

Cicle cinema i família

Cicle Jacques Becker

temps moderns
papers de cinema



núm. 122 abril 2006



Fundació
"SA NOSTRA"

temps moderns papers de cinema
Edició mensual Abril 2006 Núm. 122

Edita

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

Director

Jaume Vidal

Secretari Redacció

Miquel Pasqual

Assessorament lingüístic i traduccions

Jeroni Salom

Consell de redacció

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

Fotografies

Arxiu Centre de Cultura

Disseny maqueta / portada

Santamà disegna

Maquetació

Jaume Vidal i Fortesa

Imprimeix

Gràfiques Planisi, SA Dipòsit Legal: PM 648-1994

Temps Moderns no comparteix, necessàriament, l'opinió dels seus col·laboradors. Podeu trobar *Temps Moderns* al Centre de Cultura "SA NOSTRA" de Maó, Eivissa, Formentera, Ciutadella i Palma; llibreria Embat, llibreria Ereso, llibres Mallorca, llibreria Espirafocs (Inca) i als cines Portopí i Renoir.

Sumari

- 2 Editorial
- 4 Una genealogia de la voluntat de puresa (De Nathaniel Hawthorne a Chicho Ibáñez Serrador)
per Pere Antoni Pons
- 7 Notes impertinents (XII)
Cinema per a infants, anihilant cinema
per Antoni Serra
- 9 La pel·lícula de la història
Vides exemplars... o no tant
per Francesc M. Rotger
- 10 Anys de tebeos
per Gabriel Genovart
- 17 La vall de l'home que feia westerns
Guillem Fiol Pons
- 19 Bandes de so
Oscars 2005: la gran injustícia
per Házael González
- 20 Concert de la Banda Municipal de Música de Palma: Harry Potter i el món fantàstic de la
música al cinema
per ABABS
- 21 Els bons aires cinematogràfics que ens arriben des de l'Argentina
(*Che, qué bueno que vinisteis* un llibre de Juan Carlos González Acevedo)
per Iñaki Revesado
- 23 Crònica de cine
per Martí Martorell
- 25 Cinema negre
per Joan Andreu
- 27 Sense manies
per Joan Bover
- 29 Només el cel pot jutjar-me
per Joan Ferrer Miserol
- 30 El cinema de Querejeta després de Franco. 1975-2005 (II)
per Xavier Jiménez
- 36 Jacques Becker
- 37 *París, bajos fondos* (1952). A la perdició per amor
per Iñaki Revesado
- 39 El precursor anomenat Jacques Becker
per Antoni M. Thomas
- 43 apunts a contrallum
Un condemnat a mort no s'escapa
per Josep Carles Romaguera
- 44 Jacques Becker. Retrats de la societat francesa
per Júlia Pons
- 48 Cinema a "SA NOSTRA"
Les pel·lícules del mes d'abril

L'irònic Luís Buñuel bevent a La Coupole, els cafetets obscurs on Jean Epstein becava: pasquins de films recents, encís de belles dames, mirades apagades, Miró, color vermell.

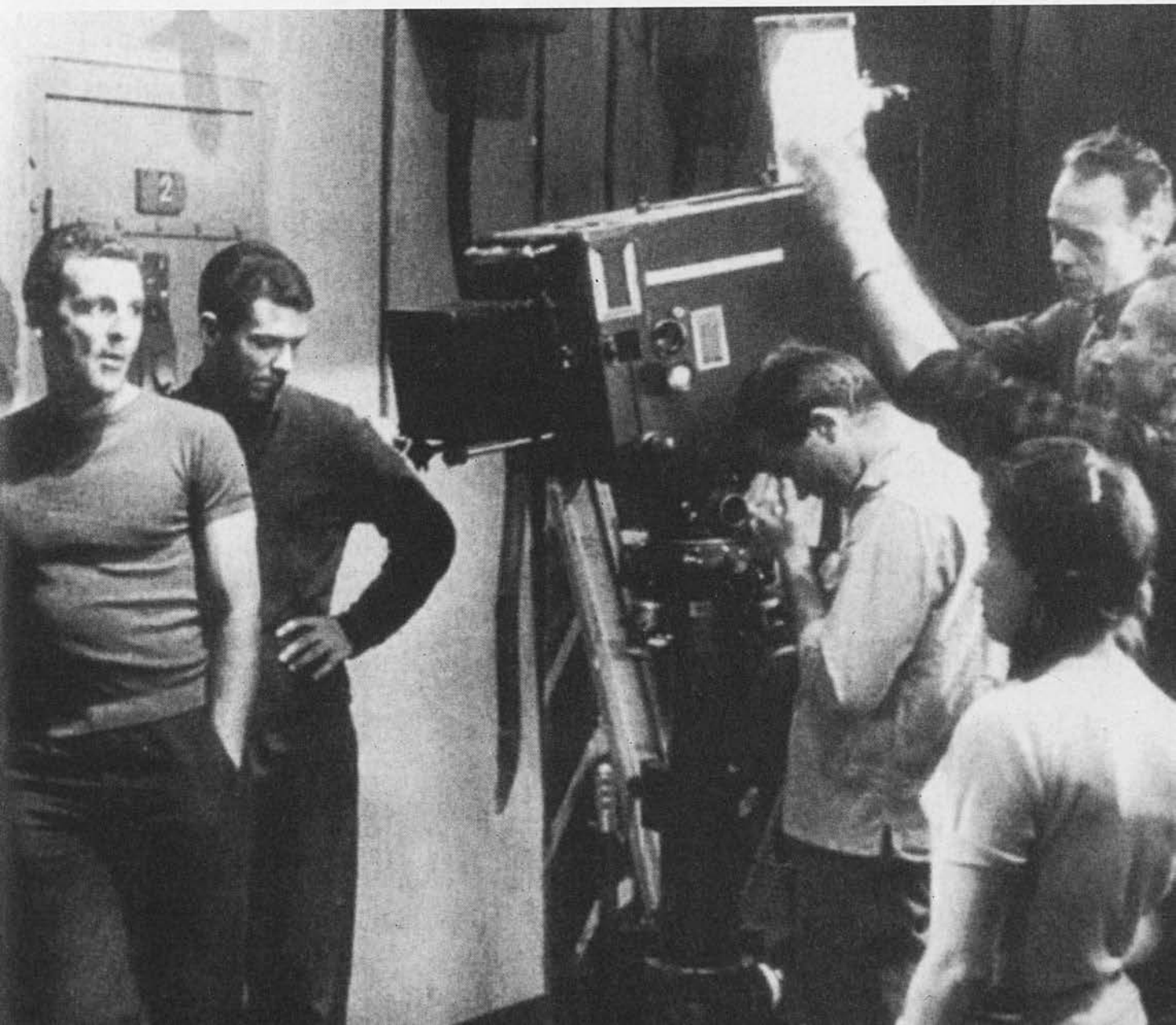
Damià Huguet

De cop i volta s'esvaeixen els núvols insistents dels darrers mesos, el vent ha bufat i tot ho ha arraconat. Una pols groga ocupa els espais, és la màgia que anuncia nous esdeveniments. La primavera s'ha caracteritzat al llarg del temps com la fita que assenyala la irrupció de nous cicles, novetat unida a una certa sensació d'esperança.

