Karanovic, fa una feina extraordinària.

El Gran Premi del Jurat el varen compartir ex aequo *Offside*, pel·lícula iraniana sobre una dona que es disfressa d'home per poder anar a veure un partit de futbol, i *En soap*, debut de la directora danesa Pernille Fischer Christensen sobre la relació entre dos veïnats, una dona que s'acaba de separar i un transsexual que espera la seva operació de canvi de sexe. En aquest drama, fet amb un pressupost de menys d'un milió d'euros, la directora tracta els personatges amb una delicadesa i una sensibilitat extraordinàries. És, perquè ens entenguem, exactament el contrari d'Almodóvar, "nuestro cineasta manchego", autor de pel·lícules amb uns transsexuals que converteix sense cap mirament en caricatures ridícules de bar gai. Anau a veure *En soap* i entendreu allò que volem dir.

A Berlín hi havia quatre títols autòctons a competició, més que mai, i els premis d'actuació varen ser per a Sandra Hüller y Moritz Bleibtreu. La primera interpreta a *Requiem* de Hans-Christian Schmid, una estudiant de pedagogia a la Selva Negra, regió conservadora ultracatòlica del sud d'Alemanya. Ella és creient, però vol escapar de l'ambient opressiu de la seva família. Basada en circumstàncies reals, la pel·lícula manté una inquietant ambigüitat entre els efectes dels trastorns mentals que pateix aquesta al·lota i la possessió diabòlica que li atribueixen dos capellans. Si el premi a Hüller és perfectament merescut, l'Ós d'Or a Bleibtreu no va deixar contents gaires comentaristes, tampoc el d'aquesta crònica. *Les partícules elementals*, dirigida per Oskar Roehler i adaptació de la novel·la homònima del francès Michel Houellebecq, trasllada l'acció a Alemanya i presenta els traumes sexuals de dos germanastres de trenta i pocs anys, derivats de la irresponsabilitat de l'educació d'uns pares hippies. Bleibtreu s'esforça, però acaba fent sempre la mateixa cara embambada de model de roba interior que fa a totes les seves pel·lícules. Un altre actor alemany, Jürgen Vogel, se'n va dur un premi més encertat "a la millor contribució artística" per a la seva feina de coguionista, coproductor i actor principal de *Der freie Wille (La lliure voluntat)*, esferèidora i una mica desmesurada tragèdia, narrada cronològicament, sobre un violador reincident. Sense premi va quedar *Sehnsucht*, de Valeska Grisebach, sensible història d'amor d'aparença senzilla protagonitzada per una gent molt senzilla a l'Est d'Alemanya, tot molt senzill.

El premi Alfred Bauer, dedicat al primer director del festival, va ser per a l'argentí Rodrigo Moreno, director d'*El custodio*, i aquí tenim un *highlight* d'aquest festival. L'actor Julio Chávez fa aquí una lliçió de gran esforç interpretatiu sense moure ni una cella. És el guardespallles del ministre de Planificació de l'Argentina i aconsegueix fer visibles els conflictes personals que acumula el personatge en la vida solitària que duu des que va deixar enrere un passat fronterer, il·legal. És un plantejament ambiciós i posat en escena d'una manera absolutament sòbria, sense música i tot. Són imatges callades i poderoses, una contínua expressió neutra de Chávez que acaba dient moltes coses. *El custodio* és una de les pel·lícules més innovadores i més ben fetes d'aquesta LVI Berlinale. ■



## Crònica de cine Caché (Escondido)

Martí Martorell

El novè llargmetratge del director austríac Michael Haneke pot semblar "massa" convencional respecte de les altres propostes que ha presentat aquest autor fins aleshores. No obstant això, una segona lectura en biaix ofereix a l'espectador un dels discursos més incisius i crítics del poder de les imatges i de la necessitat d'amagar secrets.

Abans he remarcat el convencionalisme de *Caché* en relació amb la resta de filmografia de Haneke perquè ara no cerca fer un discurs sobre la violència mitjançant la tècnica del fora de camp —en el cas de *Funny Games*— o sobre la impossibilitat de sentir-se humà si no es a través del dolor —com tan bé mostra a *La Pianiste* en una escena que insinua un acte masoquista en grau superlatiu—, sinó que, simplement, vol remoure la consciència de la classe social burgesa ben establerta, per la qual cosa sembla que el camí triat és l'esquema clàssic de 'presentació, nus i desenllaç', però podem estar ben segurs que realment és aquesta l'estructura real de la pel·lícula?

Ja des dels primers minuts, Haneke fa que l'espectador es qüestioni si allò que mostra a la pantalla és real o simple reproducció d'un vídeo. Com? Tots els títols de crèdits inicials surten impressionats sobre la vista general d'una casa, però, després de mig minut o més que ja no en surt cap, es veu que aquest paisatge no és directament el que capta la càmera, sinó el vídeo que observen amb incredulitat els dos protagonistes, perquè algú els ha deixat a la porta de l'entrada una cinta que conté gravades les entrades i sortides

que fan durant el dia? I, clar, en aquest punt, la situació de l'espectador de saber si contempla o no la realitat no queda gens clara.

A l'estil dels protagonistes de Claude Chabrol, el matrimoni que centra la història de *Caché* és una parella burgesa que viu en una casa de luxe, tot i que, en aquest cas, són uns intel·lectuals que treballen en el món televisiu (George, Daniel Auteuil) i editorial (Anne, Juliette Binoche). Sembla que no tenen problemes fins que un desconegut els fa arribar les cintes ja esmentades i que, a poc a poc, condueixen a un fet passat de George que ha volgut callar durant dècades, fins al punt que Anne tampoc no en sap res. Aquest fet obre una crisi matrimonial i, sobretot, fa que els pretesos ideals de no discriminació dels altres per motius de raça o classe social que en principi representen George i Anne siguin qüestionats immediatament.

Finalment, el gran encert de Haneke és oferir un final obert en què l'espectador ha de tancar-lo segons les pistes que ha vist abans, però, sigui quina sigui la conclusió a què arribi, la inquietud sempre hi serà present.

Una crítica: és una llàstima que només s'hagi projectat aquesta pel·lícula en tan sols una sala de Mallorca en versió espanyola, perquè el doblatge és tan nefast que fàcilment aconseguïu desconnectar el públic, especialment quan parla el fill de dotze anys del matrimoni, perquè la veu de l'actor que el dobla és la d'un jove que en voreja la vintena. La resta d'actors no hi fan gaire enfora. ■



## IX Mostra de Cinema i Vídeo de Palma

Cita amb el curtmetratge balear i presentació de l'ACIB

Júlia Pons



*La pluja.*

La Mostra de Cinema i Vídeo de Palma celebrà enguany la seva novena edició entre el 26 i el 29 de gener amb la projecció d'una sèrie de curtmetratges, la majoria d'autors balears, o fets a les Illes. Les cintes seleccionades s'agruparen en tres blocs: Autors de les Illes Balears, Escoles de Cinema de Palma i Guanyadors dels festivals i certàmens de Cinema i Vídeo de les Illes Balears. Durant quatre dies, el Teatre Municipal va ser l'escenari —massa petit per l'afluència de públic, almenys els primers dos vespres— de la projecció d'una ampla selecció de cintes d'estils, formats i gèneres diversos. Un dels principals objectius, "obrir portes a les escoles de cinema", en paraules de la nova directora de la mostra, Catalina Cruellas: s'exhibiren treballs de la Mallorca Film Academy, del Centre d'Estudis fotogràfics, es varen presentar els nous estudis audiovisuals de l'Escola de Disseny i Informàtica, i es projectaren en estrena a Ciutat els curts projecte final del màster en animació MAISCA de la UIB que dirigeix Juan Montes de Oca, nominats dos d'ells als Goya i al prestigiós Imagina Awards 2006, a més d'una selecció dels més premiats al llarg dels seus 15 anys d'història.

Encetà la mostra una taula rodona a càrrec de la recentment creada ACIB (Associació de Cineastes de les Illes Balears), plataforma independent que presentà els seus objectius i obrí un intens debat sobre l'estat del cinema a les Illes, defensant la qualitat que ha assolit el cinema que es fa a les Balears i la necessitat de promoció i recolzament institucional del sector, i la

tancà un acte de reconeixement a Joan Bibiloni en la seva vessant de compositor musical per al cinema, amb la projecció del llargmetratge *Km.0*, que li valgué la nominació per la millor banda sonora als Premis de la Música 2001. Un acte amb una excel·lent actuació musical com a regal sorpresa, vint minuts de free jazz i blues de la mà dels seus amics i col·laboradors Toni Cuenca i Tolo Servera, contrabaix i guitarra, el plujós diumenge 29, per als qui anarem al darrer dia de la mostra. Bibiloni recollí el guardó en un ambient distès i emotiu, i després de demanar, amb l'humor que el caracteritza, als realitzadors illencs que pensessin en ell a l'hora de posar música als seus projectes, demanà també als polítics presents suport per al cinema que es fa a les Illes, a Mallorca i a Palma.

La primera jornada, el dia 26, registrà una gran afluència de públic, que seguí amb interès la taula rodona organitzada per l'ACIB prèvia a l'estrena de cinc curtmetratges de ficció. L'associació, nascuda el gener de 2006 (amb Agustí Villaronga com a president honorífic), presentà en el marc de la mostra els seus objectius, com demostrar que a les Balears hi ha una producció de qualitat suficient que demana promoció i suport econòmic per part de les institucions públiques illenques, si es considera el cinema un element cultural mereixedor de suport com el que ja reben la música o el teatre.

Obrí la secció d'estrenes, totes realitzacions de 2005 i presentades enguany, un curt contundent, amb

escenes de violència explícita, *Corderos de Alá*, primera incursió al cinema del pintor José Aranda, una cinta de denúncia de la guerra i la banalització del crim en l'era internet. Centrada en la situació de dos homes segrestats a l'Iraq i la diferent manera com afronten el seu captiveri i l'amenaça d'assassinat, planteja constants contraposicions narratives: en els monòlegs interns dels segrestats, un ple d'angoixa, i l'altre, més serè, o en els escenaris: la cel·la en contrast amb imatges d'un camp obert on pasturen de dia pacífiques ovelles que acaben juntant-se a la nit, despertes, guaitant amb ulls lluents com els dels llops. Enmig, imatges de la guerra, i sons inquietants.