La primavera fou el primer lliurament de **Röhmer** en el seu repàs a les quatre estacions i també el maig del 68, coetani de la primavera de Praga, introdueix un cicle històric que encara ara marca tendències. Escenes que ens transporten al bon temps primaveral són les que va deixar el pintor **Pierre August Renoir**, pare d'aquell altre cineasta francès que creà escola, una escola dins la qual un alumne avantatjat anomenat **Jacques Becker** adquirí els coneixements suficients que li van permetre deixar una petjada important que encara ho hagués pogut ésser més si la mort als 53 anys no ho hagués impedit. Si el maig francès reivindicava la imaginació al poder, l'estil de Becker és la imaginació duïta al cinema.

És aquesta obra de **Jacques Becker**, el cineasta més genuïnament de París segons **Antoni M. Thomàs**, la que s'ensenyorirà de la pantalla del Centre de Cultura durant el mes d'abril, sis pel·lícules, les més representatives de la seva producció, inclosa naturalment **Le trou**, realitzada just l'any abans de morir-se el director. El complement seran les dues darreres pel·lícules del cicle Cinema i família: **Cosí ridevano** de **Gianni Amelio** i un **John Ford** per emmarcar, **¡Qué verde era mi valle!**. Una programació que respon novament a l'anhel de retre homenatge al millor cinema de totes les èpoques, al més innovador, una innovació que a vegades s'agrairia a les noves macroproduccions que ens arriben. A tall d'exemple, la darrera de **Harrison Ford**: interpreta un bon pare de família la vida del qual es veu alterada quan li segresten l'esposa i la filla per tal de sotmetre'l a xantatge. Imaginació al poder cinematogràfic.

Rodatge de
La evasión.



Una genealogia de la voluntat de puresa

(De Nathaniel Hawthorne a Chicho Ibáñez Serrador)

Pere Antoni Pons



Dos dels temes més recurrents i més fèrtils de la literatura nord-americana dels dos darrers segles han estat el de la nostàlgia sense remei per una certa innocència perduda i el de l'afany per assolir o recobrar, íntimament, una difusa i quasi religiosa puresa, la qual, tanmateix, a la fi sempre acaba resultant escàpola, causant d'aquesta manera descensos irreversibles i inexhauribles tragèdies als personatges que la pretenen i la persegueixen. Ambdós temes, a banda de ser complementaris (a grans trets, serien la representació de la netedat d'abans i de després de tot, quan encara no s'han travessat cap dels fangs de la vida, o quan ja han estat tots trepitjats i superats; és a dir, en termes religiosos, l'Edèn del principi de la creació, o el Paradís al qual s'accedeix després de penar llargament pel Purgatori), neixen d'una mateixa circumstància sociohistòrica i espiritual. A saber: el puritanisme ferri i profund dels primers colons que, per dir-ho arquetípicament, arribaren amb el Mayflower i s'instal·laren, esperançats i precaris, en terres americanes; un puritanisme sobre el qual fonamentalment s'han sostingut moltes de les expressions de la identitat americana. Molt especialment, la literatura. D'autors i obres que exemplifiquin això que dic, és clar, n'hi ha molts, però jo ara em concentraré en els quatre noms d'autors d'obra més il·lustre i emblemàtica, els quals, a més, a pesar de la seva heterogeneïtat de superfície, estan en bona mesura emparentats, cremen amb la mateixa cera, comparteixen la sang.

El primer d'aquests autors és Nathaniel Hawthorne, patriarca de les lletres nord-americanes i purità per llarga herència i per irrevocable instint. En un dels seus contes més coneguts, titulat *The birthmark*, la taca de naixement, Hawthorne conta la història d'un científic brillant i molt treballador que un dia abandona les tasques de laboratori per casar-se amb una dona preciosa, de caràcter i bellesa perfectes. Aquesta perfecció, però, a ell deixa de semblar-li indiscutible quan descobreix una taca —tan mínima que quasi no es veu— sobre la pell de l'estimada. D'ençà d'aquest dia, reprèn obsessivament l'abandonada feina amb l'únic objectiu de fer perfecta (ara sí, perfecta) la bellesa de l'esposa que tant adora, per a la qual, amb inquietant monotonia, comencen a succeir-se les receptes, els tractaments, les proves... Tants experiments, però, tant afany per extreure aquesta màcula que fa impossible la bellesa pura, acaba irremissiblement provocant la mort de la resignada dona; una mort que, segons Hawthorne, no s'ha d'entendre com un càstig per unes ambicions massa altes sinó, molt pitjor, com un destí inevitable, natural i neutral, que corrobora que la imperfecció o la mort són les úniques opcions existencials dels éssers humans.

Sigui com sigui, la qüestió és que, per voler una vida sublim i impecable, aquí exemplificada en una bellesa exempta d'errors i defectes, el fatal científic aconsegueix només misèria i destrucció. Allò realment interessant, tanmateix, no és el resultat de l'empresa al·lucinant que el científic emprèn, sinó l'impuls primer que l'obliga a arriscar el que té, que és molt, per provar d'aconseguir-ho tot; és a dir, és aquesta voluntat obsessiva i temerària de puresa, i, sobretot, és el que aquesta voluntat significa (la convicció absoluta que les coses han de ser perfectes o no han de ser), allò que defineix íntimament el personatge.

Un personatge que, en un nivell recòndit, podria ser considerat com l'avantpassat obscur i turmentat de l'irresponsable i lluminós Huckleberry Finn, el caràcter lliure i selvàtic creat per Mark Twain que, en la novel·la que conta les seves aventures, intenta —això el defineix— constantment d'evitar, amb perseverança d'animaló acorralat, que el "civilitzin"; és a dir, que l'obliguin a sotmetre's i a participar de les estrictes i embrutidores normes socials dels adults. La comparació —o la genealogia— establerta entre el tremebund científic de Hawthorne i l'adolescent indomable de Twain potser d'entrada semblarà un pèl forçada, però no ho és gens si compremem que, darrera les seves intencions i les seves accions, hi batega el mateix afany, la mateixa necessitat d'escapar-se d'un món i d'una vida (o de millorar-los) constitutivament defectuosos, governats per l'error, la hipocresia, la llejor, la maldat i la brutícia. L'única diferència, si de cas, seria que un, el científic, fuig cap endavant (cap a una puresa complexa, cercada i treballada), i l'altre, en Huck Finn, fuig cap endarrere (cap a un bondadós, primigeni i incon-

taminat estat natural). En el fons, però, totes dues personalitats representen les dues cares de la mateixa moneda, són dues rutes que senyalen cap a un mateix lloc: l'ideal d'una vida immaculada, no pol·luïda per cap pecat ni per cap terror.

En un sentit quasi idèntic al de Huck Finn, també van cap endarrere, o també necessiten anar-hi, els altres dos personatges que completen la gloriosa galeria de quatre que al primer paràgraf he anunciat: el gran Gatsby de Scott Fitzgerald i el petit però igualment gran Holden Caulfield de Salinger, aquests dos sí parents reconeguts, almenys parents d'esperit i de defici: "Oh, Gatsby, vell company!", clama el jove Holden en un passatge d'*El vigilant en el camp de sègol*. El seu conflicte és exactament el mateix que el d'en Huck Finn, perquè ambdós també perceben el món adult, social i civilitzat com una monstruositat intolerable, de la qual, per necessitat moral i visceral, saben i senten que cal escapar.

En el cas d'en Huck Finn, però, aquesta innocència perduda o espoliada, és representada mitjançant la vida natural, i per tant es pot recuperar (o almenys intentar-ho) duent una vida apartada de la ciutat i de la gent, una vida reconciliada amb el món dels boscos, amb el curs del riu i amb la pau profunda de les estrelles. En el cas d'en Gatsby, en canvi, aquesta innocència que es vol assolir o recóbrar és representada per l'Amèrica dels primers pobladors, els quals arribaven a un territori net i nou i encara per fer; és a dir, un territori —un país— en el qual l'esperança d'un món millor encara era creïble, concebible. Finalment, en Holden Caulfield, aquesta innocència es concreta, esfereïdora, en la voluntat furiosa de no créixer, de romandre per sempre més en un estat infantil, el qual, tanmateix, ja en el moment en què se'ns narra la història ha quedat endarrere. Tant la d'en Gatsby com la d'en Holden són, doncs, innocències impossibles, per a les quals no hi ha ni la més remota possibilitat d'acabar sent reals.

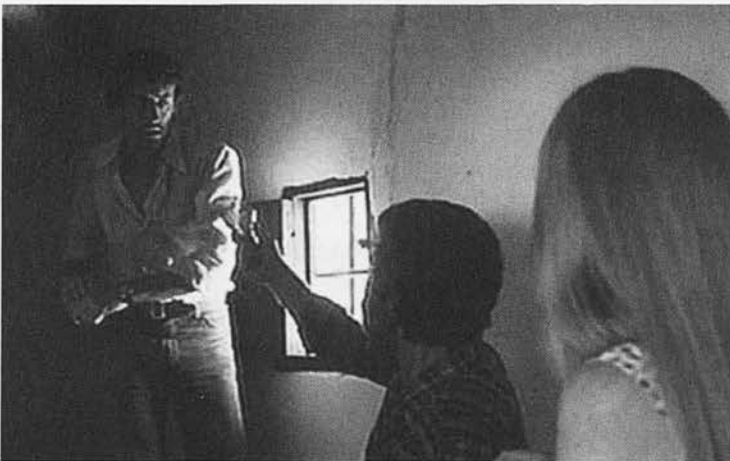
En fi, per posar-ho tot plegat d'una manera més clara, es podria dir que tots quatre personatges es caracteritzen per patir d'un defici causat per un estat de coses "naturalment" irreparable. Ara bé, i això és fonamental: només en el cas del científic de Hawthorne el personatge es decideix a actuar acarant directament allò que li provoca aquest defici; contràriament, els altres tres, quan actuen, és només per escapar-se'n, per fugir. És clar que, aquesta reacció tan diferent, té una explicació molt simple: el turment del científic és concret i tangible, és una taca que, a pesar de la seva condició de símbol, exigeix només uns esforços o una actuació individuals i definits (Hawthorne sempre circula per les fronteres de l'al·legoria), mentre que la nostàlgia pels començaments d'en Gatsby i en Huck Finn, i igualment el rebuig del món adult i el desig de ser sempre infant d'en Holden Caulfield, per aconseguir-se requeririen unes accions d'una magnitud exagerada, d'una violència desorbitant i inhumana.

El que deia: l'estat d'aquests personatges és "naturalment" irreparable, i això vol dir que, per resoldre'l o arreglar-lo, s'hauria d'atemptar contra la naturalesa, o almenys revoltar-la, obligar-la a una certa catàstrofe, la qual cosa fa molt difícil que, tot ple-



gat, pugui ser concebut, representat i expressat artísticament, com a mínim amb qualitat, i amb veritat o versemblança. Precisament això, però, és el que Chicho Ibáñez Serrador va fer l'any 1976 amb la seva pel·lícula *Quién puede matar a un niño?*: expressar amb absoluta veritat artística —és una gran pel·lícula— una revolta natural en principi inconcebible, de proporcions apocalíptiques però, a la vegada, tamisa-

Quién puede matar a un niño?: expressar amb absoluta veritat artística —és una gran pel·lícula— una revolta natural en principi inconcebible, de proporcions apocalíptiques però, a la vegada, tamisada per la més radical humanitat...



da per la més radical humanitat; una revolta que, respecte de tot el que he estat explicant fins ara, vendria, a representar la culminació del desacatament d'ordre moral i també biològic que el científic de Hawthorne inicia i estableix, i del qual en Huck Finn, en Gatsby i en Holden Caulfield participen mitjançant —en cada cas particular— la salvatge deliberada, la nostàlgia insubmissa i la pura ràbia.

Centrem-nos en la pel·lícula. *Quién puede matar a un niño?* comença amb una successió llarga i meticulosa d'imatges documentals molt crues sobre diversos conflictes armats i els seus consegüents desastres humanitaris, com ara els provocats pels camps d'extermini nazis i per les guerres de Corea i del Vietnam, entre d'altres. Mentre van passant les imatges i una veu en *off* en va narrant les informacions històriques i els detalls, apareixen en pantalla les xifres aproximades del nombre de víctimes, i a l'espectador li queda clar que els més desvalguts, les víctimes majoritàries, en qualsevol conflicte, sigui de la casta que sigui, són sempre els infants, irremeiablement indefensos. Després de minuts llargs, acaba la introducció pertorbadora i comença l'acció.

L'argument de la pel·lícula és senzill: dos estrangers (britànics) arriben a un lloc idíl·lic (Almanzora, l'únic poble d'una illa de difícil accés) i, una vegada allà, es troben amb què no hi ha ningú enllò, excepte un grup d'infants que juguen i neden somrients i despreocupats a les aigües del port (el paradís és un estiu i la infantesa). La parella de turistes decideixen igualment d'inspeccionar l'illa i instal·lar-s'hi tal com tenien previst, però va passant el temps i segueixen sense trobar ningú, només uns pocs nins més, que els miren i callen... És aleshores que, el que en un principi era sorpresa molesta, comoditat i paciència esforçades i estupefacció desassossegant, comença a convertir-se a poc a poc en estupor, incomoditat, impaciència i malestar. I, a la fi, acaba convertint-se en terror, en comprovar que, en tota l'illa, no hi ha ni un sol adult, perquè els nins i les nines del lloc (tenen cinc o deu o dotze anys: són infants, encara) els han assassinat.