En contraposició a la recreació realista del primer, la violència implícita i l'estètica propera al videoclip d'*Un assassí al camí*, Josep Hernández i Miquel Mascaró (els autors de *Sobrassada*), que tornen al conte de terror. Escenaris virtuals i salts narratius donen un aire irreal al tranquil dia de platja d'uns adolescents atrapats en el concepte "lúdic" del crim de dos psicòpates freds i acomodats.

A *Preludi*, d'Elsa G. Zorn, la intriga es gesta d'una manera més subtil en la vida d'un parella, al ritme pausat de les notes recurrents d'un preludi musical per a piano, de l'espera d'un infant, de la detallada i gairebé silenciosa restauració d'un quadre que amaga un secret, un "penediment" a sota (original de la pintora i violinista Gabriela Seguí). L'estètica senzilla, austera i càlida alhora —rodada a una casa rural, a Binissalem, l'acurada direcció de fotografia és de Nicolás Pinzón, el mateix de la ja famosa *Niño Vudú* de Toni Bestard, la direcció artística i la música original de Jaume Masgosa—, el cromatisme, la música, l'ambientació naturalista donen un aire d'intriga intimista, vagament lírica i de tocs onírics a la narració. El procés de restauració corre paral·lel a la caiguda en una mena d'encanteri de la protagonista, transmissora d'una nostàlgia de quelcom que es vol fer realitat, a voltes amb cruïssa. La cinta arrenca amb un aire quotidià i a mesura que avança s'acosta al fantàstic, a una obsessió —possessió amb final obert i inquietant.

La més aplaudida pel públic va ser *La pluja*, de Nofre Moyà, que té ja una llarga trajectòria com a autor de curtmetratges de ficció i altres produccions audiovisuals (el seu segon curt, *Dulce despertar* l'any 1991, s'endugué ja premi a actor i director a València, i diversos curts seus s'han presentat a ciutats com París o Nova York). Amb la sempre potent aparició a una escena final de Leo Bassi, assistim a una història ambientada sencera a Palma, un eficaç còctel de terror psicològic, ciencia-ficció i comèdia àcida. Ciutadans atemorits per una estranya pluja metàl·lica, enganxats a les versions que va donant la televisió, un protagonista asenyat que a poc a poc comença a dubtar, la història, que enllaça situacions i gags amb bon ritme narratiu i bon treball d'actors, gira al voltant del control de la informació, del perill de l'avidesa de poder combinat amb una població crèdula, confiada i consumista; de l'eliminació física de les dissidències...així, ens recorda i entronca amb films com *Els invasors d'ultracossos*, *La guerra dels mons*, *Fahrenheit 451*... i Orwell. L'aparició de l'"agitador" Bassi subratlla una cinta amb missatge,



amb vocació de fer riure però també de fer reaccionar, com el protagonista cridant sol enmig d'una massa de feliços conformistes que, irònicament, passen a ritme de *Rain drops*... Segons Moyà, la idea va sorgir a partir d'esdeveniments com l'11M i la sensació de feble resposta ciutadana davant fets que els afecten directament.

*Animales de dirección.*

Per acabar, Rafel Cortès signà una cinta correcta de vocació humorística *Como ser Federico Fernández*, rodada sencera en un bar, amb un diàleg de ritme vertiginós entre un cambrer amb vocació de guionista que assetja un client, amb la "tragèdia" de la seva manca d'identitat, no pot gaudir de ser ell mateix per la seva semblança física amb Antonio Resines. Una petita sàtira d'algunes crueltats del *show-business*.

De la jornada dedicada a la promoció les escoles de cinema de Palma, com era l'objectiu de la Mostra, que gaudí aquest dia també d'un públic massiu, destacaren l'estrena dels curts sorgits del màster d'animació digital MAISCA que dirigeix Juan Montes de Oca a la UIB; premiats a Art Futura 2005, *La luz de la esperanza*, de Ricardo Puertas, una reeixida història sobre el poder de la imaginació d'un nen com a eina per enfrontar-se a la malaltia que pateix, i *Semilla del recuer-*



*La luz de la esperanza.*

do, de Renato Roldán, sobre la força de la memòria com antídoto de la desaparició d'éssers estimats, d'excel·lent factura visual, bon ritme narratiu i força argumental, varen ser nominades als Goya i als Imagina Awards 2006, entre d'altres. A part, es varen projectar una sèrie de curts d'animació sortits d'aquest mateix màster. Un dels més originals, *The Trumhouse Show*, una mena de recreació animada del cinema mut, amb al·lusions als *Temps Moderns* de Chaplin... en animació digital la temàtica es veié molt variada (l'amor, la sàtira social, la natura, els somnis, el món industrial... i la religió; una de les exhibides a Palma hauria ofès els catòlics sense sentit de l'humor, signe per excel·lència d'intel·ligència i maduresa de qualsevol poble, religions

*Cuatro horas de gas.*



o no), però és gairebé inevitable en totes les cintes el to humorístic, el protagonisme dels nens o de personatges amb trets físics infantilitzats, el gag, l'expressivitat facial, la potència de la banda sonora, i altres recursos del que sembla un constant intent de guanyar-se no ja l'interès, sinó la simpatia i complicitat de l'espectador.

L'escola Mallorca Film Academy anuncià el seu segon aniversari i el seu proper festival de cinema i presentà tres curts produïts per el centre el 2004, *Irrefrenable*, de Jaume Carrió, *The Wake*, de Martin-Christopher Bode i *Natalia*, de Juan Pérez. *Irrefrenable* gira entorn de l'atracció d'una dona madura per un jove adolescent, en una història d'aparents bones intencions entre professora i alumne amb un inesperat desenllaç tràgic i el-lipsi de l'escena eròtica. Semblant a una peça teatral, rodada sencera en la mateixa habitació en diferents moments, no aconsegueix treure tot el joc que el tema ofereix. La segona, una estranya fabulació onírica entorn de la rutina d'una jove cambra, amb tocs surrealistes i joc constant amb sons i objectes. La darrera, una història d'intriga, passions i delinqüència. Totes tres compartien un cert abús dels primeríssims primers plans, tret que sol caracteritzar moltes cintes debutants, i la senzillesa, ben aprofitada, de la posada en escena i vocació de realisme i naturalitat en la primera i segona.

El CEF (Centre d'Estudis Fotogràfics) presentà dos curts de 2005, *Los pecados capitales* d'Alejo Pérez, i *Numero 14*, d'Eva Martínez. La primera, gairebé teatre filmat, amb un aconseguit joc de llums i centrada en la força dels actors, que dialoguen envoltant d'un per-

suasiu protagonista. En resum, un curiós al·legat contra la indústria tabacalera. La segona, de to líric, una estranya història d'amor futurista, amb reminiscències del mite de Pigmalíó i desenllaç tràgic, que donà moments d'hilaritat per part del públic, no del tot reeixida en la seva voluntat de presentar una història de sacrifici-rebel·lió per amor.

La darrera tongada de curts, el dissabte, tingué un públic més minvat, tot i l'interès de les seves propostes: un repàs als curts premiats en certàmens anteriors. D'Art Jove 2005, destacà la varietat formal: el documental *No us banyeu, no pesqueu* (2003), d'Antònia Massot, en videocreació, 12 minuts de costa industrialitzada, en blanc i negre, sense diàlegs, sense actors, únicament uns obstinats pescadors anònims, petits al quadre fix, amb sons de vent i música electrònica, subratllant l'inhòspit de l'escena. *Cuatro horas de gas* (2004), de Miguel Eek Quesada, d'estil realista, sense banda sonora, premi en curt de ficció, recrea amb eficàcia el tema de la soledat i la incomunicació en la recreació d'uns dies en la vida d'un jubilat, subratllant la sordidesa en què viu per les llums de neó per tot on es mou, en interiors, claustrofòbica fins i tot quan surt al mercat cercant un poc de calor humana. *Animales de dirección* (2005), de Toni Nievas, premiat en categoria de curt de ficció, aborda en clau d'humor corrosiu el tema de la despietada política empresarial capitalista, la manca d'ètica i deshumanització al món de l'empresa, el *mobbing*... i la decadència de l'empresa familiar, o del valor de

l'esforç i el mèrit per garantir el lloc de treball, recreant en una cinta a l'estil d'una peça teatral, amb una intriga ben aconseguida sobre un curs (amb trampa-sorpresa inclosa) per "insensibilitzar" els directius; fresca, àgil, amb un to de comèdia per una temàtica pessimista i crua. *La mirada exterior* (2005), de Sebastià Mesquida, una animació per ordinador d'estètica freda, toca la soledat amb senzilles metàfores visuals.

El director del festival de l'MFA, Philip Rogan, presentà *Invulnerable* (2004), premiat l'any passat en curt de ficció, una agosarada i convincent aposta pel tema dels portadors del VIH, d'Álvaro Pastor, centrant la història en un professor d'institut homosexual que no s'acaba a decidir a dir que és seropositiu. Aborda la qüestió d'una manera realista, càmera en mà a estones, amb escenes de sexe explícites, en lavabos, discoteques (potser exaggerant un poc el tòpic de la sordidesa i promiscuïtat del món gai) i planteja la problemàtica social a què s'han d'enfrontar els seropositius; el final, potser un poc massa amable en contrast, subratlla la vocació didàctica del film, en dir als seus alumnes el que li passa, però sense rebre la temuda resposta hostil. Banda sonora variada, amb Drexler i Satie.

*Das Floss (La balsa)* (2004), de Jan Thüring, premiada en animació, presenta en dos protagonistes de plastilina una fàbula exemplaritzant de com cal ser solidaris fins i tot en condicions extremes: la cobdícia pel menjar fa que cap dels dos mengi.

*Preludi.*



Tolo Servera i  
Toni Cuenca  
actuant per a  
Joan Bibiloni.