Les raons que expliquen aquests assassinats massius i indiscriminats (maten els pares i les mares, els vincles familiars ja no depenen de la sang sinó de l'edat) són molt vagues i, a la vegada, molt exactes: els maten per un pur instint defensiu, per un afany estricte de supervivència. És a dir: les persones adultes estan corrompudes i, entre moltes altres coses, fan guerres horribles que provoquen la massacre i la destrossa d'infants innocents. Per això, un dia aquests decideixen rebel·lar-se, i es proposen de capgirar o trencar el més sagrat dels cicles naturals, amb la intenció de començar-ho tot de bell nou. Fan, en definitiva, el que el científic fanàtic d'en Hawthorne, i, sobretot, el que en Huck Finn, el gran Gatsby i en Holden Caulfield mai no es van atrevir a fer. Destruir-ho tot per, una altra vegada, construir-ho tot, ara més pur i molt millor, ara sense pecat i sense error. (I, tanmateix, el més terrible, allò que fa més por —una por no només literària o cinematogràfica— és que un dia aquests nins també creixeran, i algú, uns altres nins, per preservar la perfecta puresa assolida, els haurà de matar, també.) ■

Notes impertinents (XII) Cinema per a infants, anihilant cinema

Antoni Serra

Moby Dick.



Sí, la "cosa" —no sé, tal vegada com la cosa nostra— pot semblar complexa, envitricollada fins i tot o, si se m'apura, contradictòria; però confés que a mi no m'ho pareix gens ni mica. Tot al contrari, és del tot diàfana i probablement, més a la llarga que a la curta, vexatòria.

Bé, ja n'hi ha prou de divagacions..., perquè, al cap i a la fi, em vull referir, des de la soledat i aïllament del meu estudi, al cinema que es fa per a infants i al·lotells, sobretot el de la *factory* Walt Disney.

Mai he entès que als infants se'ls tracti, des de qualsevol angle de la realitat cultural, com si fossin un món a part o visquessin a una galàxia diferent —del tot allunyada— de la dels adults. ¿Per què hi ha d'haver una litera-

tura —i cinema, és clar— específica per a nins? ¿Per què, fins i tot, aquest tipus de pretesa literatura ha de ser dividida en edats? ¿Quina explicació intel·ligible hi podem trobar? Ja a finals del no sé si dir mític segle XIX per molts conceptes, sobretot l'intel·lectual, l'escriptor Henry James va dir, al llibre *The art of fiction / The future of novel* (agrupa diverses conferències, textos i pròlegs), que era absurd aquest reduccionisme literari i que només es podia justificar sabent "que escriure per als escolars es fan grans fortunes, si no grans reputacions". Però jo crec que, a més, es va més enllà: és una manera prou sibil·lina de controlar, sotmetre, subordinar l'individu des dels primers anys d'educació i formació per part d'aquells sectors —el polític, l'econòmic— que dominen la societat.



Robin de los bosques.

El cinema per a infants, almanco en la mesura en què avui s'està produint, és un parany intel·lectual a més d'un excel·lent negoci, bé és cert. Així tenim que tot aquest món poblat de dibuixos més o manco suggestius que van des de Monstruos, S. A. fins als Nemo, Sirenitas, Scooby-Doo, Correcaminos (en tot cas a mi en resulta més simpàtic el Coyote, perquè sempre i irreversiblement és el perdedor; com diria Lowry, jo sempre estic al costat dels vençuts) i sobretot, sí, sobretot els inefables Pokémons van forjant un estat

En no poques ocasions tenc la impressió que tractam els nostres infants com si fossin subnormals, com si no haguessin de conèixer amb nosaltres en el mateix món d'alegries, de penes i d'inquietuds ¿Per què marginal-los del bon cinema de totes les èpoques? Vostès mateixos

emocional proper a la ràbia, a la violència i al triomf del més suposadament "viu" i desvergonyit. També és cert que hi ha, ja que no es tracta de ser tan radical i manco dogmàtic, excepcions prou valuoses com la majoria de dibuixos (no tots) de Tom i Jerry, dels Pica-piedra i una pel·lícula que em sembla excel·lent com *Ice Age*, amb personatges d'exquísida intencionalitat vital com Sid, el mamut Manfred, el tigre Dídac i, tal volta el més entranyable, l'esquirol prehistòric Scrat. Però són excepcions, com he dit. Perquè la immensa majoria d'aquests films, molts d'ells sorgits del concubinat Walt Disney-Pixar, resulten anihilants i fan un flac favor a la intel·ligència normal i normalitzada. O sigui, contribueixen a la destrucció de la força, la virtut i l'eficàcia del pensament a qualsevol època i geografia. Així ho pensa, i així ho dic —escric— sense embuts. El contrari, seria com posar floretes a la sor Tecla d'ovaris romanials. ¿Tal volta aquesta no és una nota imperinent? Sí, gràcies; no es mereixen.

Per ventura a causa de la meua —ja llunyana— formació científica en el vell Clínic barceloní, m'agrada l'experimentació (aleshores usàvem un vell microscopi francès Véric-Stiassnie, d'una fiabilitat gens ni mica fiable). I em vaig decidir a fer un experiment —pel que fa a la sensibilitat— amb éssers humans. Als meus fills, encara molt jovenets, quatre i sis anys (malgrat jo sigui ja un vell malsofrit, ¿hi entén d'aquestes coses, la biologia?), que ataven bruixats pels Pokémons els vaig posar a la petita pantalla del meu estudi dues pel·lícules d'aventures per a mi claus, dins la cinematografia, i que són l'antitesi del cine infantil: *The Three Musketeers* (1948), de Sidney amb Gene Kelly i *The adventures of Robin Hood* (1938), de Keighley i Curtiz, amb Errol Flynn, Basil Rathbone i un secundari magistral, com era Alan Hale. I els dos al·lotjats varen seguir els films del principi al final entusiàsticament, fins el punt que ja les han visionades més d'una desena de vegades. Dies després, vaig voler comprovar l'efecte que els produiria *Around the world in eighty days* (1956), la realització d'Anderson interpretada per David Niven, Cantinflas i Shirley MacLaine, entre d'altres, i el resultat fou semblant. Però estic convençut que si m'hagués decidit per alguns films de Ford, Hitchcock o Huston (¿per què no el seu *Moby Dick* [1956]?) també n'hauria aconseguit resultats molt semblants —encara que sigui molt suposar, és clar.