Del Certàmen de Curtmetratges en Català, es projectà *La mà de Fin* (2005), de Joan Cobos, segon premi en ficció. Una història amb un home i una maleta misteriosa, ambientada a s'Arracó (ja es trobava a faltar una cinta amb la natura de fons), en una casa i una cala; amb pretensions poètiques —sons de la mar i piano en primer plà— i una dona sorgida de la mar, plena de metàfores sobre l'amor i el pes dels records, com el tràgic final, amb bona factura visual però uns diàlegs poc convincents.

*Liquid* (2004), de David Mataró, primer premi del 2005, presentà una entretinguda comèdia sentimental centrada en el tema de la infidelitat; influït, segons el seu director, per Woody Allen entre d'altres, ho demostra en l'agilitat dels diàlegs i comicitat de les situacions, els personatges urbanites que parlen sols, i també, per què no dir-ho, en les escenes de sexe a l'estil americà, elíptiques i amb el llençolet de torn. Es tractaria de la segona part d'una trilogia sobre les relacions de parella.

Per acabar, *La Nevera* (2004), d'Enrique Fornés, del Festival de Cinema de Mallorca, amb la presència d'Antònia Sanjuan fent de llogatera un poc bruixa en una mena de comèdia fantàstica, sobre els poders d'una gelera, potser per aconseguir que els inquilins morosos paguin i no durin gaire.

Del ja desaparegut Fonart, es projectaren dues cintes, la molt aplaudida pel públic el 2003 *Vergüenza*, de Miquel Ferrer, una comèdia coral i agredolça en què s'encadenen situacions incòmodes en les quals tots els protagonistes tenen secret per amagar, amb la

telefonía mòbil de coprotagonista, reeixida i amb un bon treball d'actors.

*Whipped* (2002), de Cibrián Isasi premiada pel jurat, una emissió de ràdio d'un conte poètic amorós com a banda sonora d'una història d'amor i erotisme en un entorn urbà, amb una parella noi lletjós —noia amb aire de model d'anunci de cotxes, el bon resultat gràcies al curiós contrast i alhora simbiosi entre la narració en off i les imatges. Estèticament impecable, però mancada de vertadera emoció. Un conte bonic pel dia de Sant Valentí.

El darrer dia, es projectà un llargmetratge, *Km.0*, de Juan Luis Iborra i Yolanda García Serrano, comèdia romàntica amb la qual Joan Bibiloni va ser nominat als Premis de la Música 2001 per la banda sonora. Una cinta plena d'actors coneguts i ambientada al famós punt de trobada de Madrid, enllaçada amb Balears per la música de l'autor illenc (excepte el tema final, en què surt Ismael Serrano), d'estil jazzístic, amb moments també on deixa cantar a Mercè Pons a l'estil dels musicals de Hollywood o posar un fragment d'òpera de Puccini a un taxista melòman.

Jazz i blues en l'actuació sorpresa que vàrem gaudir els assistents a l'acte de reconeixement ("no em faceu un homenatge, que encara som viu!", Bibiloni i el seu particular sentit de l'humor) que va fer la Mostra al compositor i músic manacorí per la seva vessant de compositor per al cinema. Així es tancà aquest certamen. Els amics del curt tenen ara per el març una cita amb l'MFA International Film Festival de les Illes Balears. ■

# Camilo José Cela, FABULADOR: entre la memòria i la mirada



**EXPOSICIÓ:**  
del 24 de febrer  
al 22 d'abril de 2006

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

*Fundación Camilo José Cela*  
*Marqués de Irujo Flavia*



Govern de les Illes Balears  
Conselleria d'Educació i Cultura  
Direcció General de Cultura

*Fundació*  
**"SA NOSTRA"**

## Setmana de cinema històric

L'any 1978, el 24 d'abril, va tenir lloc la I Setmana de Cinema Històric, organitzada per la Facultat de Filosofia i Lletres (Departament d'Història Moderna i Contemporània) i el Col·lectiu de Cinema, i patrocinada per dues llibreries significatives de la Palma de la transició democràtica, *Quatre Ulls* i *Es Cantó*, aquesta dirigida pel fotògraf Joan Ramon Bonet.

Las pel·lícules abraçaven des de produccions maïllorquines com *Aproximació difícil*, *urgent a Gabriel Alomar* de Vicenç Matas i Jaume Vidal o *Diada per l'autonomia*, del Col·lectiu de Cinema i Vicenç Matas, fins a obres mestres de la cinematografia mundial, *Octubre* de S.M. Eisenstein o *Roma, ciudad abierta* de Roberto Rossellini.

La II Setmana, el patrocinador va ser l'Obra Cultural de la Caixa de Pensions per a la Vellesa i d'Estalvis, "la Caixa", entitat responsable d'organitzar les successives setmanes, fins arribar a la VIII, la darrera, l'any 1988. En els propers números de *Temps Moderns* farem una repassada de totes les edicions, analitzant-ne la filosofia, objectius, pel·lícules, conferències, etc.

*Temps Moderns* recupera aquestes setmanes durant el mes de març. La programació de cinema del Centre de Cultura "SA NOSTRA" projectarà quatre pel·lícules sota el tema de la República de Weimar (1918-1933) i la Segona República Espanyola (1931-1939), que aquest any en compliria setanta-cinc.

Col·laboren en aquestes jornades L'Associació per a la Recuperació de la Memòria Històrica, la Comissió Cívica 75 anys de la Segona República i el Grup d'Estudis de la Cultura, la Societat i la Política del Món Contemporani de la UIB.



### REPÚBLICA DE WEIMAR (1918-1933)

#### 8 DE MARÇ

***Der Untertan*** (1951) de Wolfgang Staudte. Adaptació d'una novel·la de Heinrich Mann, escrita l'any 1914, en què el personatge, Diederich Hebling personifica el súbdit alemany que obeeix els superiors i dóna ordres als seus subordinats.

Presentació a càrrec de Josep Casals (professor d'estètica i història de la Universitat de Barcelona).

#### 15 DE MARÇ

***El tambor de hojalata*** (1979) de Volker Schlöndorff, basada en la novel·la de Günter Grass.

Presentació a càrrec de Sebastià Serra (Professor d'Història de la UIB)

### SEGONA REPÚBLICA ESPANYOLA (1931-1939)

#### 22 DE MARÇ

***Vida en sombras*** (1948), de Lorenzo Llobet-Gràcia. Film insòlit dins la cinematografia espanyola dels anys quaranta. L'acció transcorre a Barceloan durant l'aixecament feixista del 1936.

Presentació a càrrec de Margalida Capellà (Catedratica de Dret Constitucionals de la UIB) i Ferran Alberich (cineasta), del qual se'n projectarà el curtmetratge *Bajo el signo de las sombras*, una mirada sobre les vicissituds de la pel·lícula de Llobet-Gràcia.

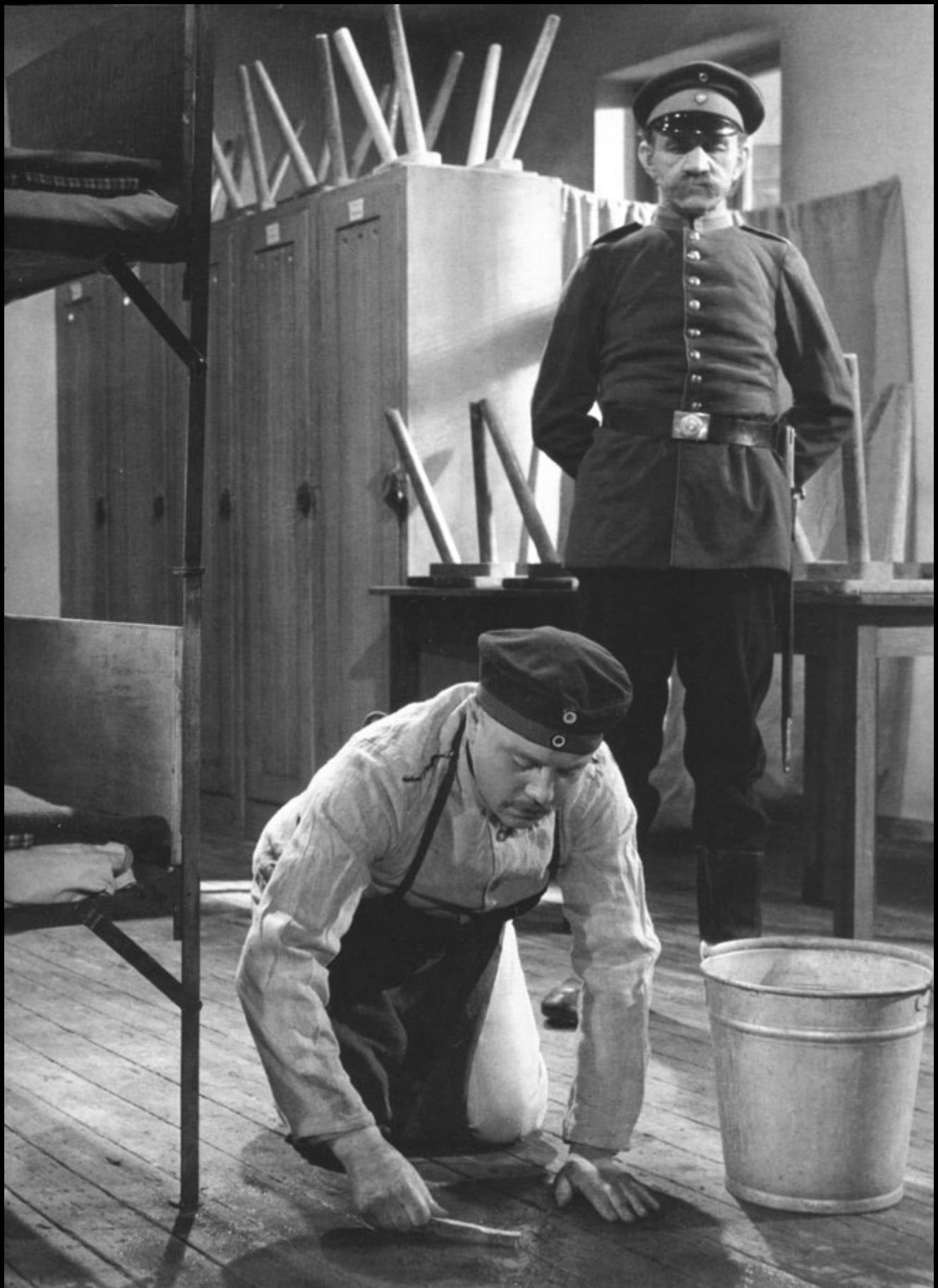
#### 29 DE MARÇ

***Las cajas españolas*** (2004) d'Alberto Porlan. Pel·lícula que bascula entre el documental i la ficció. Narra els esdeveniments que dugueren als responsables de la Segona República a transportar els quadres del Museo del Prado, quan aquest fou bombardejat pels avions del General Franco, a València, posteriorment a Barcelona i a Ginebra; finalment, una vegada acabada la guerra, a Madrid.

Presentada per Magdalena Brotons (Professora de Cinema de la UIB) i Antoni Maria Thomas (periodista).



C I N E M A A S A N O S T R A



*Der Untertan.*

apunts a contrallum  
**Dues o tres coses sobre Godard**

Josep Carles Romaguera



*Vivir su vida.*

### Retrat d'una prostituta

Una pel·lícula que se centra en la peripècia tràgica d'una prostituta s'acaba convertint, al marge d'altres coses, en un retrat de la seva principal protagonista, Anna Karina, esposa aleshores de Jean-Luc Godard. *Vivre sa vie* és una pel·lícula trista, desencantada, que recupera el ventall de grisos després de l'experiment colorista i musical d'*Une femme est une femme*. Un retrat que té la seva màxima expressió en la famosa seqüència en

*Vivir su vida.*



què la protagonista Nana assisteix a la projecció de *La pasión de Juana de Arco*, de Carl Th. Dreyer, que esdevé, a través del joc del pla-contraplà, en una declaració d'amor a la seva actriu i també al cinema, així com una advertència de la tragèdia. Un moment antològic, ja, dins la història del cinema, que estableix un complexa i suggeridor joc de miralls entre la realitat —però també ficció— i el cinema —també realitat històrica— alhora que un provocador parentesc entre la mística heroïna i una vulgar, encara que sensible, prostituta.

Precisament el seu nom, Nana, tampoc resulta gratuït, en la mesura que permet establir dos punts de referència. Per una banda, el mestre Jean Renoir, i aquesta capacitat per elaborar pel·lícules que semblen discorre de manera imprevista, sempre deixant una porta oberta a l'atzar. Per altra banda, la figura de l'escriptor naturalista Zola, Godard n'adopta la mateixa actitud que un científic quan analitza, des d'una perspectiva antropològica, el món de la prostitució. No són les úniques referències que cal tenir en compte, ja que l'austeritat de la posada en escena i l'eloqüència de les el·lipses recorden a les propostes de Robert Bresson, mentre que la relació entre el director i la seva actriu, semblant a la del pintor i la model, té la seva referència explícita en el conte d'Edgar Allan Poe, *El retrato ovalado*.

## masCULin i FeminIN

Després de la culminació de la primera etapa de la seva carrera que suposà *Pierrot, le fou*, obra inescotable en què el director francès evidencià la seva voluntat per incloure-ho tot, per mostrar tota la seva estètica cinematogràfica, ens oferí *Masculin / Féminin* recuperant de nou el blanc i negre i un format d'imatge més quadrat, però sobretot en la qual exposa una mirada que busca apropar-se més a la realitat de la seva època, concretament a una generació deu anys menor que la seva. Deixant de banda les figures mítiques del cinema clàssic, Godard, convertit en un científic, posa tot el seu interès en la investigació de la realitat dels anys seixanta, sense deixar de banda, això sí, la seva constant i renovadora recerca de noves formes d'expressió cinematogràfiques —allà hi són els característics intertítols, l'alternança de diverses veu en off, la desincronització de la banda sonora, l'elaboració d'una posada en escena que rebutja l'uniformitat, etc.—.

Godard no es redueix a l'experiment estètic i a l'exclusa que li proporcionen la peripècia dels seus personatges per posar-lo en pràctica, sinó que esdevé un artista que dirigeix la seva mirada al context social, no tan sols immediat i proper, sinó també llunyà —al·lusions al colonialisme nord-americà, protesta contra la Guerra de Vietnam, etc.— que determina la conducta, l'actitud dels seus personatges —definites com "Els fills de Marx i la Coca-Cola"—. *Masculin / Féminin* és la demostració de la superioritat cinematogràfica de Godard si ens atenem a la classificació que establia Serge Daney entre els cineastes que creuen en la realitat i els cineastes que creuen en la imatge, ja que el director de *Bande à part* s'ubica en l'epicentre, oferint-nos alhora una nova demostració de les inexplorades possibilitats expressives del cinema i un testimoni de la realitat que

l'envoltava. Tal i com afirmava Pauline Kael a *The New Republic* "... Godard ha creat la forma que necessitava. És una combinació d'assaig, apunts periodístics, notícies i retrats, cançó d'amor i sàtira."

## Vetllant el maig del 68

En el moment de parlar d'una pel·lícula com *Week-end*, cal tenir molt en compte, per una banda, l'època en què està realitzada —a les proximitats de la revolució social de maig del 68— i, per altra banda, en quin punt de la filmografia del seu director, Jean-Luc Godard, es troba —tot just en el moment en què es desvincula del moviment de la *nouvelle vague*—. Amb la clara intenció de fer un cinema revolucionari, des del punt de vista estètic, i crític, des del punt de vista ideològic, el director de *Pierrot, le fou* ens ofereix un poema satíric i corrosiu de la societat burgesa, en el qual deixa de banda la voluntat de manifestar un discurs polític, com en el cas de *Los carabineros*, d'una manera directa i explícita, i opta per la força suggeridora del simbolisme.

La part més significativa de la pel·lícula segurament sigui la famosa (per irritable o enlluernadora) seqüència de l'embús de trànsit que es produeix a la sortida de la ciutat, el qual se'ns mostra amb un llarg *travelling* que dura prop de deu minuts. Una actitud audaç i arrogant, un (ir)responsable acte estètic, amb l'evident voluntat de provocar l'espectador que es veu forçat a contemplar la imatge. Però en Godard gairebé mai res es pot considerar gratuït, sinó que al darrere hi ha una declaració d'intencions sobre la intenció d'elaborar un estil cinematogràfic que vagi en contra d'allò que a l'època es considerava un estil burgès. Amb *Week-end* ens trobem davant l'acte de defunció de l'anomenat període *nouvelle vague* dins la filmografia godardiana i davant el començament d'una nova etapa on es fa



*Masculin/  
Féminin.*

Godard  
treballant.



més palesa la implicació política del seu autor. Allò més sorprenent és comprovar com malgrat l'aparença d'una obra conjuntural, la proposta conserva tot el seu esperit revolucionari (cinematogràficament parlant) i esdevé un autèntic repte que no tots els espectadors estaran disposats a superar.

## Es poden contar històries d'amor?

Malgrat els anys passin, i el cinema s'allunyi cada vegada més amb allò que predica amb les seves obres i les seves manifestacions, Godard continua fidel a la seva voluntat d'elaborar un cinema a contracorrent, que va a la recerca de noves formes d'expressió. *Elogio del amor*, el seu penúltim llargmetratge, n'és un clar exemple i en aquest sentit esdevé un compendi de totes les seves propostes (l'estructura fragmentada i dispersa del relat, la superposició de veus, l'inseriment d'intertítols, l'absèn-

cia de referents espacio-temporals en els qual ubicar els personatges, etc.), fins al punt que sembli voler fer coexistir el passat i el present cinematogràfics de Godard. Per una banda, recupera l'esperit de la *nouvelle vague*, per la seva manera de filmar el carrers de París amb l'ús molt contrastat de blanc i negre i amb l'aparició d'uns personatges, moltes vegades a contrallum, que vaguen per carrers, com si fossin espectres. Curiosament aquestes imatges que remetien a un passat cinematogràfic, esdeven el present respecte de la història de la pel·lícula. Per altra banda, i quan la història es trasllada al passat, les imatges en blanc i negre són substituït-se per unes de "modernes", filmades en suport videogràfic, posteriorment *kinescopades* i tractades digitalment. Tot un complex abastament narratiu que fan que el cinema de Godard no resulti senzill a ulls de l'espectador, malgrat les coses de les quals parla ho siguin.