En no poques ocasions tenc la impressió que tractam els nostres infants com si fossin subnormals, com si no haguessin de conèixer amb nosaltres en el mateix món d'alegries, de penes i d'inquietuds ¿Per què marginal-los del bon cinema de totes les èpoques? Vostès mateixos. Ja en tenim prou amb els Reis d'Orient i d'altres artefactes i enginys més o manco convencionals. *Sicut sagittæ in manu potentis: ita filii excussorum...* Com va dir un poeta anglès:

*There will be time, there will be time
To prepare a face to meet the faces that you meet:
There will be time to murder and create!*

(1) Que podríem traduir literalment com "Hi haurà temps, hi haurà temps / de modelar un rostre per a enfrontar-te als rostres que ja coneixes: / hi haurà temps per assassinar i crear".

La pel·lícula de la història Vides exemplars... o no tant

Francesc M. Rotger



Capote (Philip Seymour Hoffman, a la dreta).

Dins l'argot cinematogràfic existeix una paraula específica (*biopic*: de *biography* i *picture*, pel·lícula) per referir-se a aquells llargmetratges que, amb major o menor rigor científic, ens conten la vida d'un personatge històric. Es diu, habitualment, que cap altra biografia ha estat portada al cinema tantes vegades com la de Jesús de Nazaret: a aquestes dates més o manco de Pasqua solia ser habitual, en principi als cinemes, després a la petita pantalla, la reposició d'alguna d'aquelles històries sagrades. De fet, de manera bastant recent ens han arribat, a les nostres cartelleres, sengles produccions dedicades a personalitats de l'àmbit religiós: *Teresa de Calcuta*, de Fabrizio Costa, amb Olivia Hussey i la nostra Ingrid Rubio, i *Lutero*, *biopic* sembla que una mica idealitzat i protagonitzat per Joseph Fiennes (qui fou el rostre de l'autor de *Romeo i Julieta* a *Shakespeare in love*).

Em pens que la indústria nord-americana sent una certa debilitat per les biografies cinematogràfiques. A la recent gala dels premis de l'Acadèmia d'Hollywood, els guardons a la millor actriu i al millor actor protagonista han anat a dues pel·lícules d'aquest gènere: Reese Witherspoon per *Walk the Line* (sobre la trajectòria del músic Johnny Cash), Philip Seymour Hoffman per la seva convincent caracterització com el creador de *A sang freda*, a *Capote*. Ja que parlem de l'oncle Oscar: no oblidem que *Good Night, and Good Luck*, de George

Clooney, llargmetratge amb diverses nominacions, se centra en un personatge real, el periodista Edward R. Murrow. També *Munich*, d'Steven Spielberg, és una producció inspirada en fets històrics; el mateix que *Joyeux Noël*, de Christian Carion, candidata com a millor realització de parla no anglesa, i que *Mrs. Henderson presenta*, d'Stephen Frears, amb una Judi Dench candidata a millor actriu. A banda d'això, Heath Ledger, un dels vaquers de *Brokeback Mountain*, és, també, l'actor que encarna el legendari aventurer venecià al *Casanova* de Lasse Hallström (¿era realment necessari filmar una altra adaptació de la seva vida, particularment després del clàssic de Fellini?). I el seu company de repartiment, Jake Gyllenhaal, interpreta *Jarhead* de Sam Mendes, traducció al cinema de l'autobiografia de Anthony Swofford.

No acaben aquí les produccions cinematogràfiques sobre personatges històrics que darrerament han arribat a les nostres pantalles. Per exemple: Terrence Malick ha tornat amb la narració romàntica del colonitzador John Smith i la indígena Pocahontas, a *El Nuevo Mundo*. I entre les estrenes més recents trobam *La fiesta del chivo*, versió cinematogràfica d'una novel·la (de Mario Vargas Llosa, i magnífica, per cert), però basada, igual que aquesta, a la dictadura real de Trujillo a la República Dominicana. Fins i tot el cinema espanyol s'ha animat amb el *biopic* a *Volando voy de Miguel Albadalejo*, inspirat en "El Pera". ■

Anys de tebeos

Gabriel Genovart

A Jordi Vidal Reynés

Em va caber la immensa fortuna de tenir una infància pobra. Una infància austera, senzilla, commovedorament humil. Els qui vàrem néixer fregant ja la meitat de la dècada del quaranta, no arribàrem a conèixer, per sort, les misèries extremes de la fam, com desgraciadament les hagueren de patir, a la postguerra més immediata, els qui eren només uns pocs anys majors que nosaltres. Sortits d'aquella prostració, la majoria dels qui érem fills de les classes treballadores més modestes potser no trobàrem a faltar cap de les coses més es-

Portada d'un quadernet d'*El Guerrero del Antifaz*, un dels tebeos més emblemàtics de l'Espanya de la postguerra.



The Phantom, un dels comics més famosos de l'època de la Depressió nord-americana, va ser també, en versió espanyola, un dels tebeos més populars en el nostre país a principis dels anys quaranta. Les seves aventures es portaren al cinema, en forma de serial, a partir de 1943.



sencials per poder viure; però tampoc mai ens va sobrar absolutament de res. I entre tot allò que, enmig de totes les austeritats imaginables, mai no ens va manca, s'hi ha de comptar l'abundor dels somnis i les il·lusions que aquell viure humil estimulava. Tal volta, únicament des de totes aquelles carències es pot comprendre la intensitat de determinades emocions: l'emoció d'un infant de la ruralia, d'aquell temps, davant les postals de cinema o d'un programa de mà que anunciaven la proximitat d'una pel·lícula; o davant les portades en color de tres o quatre tebeos en el mostrador d'una botiga —en els pobles no hi havia quioscs— penjats en filera, amb gafes d'estendre, a un fil de porc o un fil d'empalmar. Dins la pobresa material que presidia tots els àmbits de la vida rural i quotidiana, almenys el cine i els tebeos ens foren uns bens assequibles. Limitadament assequibles, si més no.

Jo vaig néixer amb el *Guerrero: El Guerrero de l'Antifaz*. El mateix any de gràcia —o de desgràcia (conten que no va ploure quasi gens)— que vaig venir al món, el 1944, la ploma del dibuixant valencià Manuel Gago va donar a llum la figura d'un dels herois més rellevants de la infància mitòmana de tota una generació d'espanyolets. Els protagonistes d'aquell comic nacional de postguerra ambientat a la Reconquesta (el guerrer emmascarat; el seu amor platònic: la virginal Ana María; el seu inseparable escuder: l'adolescent Fernando; el pèrfid reietó musulmà Ali Kan; la carnal mora Zoraida; la dolça i submissa Sarita; el cavalleresc Don Luis, Conde de los Picos; l'intrigant i venjatiu Don Rodolfo, la bella mahometana Aixa, els tres nobles i valents germans Kir: en Shantal, n'Osmín, en Soleimán...) foren els primers personatges que, juntament amb els del *TBO* i del *Pulgarcito*, varen entrar a formar part del meu entorn icònic més primerenc, fins al punt de poder dir que, tant o més que amb les cartilles escolars, vaig aprendre a llegir, gojosament, amb aquells quadernets il·lustrats.