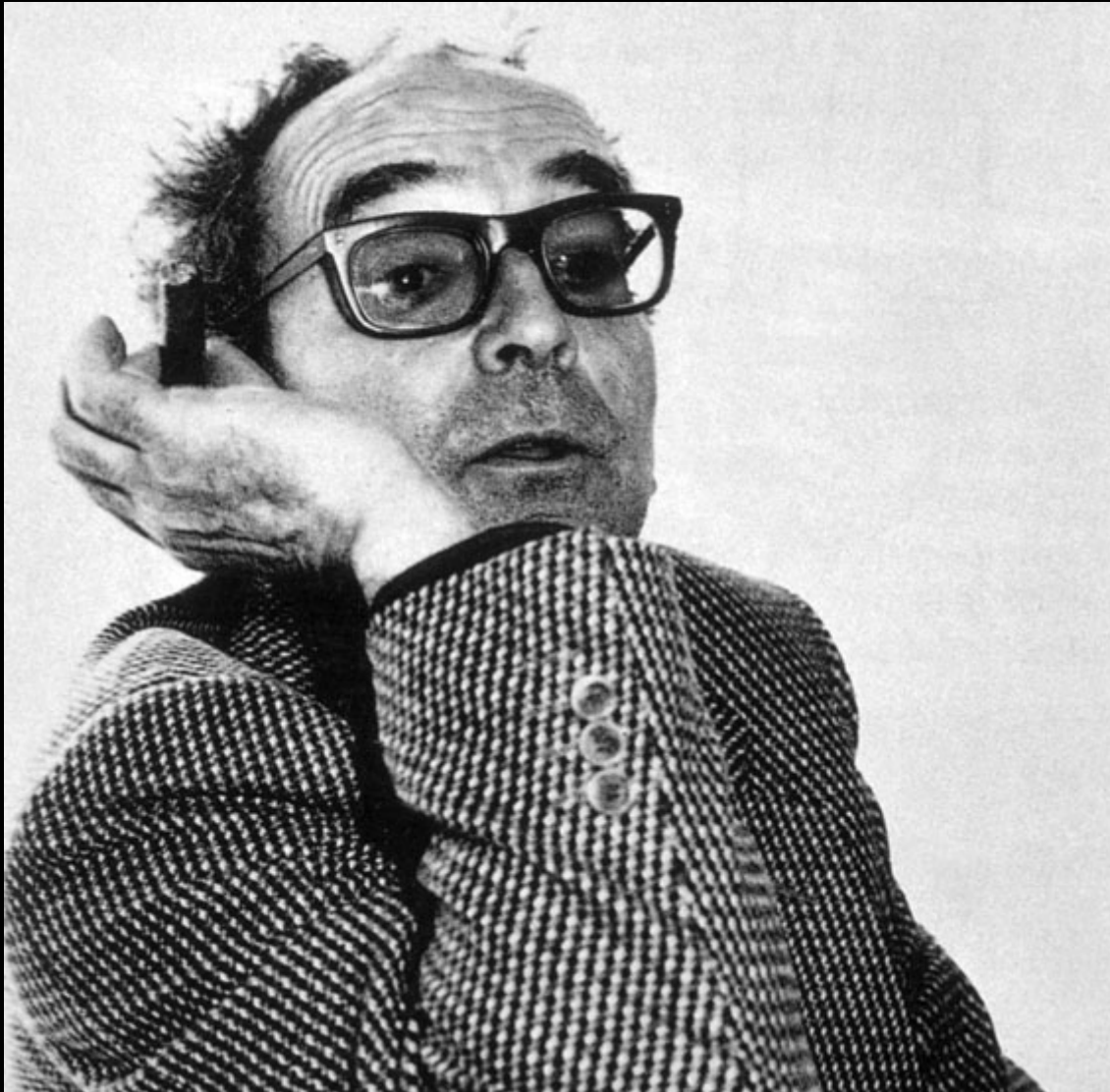
¿Quines petjades ens han deixat les nostres pròpies vivències? ¿I les de la resta? ¿Com es poden transmetre aquestes històries? Podem seguir contant històries en el present si abans no hem ajustat els contes amb el nostre propi passat, i amb la Història? ¿Com, sempre i quan sigui possible, es pot parlar d'amor avui en dia? Són aquestes algunes de les preguntes que sorgeixen d'un film com *Elogio del amor*, l'argument de la qual esdevé de nou en l'excusa perfecte perquè Godard elabori el seu discurs, a aquestes alçades, mol més proper a l'assaig que a qualsevol altra disciplina narrativa. La pel·lícula estableix, doncs, una contínua correspondència entre el present i el passat, entre allò privat (les històries) i allò col·lectiu (la Història), la qual cosa permet una vegada més incidir en aquest inesgotable discurs consistent en enraonar sobre les relacions establertes entre les persones, les imatges i la realitat en la qual els primers hi viuen i les segones capten. ■

Week-end.



## Masculin et féminin. La mirada de Godard sobre la joventut

Iñaki Revesado

Jean-Luc  
Godard.

La història del cinema es va construir a còpia de moltes i variades pel·lícules, però sobretot amb un grapat no gaire nombrós de noms, els quals, amb les seves obres, cerquen l'evolució d'aquesta expressió de l'art que és el cinema. Eisenstein i Griffith revolucionaven els primers moments de l'art de les imatges, Welles amb *Citizen Kane* marcava un nou punt d'inflexió, i el cinema va tornar a trontollar amb les obres d'un grup de cineastes francesos, agrupats sota el nom de la *nouvelle vague*. Amb les dificultats que sempre comporta establir les nòmines de creadors que pertanyen a un grup, Godard n'ha estat qui amb el pas dels anys ha mantingut més viu l'esperit revolucionari, cinematogràficament parlant, ja que els seus companys, si bé vénen practicant un cinema de qualitat en la majoria dels casos, el cert és que s'han instal·lat en formes bastant convencionals, que poc aporten a l'evolució del llenguatge cinematogràfic.

Godard, encara actiu, continua proposant obres alienes a les formes habituals del cinema amb pel·lícules més properes al documental, que li serveixen per continuar manifestant les seves inquietuds sociològiques i artístiques. Però malauradament la seva presència en el moment cinematogràfic actual és bastant reduïda. En l'actualitat el prestigi guanyat per tot allò que indubtablement va aportar al cinema en els anys 60 i 70 amaga els valors, iguals d'indubtables, de les seves darreres obres. *Notre musique*, la seva darrera producció que s'ha pogut veure, conserva intacte el seu esperit innovador, i sense necessitat de crear una història de ficció, sensibilitza –i de quina manera– l'espectador sobre la inutilitat de qualsevol conflicte bèl·lic. El cinema per la seva part continua avançant. Altres noms s'alcen ara com a nous impulsors en les formes cinematogràfiques. Entre ells, i estant ara de màxima actualitat després d'aconseguir l'Ós de Plata a Berlín,



s'ha guanyat un lloc el britànic Michael Winterbottom, realitzador que comparteix amb Godard alguna cosa molt més profunda que la seva facilitat per produir pel·lícules (en ocasions més d'un film per any), o el seu gust per barrejar el gènere documental amb la ficció de les seves obres, barreja de gèneres, que tot sigui dit, és pràctica habitual en altres autors que, encara quasi 50 anys després de la primera pel·lícula de Godard, han pres com a senyal d'identitat el cinema d'avantguarda que practiquen.

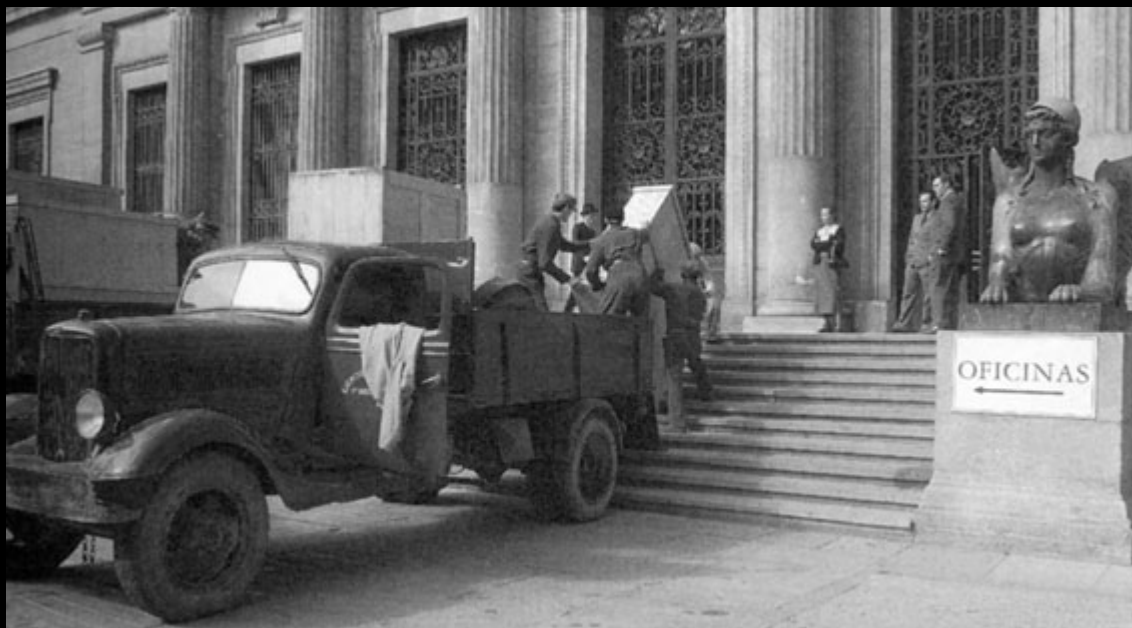
El primer que s'ha de tenir en compte en acostar-se al cinema de Godard és la confusió de gèneres. Què és ficció, què és narració, què és crítica, què és assaig...? Tot plegat són maneres de les quals es val l'artista (o l'analista, termes que també es poden confondre, en acostar-nos a la seva figura) per manifestar les seves reflexions, canals dels quals es val i als quals ja des dels seus inicis no estava disposat a renunciar. En els seus primers anys de carrera cinematogràfica manifestava: "Fins ara he escrit assaigs en forma de novel·les o novel·les en forma d'assaigs. Ara, en lloc d'escriure les meves crítiques, les film". Amb tot això, en el cinema de Godard el que menys importa són les històries, el fill narratiu, que és només una excusa de la qual, en moltes ocasions, n'ha arribat a prescindir: "En realitat no m'agrada contar històries.

M'estim més emprar una espècie de tapís, un bastidor sobre el qual anar brodant les meves pròpies idees. Però, generalment, necessito una història. Aquelles que són més convencionals també me serveixen, tal vegada, fins i tot, me són més vàlides que no d'altres". De fet, des del seu primer llarg, *A bout de souffle* (1960), la història emmarcada dins el gènere del cinema negre nord-americà que tant havia analitzat en la seva tasca com a crític de *Cahiers du Cinema*, és només l'excusa sobre la qual vessar la seva anàlisi.

*Masculin et féminin* (1966) beu d'un clàssic de la literatura francesa, com és Guy de Maupassant. El film n'és una lliure inspiració de dos relats curts que duïen per títol "El signe" i "L'amant de Paul". Paul (interpretat per una altra icona de la *nouvelle vague* com ara Jean Pierre Léaud) és un jove que es troba seduït per dos corrents antagònics, representades per les dos persones més importants de la seva vida: Robert i Madeleine, l'amic i l'amant. La seva al·lota, representa la part més superficial i despreocupada de la joventut: la cultura pop, els darreres corrents de la moda, les múltiples propostes de la societat de consum, la diversió amb el seu grup d'amigues..., tot plegat difícil de combregar amb els gustos més reposats de Paul, amant de la música i de la literatura clàssica. El seu amic, Robert, representa l'altre extrem en l'escala de tipus de la joventut. Robert ha fet del seu compromís polític el seu motor d'existència, amb unes idees comunistes que reivindiquen tot allò que queda en l'altre extrem d'allò que sedueix Madeleine. Mentre Madeleine llegeix superficials revistes juvenils i somnia en convertir-se en una cantant famosa, Robert es manifesta pels carrers de París en contra de la guerra del Vietnam. Paul es troba enmig d'aquests dos mons, entre l'amant i l'amic, incapaç de definir-se... En la pel·lícula hi ha elements que són recurrents en altres films de Godard, com ara l'assistència dels protagonistes a una sala de cine, episodi que utilitza el realitzador per manifestar en boca del seu protagonista algunes reflexions sobre el cinema del moment: "Sovint anaven al cinema. Només il·luminar-se la pantalla, ja tremolaven. Però la majoria de vegades, tant na Madeleine com jo mateix, quedaven defraudats. Les pel·lícules eren antiquades i oscil·laven. I na Marilyn Monroe havia envellit terriblement. Ens posava tristos. No era la pel·lícula amb què havien somniat. No era la pel·lícula total que cada un de nosaltres duia a dins..., la pel·lícula que voldríem fer o, sens dubte, més secretament..., que voldríem viure". Com a la resta de filmografia de Godard, *Masculin et féminin* no és una pel·lícula amb missatge, és només una expressió de les seves idees, en aquest cas sobre la joventut d'aquell moment, posades de manifest sobre el tapís de la pantalla, que conviden, en tot cas a la posterior reflexió; un retrat de l'ampla gamma de models juvenils, manifestat clarament en un dels títols que s'intercalen en la pel·lícula i que representa una dicotomia paral·lela als models masculí i femení que es mostren en el film: *Les enfants de Marx et de Coca-Cola*, és a dir, superficialitat contra compromís, imperialisme contra comunisme, pop contra pacifisme... Madeleine contra Robert. I enmig de tot això, un Robert perdut i indecís. ■

## Las cajas españolas

M. Magdalena Brotons Capó



Programar *Las cajas españolas* a un cicle de cinema sobre la Segona República és d'agrair perquè ofereix una visió del que suposà aquest període de la història molt diferent del que estam avesats a veure. No és una pel·lícula que parli de les lluites entre els diferents partits o altres qüestions de caire polític que es visqueren des de 1931 fins a l'esclat de la Guerra Civil, sinó que conta uns esdeveniments molt diferents, gairebé oblidats avui en dia. És aquesta la història d'un grup de persones que, en uns anys de guerra i dificultats de tot tipus, centraren els seus esforços en protegir una part molt important del patrimoni historicoartístic de l'Estat espanyol.

Segurament molts de vosaltres recordau *El Tren*, pel·lícula de John Frankenheimer de 1964. El film conta com un grup de nazis, cap al final de la Segona Guerra Mundial, planeja fer arribar a Alemanya un tren ple d'obres d'art de les principals pinacoteques de París, i de quina manera la resistència francesa evita que el tren surti de França. La ficció en aquest cas no supera la realitat, ja que la trama d'aquest film sembla estar inspirada en uns esdeveniments reals, els que varen ocórrer durant la Guerra Civil Espanyola, tot i que, en aquest cas, la història no parla d'espòli, sinó de preservació. Al meu parer, aquest és el fet més sorprenent de la història que relata *Las cajas españolas*. Els seus protagonistes, entre els que trobam noms com Rafael Alberti, M<sup>re</sup> Teresa León, Blanca Chacel, Timoteo Pérez Rubio, Roberto Fernández Balbuena, José Maria Giner, Emiliano Barral, Àngel Ferrant, Elena Gómez de la Serna, Natividad Gómez Moreno i molts altres, dedicaren temps i esforços a protegir les obres d'art, un dels elements més vulnerables de patir desdrossa o desaparició total en temps de guerra, en uns moments en què segurament era més urgent pensar què menjarien el dia següent. La tasca que es propo-

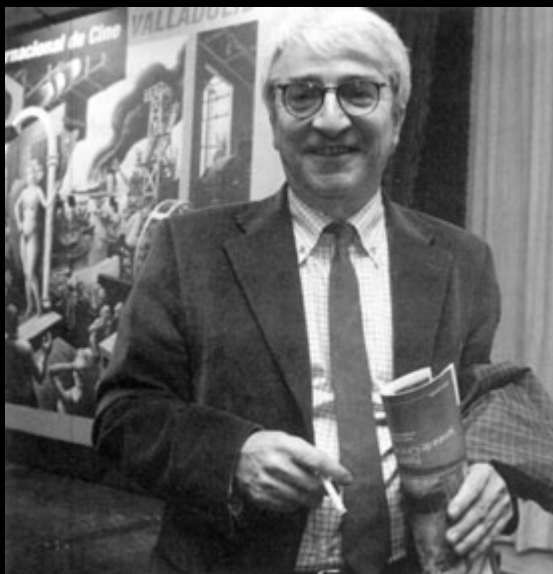
sen no és poca cosa: salvaguardar de les bombes i del vandalisme la major part del patrimoni moble de Madrid, ciutat on residia el govern de la República, però que al poc temps d'esclatar la guerra, va ser vençuda per l'exèrcit nacional, més fort i ben organitzat. Tot i que no es deixa de banda la conservació d'una bona part d'objectes artístics provinents de diferents palaus i esglésies, la major part del documental se centra en contar amb detall el periple que varen haver d'experimentar més de 1.800 obres de la col·lecció de la pinacoteca més important de l'Estat, el Museo del Prado.

Durant tot el documental s'insisteix en la important labor d'aquest grup de persones, no tan sols pel que fa a Espanya, sinó pel significat de la preservació d'aquest conjunt pictòric a nivell internacional. Res de més actual, si pensam en la recent destrucció de bona part de l'importantíssim patrimoni historicoartístic de l'Iraq arran de la invasió dels Estats Units.

La d'aquestes persones fou una tasca callada: el film conta que, només des de fa uns pocs anys una senzilla placa situada al Prado recorda la seva història. Per tant pens que la realització d'una pel·lícula com aquesta era molt necessària, perquè per això també serveix el cinema, per donar a conèixer al gran públic uns esdeveniments que, d'altra banda, arribarien només a uns pocs. En aquest sentit destacaria, per exemple, l'excel·lent pel·lícula de Jaime Camino *Los niños de Rusia*, on es donava veu a unes persones que durant tants anys havien mantingut la seva història en el silenci de l'exili.

El film comença relatant les aferrissades lluites entre esquerres i dretes durant la Segona República, la sublevació dels militars a diferents ciutats del nord d'Àfrica el 18 de juliol del 1936, i l'esclat de la guerra. Als pocs dies, grups incontrolats es dedicaren a cremar tot tipus d'objectes d'art, especialment religiosos, i es-

Alberto Porlan,  
director de  
*Las cajas  
españolas*.



glésies. El govern de la República es va imposar la tasca de protegir i salvar els béns culturals. Es procedeix, per exemple, a protegir el Museu del Prado davant l'imminent bombardeig de Madrid, i tot i que aquest emblemàtic edifici patí l'acció de les bombes, al documental es palesa la més que possible equivocació d'aquesta acció bèl·lica, ja que és impensable que Franco volgués fer malbé intencionadament un patrimoni historicoartístic de la capital de l'Estat, reconegut a nivell internacional, que, en certa manera, és una mostra de l'esplendor d'aquelles èpoques passades que tant insistia en recordar el generalísimo als seus discursos. Davant la imminent arribada de l'exèrcit de Franco a la capital, i el perill que la situació suposa per a les obres d'art, es procedeix a evacuar una part important del patrimoni. Per resolució del Consell de Ministres, es decideix que el Tresor Nacional havia d'acompanyar el Govern de la República allà on aquest s'hagués de dirigir. Tot i que no es pot fer història sobre el que hagués pogut passar si (d'això se'n diu ciència-ficció), crec que aquest és un clar exemple que, sovint, també l'art és política. Pens que segurament aquestes obres no haguessin patit destrossa d'haver quedat en territori nacional, però aquesta fou una eina del govern republicà, el qual s'erigí en protector del patrimoni, i per tant, en sobirà de la cultura que els feixistes



volien destruir amb la censura i la imposició del pensament únic.

De manera que es procedeix a realitzar una selecció de les obres més destacades del conjunt del Prado, les quals s'embalen en caixes individuals, especialment fabricades per a cada quadre. Es crea la Junta de Defensa del Tesoro Artístico, presidida pel pintor Timoteo Pérez Rubio, la qual tindrà com a filials altres Juntas repartides per la resta del territori republicà.

Les obres viatjaren de Madrid a València, on foren gelosament protegides, i d'aquesta ciutat a Girona, fins que es decideix conduir-les a Suïssa, concretament als soterranis del palau de la Societat de Nacions de Ginebra. Aquesta fou una intel·ligent jugada organitzada per Josep Maria Sert, pintor muralista de filiació feixista, molt ben relacionat amb els àmbits polítics i financers internacionals. Feia uns anys que actuava com a agent de Franco a l'estranger, i en aquells moments treballava per al govern de Burgos. Sert va impulsar la constitució del denominat Comité Internacional para el Salvamento del Tesoro Español, del qual en formaren part destacades personalitats culturals internacionals, sense representació italiana ni alemanya. Aquest Comité va custodiar les obres en el seu trajecte cap a la ciutat europea. La labor de Sert, persona que mai va ser ben vista per un sector del govern de Franco, va possibilitar que, quan esclatà la Segona Guerra Mundial les obres poguessin tornar a Espanya el setembre de 1939, d'on havien sortit tres anys abans, sense que en faltés cap.