El *TBO* i el *Pulgarcito*, a diferència d'*El Guerrero del Antifaz*, procedien d'enllà la Guerra Civil: l'antonomàsic *TBO*, que donaria nom genèric a tots els comics que circularen pel nostre país, havia nascut el 1917 i el *Pulgarcito* ho feu l'any 1920. Em precediren, per tant, amb bastant de temps, però els meus primers anys de vida lectora coincidiren amb la millor de les seves èpoques. I quina galeria de personatges, Déu meu! Eustaquio Morcillón i el seu ajudant Babalí, els membres de la família Ulises i el professor Franz de Copenhague com a protagonistes fixos a les pàgines del gloriós *TBO*, enmig d'una miscel·lània de les criatures més increïbles i extravagants que hom pot imaginar; i, a les fulles del *Pulgarcito* (l'extraordinari *Pulgarcito* que iniciaria una nova singladura l'any 1947), en Zipi i en Zape, el reporter Tribulete, en Carpanta, Don Berrinche, el loco Carioco, les germanes Gilda, Doña Urraca, el Doctor Cataplasma, la família Pepe, en Cucufato Pi... Tots plegats, entre molts altres més que després s'hi

sumarien, foren els acompanyants més habituals de bona part de les hores més grates i divertides d'una minyonia venturosament marcada per la passió cinèfili i la devoció tebeística.

I és que aquells anys de cinema foren també anys de tebeos. No és la meua intenció entrar en detall en aquest article en les múltiples i apassionants afinitats narratives, influències recíproques i interconnexions culturals entre dues arts tan agermanades com són el cinema i el *comic* (que han estat qualificats com el *setè* i el *novè art* respectivament). És un tema que donaria per un llibre, i el lector que hi vulgui profunditzar farà bé en recórrer a l'obra d'autors tan acreditats en la matèria com són, per exemple, Javier Coma, Luis Gasca, Román Gubern i Terenci Moix.¹ Aquí es tracta únicament d'assenyalar el que significaren els tebeos en l'educació intel·lectual i sentimental de diverses generacions de la vida espanyola (i, en especial, la de la postguerra), ja en sí mateixos, o ja com a complement, suplement i prolongació de tot allò que el cinematògraf ens aportava.

Podem dir per començar que no hi hagué cap gènere cinematogràfic d'aquells que més ens entusiasmassen des de les pantalles —les pel·lícules còmiques, l'aventura en totes les seves variants, el cine de gangsters, el de terror, la ciència-ficció, les pel·lícules bèl·liques, el *western* i, fins i tot, el cinema romàntic— que no tingués la seva rèplica o correspondència a les vinyetes d'una o altra col·lecció de tebeos. En el meu llibre *La placenta dels somnis* m'he ocupat de tot el que el cinema en general i alguns dels seus principals gèneres en particular pogueren significar en la formació de l'afectivitat dels espectadors del segle XX i pens que bona part del que allà es deia en relació al cine es pot afirmar també perfectament, tot i que pugui ser a un nivell molt més humil, en relació a la funcionalitat mitopoètica i educativa que l'art del *comics* (aqueix "germà menor" de l'art cinematogràfic) va venir a significar per a tots aquells que vàrem ser lectors enfebrats de les seves vinyetes.²

Potser el *comic* hagi estat en efecte, estèticament, el germà petit i pobre del cinema; però, com la nostra pròpia infantesa, va ser també riquíssim en vivacitat i imaginació. Convé recordar que, com apunten els seus estudiosos, el *comic* va néixer cronològicament a la par de les imatges mòbils del *setè art*, en el mateix any 1895, i que un i altre, en les seves respectives trajectòries paral·leles, han mostrat sempre un munt d'analogies, correspondències i interrelacions. Des de la perspectiva d'aquests paral·lelismes, no es poden passar per alt, com observa Roman Gubern, determinades diferències. Per exemple: el fet que en el *comic* els signes icònics són estàtics (suplint la seva realitat dinàmica) i que els diàlegs estan escrits (suplint la seva realitat fonètica); a diferència del que ocorre en el cinema que, per disposar d'una tecnologia infinitament més complexa (i costosa), es capaç de reproduir els signes icònics en un moviment continuat i la realitat sonora amb tota la seva plenitud. Tot i això, en contrapartida a la major fidelitat del cinema al món real, el *comic* —com observa igualment Gubern— s'ha mostrat capaç d'una superior llibertat creativa en forma



Marte ataca a la Tierra (1938): Les aventures de Flash Gordon (el cèlebre heroi del comic americà creat l'any 1933 pel dibuixant Alex Raymond) duites a la pantalla en un serial cinematogràfic interpretat per Buster Crabbe a partir de 1936.

El Imperio Fantasma (*The Phantom Empire*, 1935). Un dels serials americans més populars dels anys trenta, d'Otto Bower i Reeves Eason, va ser distribuït en tres jornades: *La ciudad subterránea*, *La cámara diabólica* i *El rayo de la muerte*, interpretades per Gene Autry i Betsy King-Ross. A l'Espanya dels primers anys quaranta es feren passar per aventures de Flash Gordon, encara que no ho fossin originàriament. Tot i això, la influència del món dels *comics* de l'època en aquella producció era prou evident.



Les imaginatives concepcions espacials del dibuixant Alex Raymond per a les aventures de *Flash Gordon*. Caldria que arribassin al cinema les imatges digitals perquè el setè art fos capaç d'igualar la fantasia visual dels *comics*.



Los peligros de Nyoka (William Witney, 1942): Fou un altra de les més populars sèries en episodis dels anys quaranta i era la transposició cinematogràfica d'un altre *comic* famós que tractava de les aventures de l'heroïna Nyoka, una espècie de versió femenina de *Tarzán*.



d'espais fantàstics, éssers inexistents, enquadraments ultravirtuosos i coreografies delirants difícilment practicables en el setè art. I hauríem d'afegir que ha estat necessària l'arribada de les imatges digitals, a les aca-

balles del segle XX, perquè el cinema fos capaç d'igualar els universos icònics que havien creat, ja a partir de la dècada dels anys trenta, els grans mestres del *comic* amb la seva fantasia desbordada i els únics i rudimentaris mitjans de la tinta i el paper. Possiblement ha radicat en aqueixa circumstància un dels secrets de la fascinació dels tebeos i de la seva capacitat de rivalitzar amb el mateix cine quant a la captació de devocions juvenils.