Tot i el caire documental d'aquesta pel·lícula, està contada com si es tractàs d'un relat de ficció en certs aspectes. No s'han utilitzat declaracions de testimonis d'aquells esdeveniments, i atès que el material documental existent era molt escàs, la major part de la pel·lícula està construïda a partir de ficcions dramatitzades, sorgides a partir de les moltes fotografies que es conserven. La intenció era que "la història fos el guió mateix" en paraules del director, Alberto Porlan, escriptor, guionista i investigador del període de la Guerra Civil. La intenció de Porlan era que l'espectador es ficàs dins la història, "com si una càmera hagués seguit tot el procés des del principi fins al final". També per aquest motiu es va decidir prescindir d'actors coneguts, i d'elements tan essencials del llenguatge cinematogràfic com el pla-contraplà, l'ús del zoom, o els moviments de càmera no manuals. Segons el director, aquestes limitacions tècniques lluny de significar un impediment, varen proporcionar gran veracitat a les imatges, efecte del que n'és també responsable l'excel·lent labor de direcció artística d'Antonio Belizón. Per augmentar el realisme, el film està rodat en blanc i negre, fusionant el material d'època i el de ficció, de manera que hi ha plans que comencen amb fotogrames filmats actualment i acaben amb fotogrames de l'època, sense cap element de transició entre ells. L'únic moment en què esclata el color és quan, cap al final del film, se'ns mostren algunes de les obres que varen patir el tortuós viatge, i que foren exposades a les sales del palau de la Societat de Nacions durant uns mesos. Entre elles *La Maja desnuda* de Goya, *Las Meninas* de Velázquez, un autorretrat de Dürero, *Dànae rebent la pluja d'or* de Tizià, i un llarg etcètera d'obres que actualment es poden contemplar a les sales del Museu del Prado. ■



## L'any 1948 a la pantalla

Ferran Alberich

Com han fet molts cineastes amateurs, Llorenç Llobet Gràcia va fer un reportatge que imitava els noticiaris que veien a la sala de cinema. Va ser l'any 1932, en què va recollir els canvis que es produïen, en aquest cas a Barcelona, amb la proclamació de la Segona República. És una pel·lícula en format de 9,5 que actualment es conserva a la Filmoteca Espanyola i que porta com a títol *L'any 1932 a la pantalla*.

Llobet pertany a una generació privilegiada, van ser aquells nens que, nascuts al voltant dels primers anys del segle vint, van ser els primers que van anar al cinema com a infants. En les generacions posteriors, quan els nens van anar al cinema per primera vegada ja era una forma d'oci determinada, però els primers nens que van veure cinema van ser els protagonistes d'una experiència única, la de descobrir una forma d'entreteniment que era tan petita com ells, a la seva altura. No és estrany que la generació que va crear el cineclubisme i les cinemateques, per la qual es va inventar la paraula cinefília, fos precisament la que va néixer i créixer amb el cinema.

Llobet va desenvolupar una brillant trajectòria com a cineasta amateur, però ell precisament era molt conscient de la privilegiada posició de la seva generació, per això va entrar també en el món del cineclubisme com a fundador dels Amics del Cinema, que molts anys després es convertiria en el Cine Club Sabadell. Els seus films amateurs proposen sempre reflexions sobre allò que s'està representant, no es queda en els contes de fades o en les imitacions de gèneres que practicaven els seus companys. És en aquest sentit que poden parlar de Llorenç Llobet Gràcia com un dels primers cineastes moderns.

Però el cinema espanyol, ni el professional ni l'amateur, es caracteritzava en aquells moments per la seva modernitat. De fet, eren molt pocs, no ja que practiquessin, sinó que ni tant sols reflexionessin sobre la idea de la modernitat al cinema. Les avantguardes cinematogràfiques que, a França sense anar més lluny, van influir de manera determinant en la configuració del cinema comercial sonor, a Espanya no van tenir influència en la indústria cinematogràfica. Podríem considerar la curta experiència de la productora Filmófono, amb Luis Buñuel com a director de producció com un cas aïllat, ja que veritablement, va ser una experiència de molt curta durada i massa propera en el temps a l'esclat de la Guerra Civil per tenir una influència perceptible en la indústria cinematogràfica espanyola.

Les pràctiques habituals del cinema amateur s'encaiminaven a la imitació del cinema comercial, especialment el cinema mut que és el que omple l'imaginari dels cineastes amateurs.

Anys després, Llobet decideix convertir-se en un cineasta complet, rodant un film dins de les regles de la indústria cinematogràfica. És una decisió que no agrada gens als seus companys del cinema amateur, que creuen que l'activitat cinematogràfica, per mante-



nir-se pura i neta, s'ha de mantenir apartada del cinema comercial.

El que ha passat és que Llobet ha entrat en contacte amb un grup de cineastes que vénen de Madrid, en un moment en què és a Barcelona on hi ha les principals equipaments per fer cinema. Són gent vinculada a una revista que es deia *Cinema Experimental* que es feia a Madrid, es deien Carlos Serrano de Osma, Pedro Lazaga, Antonio del Amo, Fernando Fernán Gómez. Ells animen Llobet a dirigir un projecte que tenia des dels anys 30, basat en una experiència personal que l'afirmava en la seva creença que "la vida és cine", que el cinema influeix en la vida, igual que la vida influeix en el cine. Per això, per la seva vida, Llobet havia de filmar aquella història.

També ha passat una cosa que ha apropat el cinema comercial al cinema amateur, en aquell moment, estem parlant de 1947, les pel·lícules espanyoles es roden igual que es feien en el cinema mut. Des de l'aparició del sonor els equipaments per fer un film havia canviat molt. Les pel·lícules mudes es feien amb una



càmera, a vegades moguda amb manivela, aprofitant la llum del dia, en decorats naturals. El sonor imposa el rodatge en estudis insonoritzats, amb càmeres rodant exactament a 24 imatges per segon insonoritzades també, sincronitzades amb els equips de registre de so. Això va fer que les produccions es situessin a Madrid o a Barcelona, les ciutats que disposaven d'estudis i laboratoris preparats pel que llavors era una tecnologia complexa. Tot això es va acabar durant la Guerra Civil. Els estudis i laboratoris van patir els anys de guerra i privacions. Aparells espatllats, làmpades foses, estudis inservibles. Al acabar la guerra comencen els llargs anys de misèria, un país arruïnat, amb greus problemes econòmics que no es pot permetre edificar els estudis cinematogràfics amb què s'equipaven els miralls del règim, italians i alemanys aixecaven estudis faraònics que havien permès utilitzar a alguns cineastes espanyols com Florián Rey, Benito Perojo o Edgar Neville. La realitat dels equipaments espanyols era que no permetien les condicions per fer cinema sonor en bones condicions, és llavors que alguns cineastes, hi ha qui diu que va ser Ignacio F. Iquino el primer a fer-ho, deixen de rodar amb el sistema sonor i tornen als mètodes del cinema mut, càmeres més lleugeres, menys temps de preparació, per tant la possibilitat de rodar més plans per cada seqüència. El que es feia era sincronitzar el so després en una sala de doblatge, com si fos una pel·lícula estrangera. Les conseqüències estètiques d'aquesta decisió estan encara

per estudiar, personalment penso que aquest sistema de rodatge, emprat també per la cinematografia italiana, marca decisivament que és el cinema espanyol des de 1939 fins a ben entrada la dècada dels anys 70.

L'hivern de 1947 Llorenç Llobet comença el rodatge de la seva pel·lícula als estudis Orphea de Barcelona. El primer títol previst era *Bajo el signo de las sombras*, després es va dir *Hechizo* i, finalment, *Vida en Sombras*. Una vegada acabada la filmació, el film es va presentar dues vegades al llarg de l'any 1948. Primer a Sabadell, a l'associació dels Amics del Cinema, que el mateix Llobet havia fundat anys enrere, després a Madrid, al Cercle de Escritores Cinematogràfics. En cap de les dues projeccions va tenir una acollida favorable. Ni els seus amics els amateurs, ni els crítics professionals van saber veure que es trobaven al davant d'una pel·lícula moderna, que les regles d'invisibilitat que marcava el cinema clàssic no eren aplicables a una narració que se submergia directament en el somni. Les autoritats, que han tingut una presència decisiva en la configuració del cinema espanyol, no tan sols amb prohibicions i autoritzacions, sinó orientant les trajectòries mitjançant les subvencions, van classificar el film en tercera categoria, cosa que el convertia en inestrenable, ja que no tenia cap incentiu per al distribuïdor, que era la clau del negoci del cinema a la Espanya dels anys 40 i 50.

Llobet va escoltar les crítiques i, tímid i insegur com era, va procurar arreglar allò que als altres els semblava tan dolent. En aquesta feina estava, a l'es-

## C I N E M A A S A N O S T R A



tiu de 1948, quan el va atrapar el mateix malson que ell narrava a la pel·lícula, la vida i el cine es van confondre. Ja no es va ocupar més de *Vida en Sombras*, va tornar a la seva vida de cineasta amateur, els professionals, el productor, el distribuïdor, van retocar el film per tal d'estrenar-lo, afegint-hi unes petites escenes i retallant-ne d'altres van aconseguir que la classificació fos de segona categoria B, cosa que permetia que s'estrenés sempre en programa doble i com a complement d'una altra pel·lícula. Això és el que va passar, ja l'any 1952.

Aquesta història s'hauria oblidat per sempre, com ha passat amb tantes altres històries del cinema, si no hagués estat per una sessió al Cine Club de Sabadell i una presentació del film molts anys després, a començament dels anys 1980. És en aquest moment quan els crítics i els espectadors s'adonen de la importància de l'aportació de Llobet. Ja feia més de vint anys que el cinema havia entrat a la modernitat de la mà dels cineastes dels anys 60, el problema per a Llobet era que ell ho havia fet uns anys abans i no va ser valorat fins que va sorgir el públic d'una nova generació. ■

## El tambor de hojalata

Guillem Fiol Pons

Ara que alguns estem en plena època d'Oscars, proposem al lector recuperar l'edició de 1979, en la qual el film que comentem, *El tambor de hojalata* (*Die Blechtrommel*, Volker Schlöndorff), va obtenir el premi a la millor pel·lícula de parla no anglesa, en detriment, per cert, de la representant espanyola, *Mamá cumple 100 años*, de l'irregular Carlos Saura. Va ser una d'aquelles edicions en què, passat el temps, un no entén què els passava pel cap als votants, que decidiren concedir el premi gros a *Kramer contra Kramer* (*Kramer vs. Kramer*, Robert Benton), quan era l'any d'obres tan importants com *Apocalypse now* (Francis Ford Coppola) o *Alien* (Ridley Scott).

Deixem estar però les sempre condicionades i interessades concessions de premis (no ens enganyem, tant les de l'Acadèmia americana com els de l'espanyola, i també les dels "prestigiosos" festivals de cinema), i centrem-nos en el peculiar film del realitzador alemany Volker Schlöndorff, com és sabut basat en la famosa novel·la homònima de Günther Grass. Sense deixar de ser una història de temps convulsos protagonitzada per un nin, que solen agradar al públic i als jurats, recordem si no *El Imperio del Sol* (*Empire of the Sun*, Steven Spielberg, 1987) o *La vida es bella* (*La vita è bella*, Roberto Benigni, 1999), la posada en escena d'Schlöndorff és certament atractiva i imaginativa, en un to entre ingenu i fantàstic que recuperaria en

part, encara que amb més elegància, el francès Jean-Pierre Jeunet a *Amelie* (*Le fabuleux destin d'Amelie Poulain*, 2001). El to gairebé surrealista d'*El tambor de hojalata* aporta instants francament delirants, com els plans subjectius d'Oskar sortint del ventre de la seva mare. Considero particularment encertada la decisió d'Schlöndorff de sovintejar els plans subjectius per mostrar què és el que està veient el protagonista, ja que estem parlant d'un film que tracta, sobretot, de la diferència de punts de vista amb què es pot veure el món. Lògicament, és la visió d'Oskar la que més interessa al relat, però sense deixar de banda les diferents perspectives que aporten la resta de personatges del film. En un primer grup, trobem la padrina, que ha sabut fer front a totes les dificultats encara que fos sense marit, en contraposició a la seva filla, que acaba essent derrotada pels revessos de la vida; un segon vincle és el que s'estableix entre Alfred, el "pare" d'Oskar, i Jan, l'amant de la seva dona, el primer, nazi militant i el segon, nacionalista polonès. I, potser forçant una mica la relació d'oposicions, hauríem de relacionar Oskar amb Maria, el seu primer amor, el primer capficat en no créixer mai i ella que sembla excessivament crescuda en tots els sentits.

Si abans he anomenat una certa tendència cap al surrealisme, concepte que vull utilitzar amb pinces, era principalment per una seqüència que ben bé ens re-





cordaria algunes obres de Buñuel, com és la de la recollida d'anguiles a la platja, que el pescador extreu del cap putrefacte d'un ase. En tot cas, la seqüència ha de ser entesa també dins el context històric i social que engloba el relat, sobretot pel que fa a la caòtica situació alemanya i a l'aprofitament que els poderosos nazis fan dels dèbils i desvalguts.

La definició dels moments immediatament anteriors a l'esclat de la Segona Guerra Mundial és un altre dels punts a valorar de la tasca duta a terme per Schlöndorff, que sap aportar moments d'una ironia verinosa, com és el de la desfilada de nins encapçalada per Oskar que es creua amb la desfilada de joves nazis. Però no voldria oblidar el moment que, per qui signa, és un dels més brillants de tot el film: la celebració nazi enginyosament interrompuda pel tambor d'Oskar, que aconsegueix que la solemnitat inicial derivi en un ball popular a ritme de vals. Per ser més precisos, hauríem de dir que l'excel·lència de la seqüència es complementa amb una de posterior, a l'interior d'una església, on Oskar penja el tambor i les baquetes de la imatge d'un Nin Jesús, a qui recrimina que no vulgui o no pugui tocar el tambor, en clara referència que no s'impliqui per canviar el perillós caire que van adoptant els esdeveniments (socials i familiars). Tot plegat són moments ben aconseguits des de la realització, però que contenen amb el suport imprescindible de David Bennett, l'actor escollit per interpretar Oskar, capaç de transmetre tot tipus d'emocions en les moltes i diverses situacions per què ha de passar el personatge al llarg del metratge.

Possiblement sigui la durada el punt més feble del film, no tant per ser especialment dilatada (unes dues hores i quart, aproximadament), sinó perquè crec que la realització d'Schlöndorff perd gas cap a la part final, provocant que fils narratius com el de la relació entre Oskar i Maria o el seu viatge a París amb la companyia d'espectacles caigui en la més insípida monotonia, com si la mateixa creativitat del director s'hagués esvaït, que li hagués passat com al seu protagonista: que hagués acabat creixent i perdent la il·lusió de la infància. Sí que és ver que s'observa una voluntat d'Schlöndorff de canviar de registre des de la mort de la mare, personatge que sempre vestia de roig o vermell, color alegre que es troba a faltar entre les robes fosques dels que la plorejaven. Igualment, la música d'un injustament oblidat Maurice Jarre esdevé incòmoda de sentir, quan abans havia recordat els sons amables que desprenien algunes joguines en obrir-les. Però, en tot cas, el canvi de to del relat no crec que pugui justificar l'esmentada monotonia del tram final, si bé se'n pot valorar el pla final on apareix el mateix trist camp de patates (o un de molt semblant) amb què s'iniciava la pel·lícula, depriment conclusió sobre l'efecte produït per dècades de conflictes i guerres, lliçons de la Història que pareix que no acaben escalivant ningú, sempre encaparrats en trobar qualsevol motiu per regar la terra amb la sang del nostre veïnat, una terra que no florirà amb sang, sinó amb tolerància i afecte. Això ho enteníem quan érem nins, però ho oblidem quan creixem, no sé per què. Com Oskar, potser en moltes coses hauríem de decidir no tornar mai grans. ■

C I N E M A A S A N O S T R A

# Les pel·lícules del mes

Cicle Jean-Luc Godard. Setmana de cinema històric



A les 18.00 hores  
Cicle Jean-Luc Godard

## 8 DE MARÇ

### **Vivre sa vie (1962-VOSE)**

Nacionalitat i any de producció: França, 1962  
Títol original: *Vivre sa vie*  
Producció: Les Films de la Pléiade  
Director: Jean-Luc Godard  
Guió: Jean-Luc Godard  
Fotografia: Raoul Coutard  
Muntatge: Agnès Guillemot  
Música: Michel Legrand  
Intèrprets: Anna Karina, Sady Rebbot, André S. Labarthe, Guylaine Schlumberger

## 15 DE MARÇ

### **Masculin féminin (1966-VOSE)**

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

## 22 DE MARÇ

### **Week-End (1967-VOSE)**

Nacionalitat i any de producció: França, 1967  
Títol original: *Week-End*  
Producció: Films Copernic, Ascot Cineraòd  
Director: Jean-Luc Godard  
Guió: Jean-Luc Godard  
Fotografia: Raoul Coutard  
Muntatge: Agnès Guillemot  
Intèrprets: Mireille Darc, Jean Yanne, Jean-Pierre Kalfon, Jean-Pierre Léaud

## 29 DE MARÇ

### **Éloge de l'amour (2001-VOSE)**

Nacionalitat i any de producció: Suïssa, 2001  
Títol original: *Éloge de l'amour*  
Producció: Peripheria  
Director: Jean-Luc Godard  
Guió: Jean-Luc Godard  
Fotografia: Christophe Pollock, Julien Hirsch  
Música: Ketil Bjornstad, David Darling, Karl Amadeus Hartmann  
Intèrprets: Bruno Putzulu, Cécile Camp, Jean Davy, Françoise Verny

C I N E M A A S A N O S T R A

## de març

A les 20.00 hores  
Setmana de cinema històric

8 DE MARÇ  
República de Weimar  
(1918-1933)

**Der Untertan (1951-VOSE)**

Nacionalitat i any de producció: RDA, 1951  
Títol original: *Der Untertan*  
Producció: Willi Teichmann, per DEFA  
Director: Wolfgang Staudte  
Guió: Wolfgang Staudte i Fritz Staudte  
Fotografia: Robert Baberske  
Muntatge: Johnna Rosinski  
Música: Horst Hanns Sieber  
Intèrprets: Werner Peters, Paul Esser, Ranate Fischer, Eduard Von Winterstein

15 DE MARÇ  
República de Weimar  
(1918-1933)

**El tambor de hojalata (1978-VOSE)**

Nacionalitat i any de producció: Alemanya-França, 1979  
Títol original: *Die Blechtrommel*  
Producció: Anatole Dauman i Franz Seitz  
Director: Volker Schlöndorff  
Guió: Volker Schlöndorff, Günter Grass, Jean-Claude Carrière, Franz Seitz  
Fotografia: Igor Luther  
Muntatge: Suzanne Baron  
Música: Maurice Jarre  
Intèrprets: Mario Adorf, Angela Winkler, David Bennent, Kathaarina Thalbach

22 DE MARÇ  
República Espanyola  
(1931-1939)

**Documental Bajo el signo de las sombras (1983)**

Nacionalitat i any de producció: Catalunya, 1983  
Títol original: *Bajo el signo de las sombras*  
Producció: Ferran Alberich  
Director: Ferran Alberich  
Guió: Ferran Alberich

**Vida en sombras (1948)**

Nacionalitat i any de producció: Espanya, 1948  
Títol original: *Vida en sombras*  
Producció: Castilla Films  
Director: Lorenzo Llobet-Gràcia  
Guió: Lorenzo Llobet-Gràcia  
Fotografia: Salvador Torres Garriga  
Muntatge: Ramón Biadiú  
Música: Jesús García Leoz  
Intèrprets: Fernando Fernán-Gómez, María Dolores Pradera, Isabel de Pomés, Fernando Sancho

29 DE MARÇ  
República Espanyola  
(1931-1939)

**Las cajas españolas (2004)**

Nacionalitat i any de producció: Espanya, 2004  
Títol original: *Las cajas españolas*  
Producció: Drop a Star  
Director: Alberto Porlan  
Guió: Alberto Porlan  
Fotografia: José del Rio Mons  
Muntatge: Rori Sainz de Rozas  
Música: Guillermo Maestro





**Desperta! T'esperen molts avantatges**

## Nòmina Viva Jove

Domicilia la teva nòmina a "SA NOSTRA" i gaudiràs de tot un conjunt de productes i serveis pensats per a tu.

- *Avançament de la nòmina, fins a 30 dies*
- *Préstec nòmina, fins a 18 mensualitats*
- *Assegurança col·lectiva d'accidents gratuïta*
- *Targeta Euro 6000 Maestro Balears Jove*
- *Targetes Visa Classic i Euro 6000 Mastercard, de franc el 1er any*

*A més, participaràs en els sorteigs mensuals de **6.000 euros** !*

*Informa-te'n a qualsevol oficina de "SA NOSTRA"*

**Nòmina Viva**

B A L E A R S  
**jove**

**"SA NOSTRA"**  
CAIXA DE BALEARS