La lectura dels tebeos —el fet de romandre entotsolat i embadalit amb un tebeo a les mans— venia a significar, com en el cas de la contemplació d'una pel·lícula, una ruptura amb la monotonia i la rutina de la vida consuetudinària i el quedar-nos transportats en els territoris mítics de l'emoció, la fascinació i el misteri; uns territoris que en molts de casos venien a suposar una continuïtat d'aquells mateixos que ens encisaven des de la pantalla a les sales de cinema. Si la pantalla de cine va ser cada diumenge una fulguració meravellosa que il·luminà en un temps de penombres les nostres vides amb allò que Ortega en deia "bocanadas de ensueño y vahos de leyenda", cadascun dels tebeos que passaren per les nostres mans va ser també com un petit i càlid punt de claror d'aquella mateixa llum esplendorosa. Petits punts lluminosos dins la penúria d'una època de grisor que dilataven la nostra fantasia i la projectaven als universos més fabulosos que es podien concebre, perquè es ben cert que, com ha escrit Roman Gubern, "el cine y los comics discurren por los mismos senderos de la sensibilidad popular".

El tram que va de la meua infància a l'adolescència és el que va també aproximadament de l'aparició d'*El Guerrero de l'Antifaz* l'any 1944 a l'aparició d'*El Capitán Trueno* l'any 1956; o de la millor època del *TBO* i els personatges del remodelat *Pulgarcito* de 1947 al naixement, l'any 1958, de *Mortadelo y Filemón*, del genial Francisco Ibáñez, que es pot dir va marcar la culminació del *slapstick* tebeístic espanyol. Entremig, vaig ser un addicte de *Roberto Alcázar y Pedrín*, d'*Aventuras del FBI*, d'*Hazañas bélicas*, d'*El Cachorro* i, sobretot, de *l'Inspector Dan*, que poden figurar entre el millor i més popular del *comic* espanyol de la postguerra, entre altres sèries famoses, i igualment autòctones, com *Pantera Negra*, *El Puma*, *El Espadachín Enmascarado*, *El Diablo de los Mares*, *El Jaque Blanco*, *Mendoza Colt*, *Bengala*, *El Coyote*, *Flecha Roja*, *El Cosaco Verde*, *Diego Valor* i un llarg etcètera.

Totes aquestes sèries vingueren a sumar-se, i fins i tot a desplaçar, a altres d'origen estranger: aquelles esplèndides col·leccions de procedència nord-americana, nascudes a la dècada dels anys trenta, en plena Depressió, i avui considerades autèntics clàssics, que, en versió nacional en els primers anys quaranta, feren igualment les delícies dels infants espanyols i entraren a formar part de la seva iconosfera quotidiana. Es obligat referir-se aquí, principalment, a les sèries de *Dick Tracy*, *Flash Gordon*, *Tarzán*, *El Llanero Solitario*, *El Hombre Enmascarado*, *El Príncipe Valiente*, *Jorge y Fernando*, *El Capitán Marvel*, *Batman* i *Supermán* (i n'hi hauríem d'afegir una altra de procedència italiana: la de *Juan Centella*, l'heroi feixista *Dick Fulmine* a la ver-

sió original, que va ser prohibit a Itàlia a la caiguda de Mussolini i que, gràcies a versions apòcrifes, també va gaudir d'una notable popularitat al nostre país).

Tots els personatges esmentats, tant els que eren de procedència nacional com els qui havien arribat de fora, contribuïren a conformar, juntament amb el cinema, la ràdio, la tradició oral i la literatura juvenil, l'imaginari col·lectiu de la infantesa espanyola de la postguerra, com bé ho feia avinent el cantautor Jaume Sisa l'any 1975 en la bellíssima cançó *Qualsevol nit pot sortir el sol*, de la lletra de la qual en reproduïm el fragment que segueix:

*Benvinguts! Passeu, passeu.
De les tristoros en farem fum.
A casa meua és casa vostra
si és qui hi ha cases d'algú.
Hola Jaimito! Donya Urraca!
En Carpanta i Barba Azul,
Frankenstein i l'Home Llop,
el comte Dràcula i Tarzan,
la mona Xita i Peter Pan.*

*El Reis d'Orient, Papà Noel,
el Pato Donald i en Pascual.
La Pepa Maca i Superman.
Bona nit, senyor King Kong,
senyor Asterix i en Taxi Key,
Roberto Alcázar i Pedrín,
l'Home del Sac i en Patufet.*

I encara podríem ajuntar-hi, com fa el mateix Sisa, els personatges de n'Alí Babà, en Gulliver, en Guillem Brown, els tres porquets, en Simbad, en Guillem Tell, na Ventafocs, la bona fada, na Caputxeta Vermella, el llop feroç, na Blancaneus, en Popeye, en Pinocho, en Charlot..., per acabar de compondre un retaule més complet. El retaule de tota una època de fantasia.

En referència concreta al món dels tebeos, escrigué Terenci Moix en el seu memorable llibre *Los "comics" arte para el consumo y formas pop*:

"El joven español del momento trabó conocimiento con los grandes creadores del comic americano, Alex Raymond, Harold Foster, Ray Moore, Burne Hogarth, Milton Caniff, y convirtió sus creaciones en una parte esencial de sus recuerdos de infancia, tan vitales como las ciudades a reconstruir, las restricciones de luz, las cartillas de racionamiento o el estraperlo. El comic clásico fue, para el niño español de los años cuarenta, el gran refugio en un mundo hundido en el pesimismo. Lo mismo que habían sido, diez años antes, para el americano medio de la era de la Depresión. Pero el comic nativo, para el niño de los primeros años cincuenta, ya fue opio".

Com que jo em vaig alimentar amb aqueix opi i en la circumstància post-bèl·lica a què es refereix Terenci Moix, les vinyetes dels tebeos, que revisit de tant en tant, em porten, com en un flash-back, a les pròpies vinyetes personals de records i vivències infantils.

Em veig contemplant els programes de mà d'aquelles sèries cinematogràfiques que tant m'hagués agradat veure però que ja havien passat de moda quan



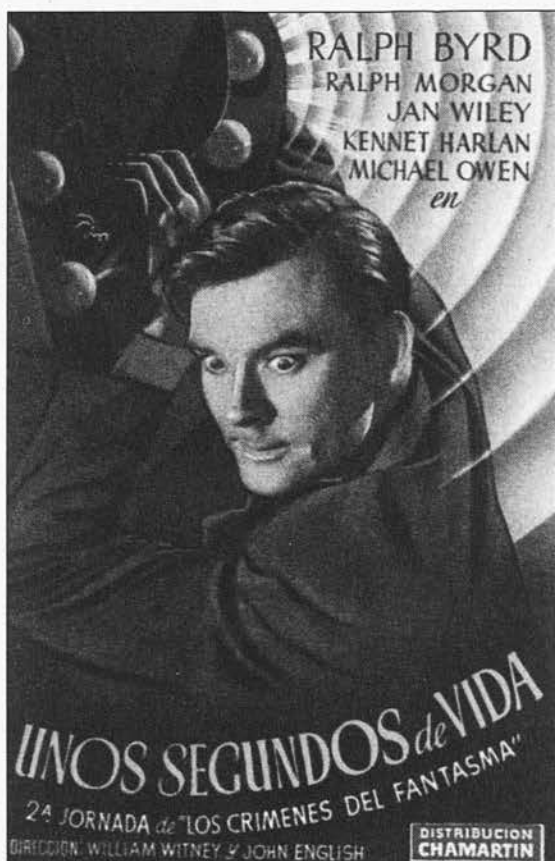
La mano que aprieta o *Los misterios de Nueva York* (d'Albert Herman, 1936), un serial cinematogràfic que partia de la novel·lística més popular i més propera al món dels comics. Es va distribuir també en tres jornades: *El invento fatal*, *El enemigo invisible* i *Defenderse o morir*.



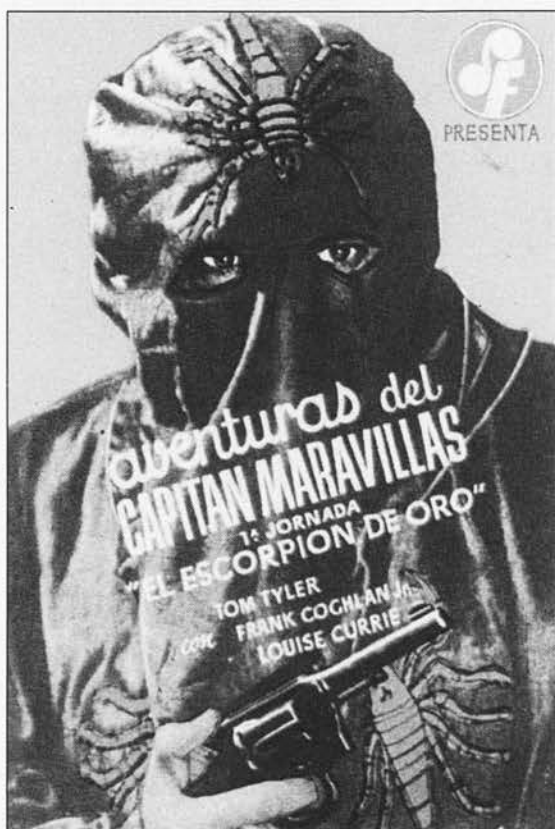
Charlie Chan, el detectiu oriental de sèrie més important dels comics americans creat per Alfred Andriola en els anys trenta, també tingué la seva versió cinematogràfica corresponent. El distints episodis varen ser interpretats per diferents actors, el més important dels quals fou Warner Oland.

vaig començar a anar al cine. Em referesc a sèries d'episodis o jornades com *El Imperio Fantasma*, *La moneda rota*, *En la selva del terror*, *Los peligros de Nyoka*, *La mano que aprieta*, *Los tamboros de Fu-Manchú*, *Los crímenes del Fantasma*, *Aventuras del Capitán Maravillas* i *El misterioso doctor Satán*, per citar-ne algunes de les més recordades. Totes aquestes sèries,

Unos segundos de vida (de William Witney i John English, 1941) era la segona jornada de *Los crímenes del fantasma* i relatava les aventures de *Dick Tracy*, el famós detectiu del *comic* de Chester Gould nascut l'any 1931 i interpretat a la pantalla per Ralph Byrd.



Les aventures del *Capitán Marvel*, un *comic* de 1940 de C. C. Beck, també conegueren, com les del *Capitán América* (el *comic* de Joe Simons i Jack Kirby del mateix any), la seva corresponent versió cinematogràfica en episodis.



amb la màgia del "continuará" al final de cada episodi, o bé eren la transposició cinematogràfica dels grans *comics* americans o s'hi inspiraven directament.

A partir dels primers anys trenta, la gran font d'inspiració de les sèries sonores del cinema (que, per la seva curta durada, tan bé complementaven els programes dobles en les sales d'exhibició), més encara que els personatges de la literatura de caire més popular (*Tar-zán*, *El Zorro*, *Sherlock Holmes*..., que també tingueren la seva versió fílmica), ho varen ser els protagonistes d'aquells *comics* celeberrims, tota vegada que, com recorda Javier Coma, tots els gèneres en voga dins els *comics* d'aventures varen estar representats en els serials cinematogràfics. El serial cinematogràfic es va anar apartant així de la narració novel·lada per inspirar-se molt més en la literatura denominada *comic-strip* o *comic-book* a la qual la part escrita se subordinava a la part dibuixada. D'aquesta manera —i gràcies fonamentalment als estudis més modestos o "pobres" de Hollywood com la *Republic* i la *Monogram* (encara que també s'hi dedicaren la *Warner* entre les majors i la *Columbia* i la *Universal* entre les considerades "quasi majors")—, passaren directament de les vinyetes a la pantalla (en produccions de sèrie B, sovint amb efectes especials rudimentaris degut als baixos pressuposts i sempre amb l'estratègia perfectament calculada d'acabar cada episodi en un moment complicadíssim de la trama i amb un interrogant a desvelar en l'episodi següent) grans personatges del *comic* com els que relacionam a continuació:

-*Dick Tracy*: Dibuixat i creat per Chester Gould l'any 1931, volgué ser una rèplica en *comic* de *Sherlock Holmes* i tingué com a primer gran intèrpret cinematogràfic a l'actor Ralph Byrd a principis dels quaranta. (Molts d'anys després, en 1990, Warren Beatty faria la seva personal recreació del personatge en la que ha estat probablement la més formidable conjunció de cinema i *comic* de la història del setè art).

-*Flash Gordon*: Nascut el 1933 de la ploma del dibuixant Alex Raymond i encarnat en els serials fílmics per Buster Crabbe, contava les aventures siderals d'un jove heroi de cabells rossos i d'una jove morena que viuen el seu romanç amorós i les seves peripècies espacials a llunyans confins planetaris. (Amb el temps, tant els records d'aquest *comic* com de la sèrie cinematogràfica que se'n derivà es convertiren en una de les principals fonts d'inspiració de George Lucas per a la creació de la saga, també en "episodis", de *La guerra de les galàxies*).

-El màgic *Mandrake*: Conegut a Espanya com a *Merlín el Mago*, va néixer com a *comic* l'any 1934 de l'inspiració de Lee Falk i de Phil Davis i fou un personatge que, pels seus quasi il·limitats poders màgics i hipnòtics, va prefigurar una espècie *Supermán* capaç d'escapolir-se de qualsevol perill a còpia de fer aparèixer murs de flamarades i rius d'aigua o deixar els seus enemics momentàniament suspesos a l'aire, entre altres proeses per l'estil. Va ser interpretat a la pantalla per l'actor Warren Hull en un serial dirigit per Sam Nelson i Norman Deming.

-*The Phantom*: L'enigmàtic heroi del Trono de la Calavera d'una gruta secreta de les selves de Bengala fou una de les altres sèries antològiques del *comic* americà. Creat l'any 1936 per Lee Falk y Ray Moore, aquest *comic* fascinant de factura expressionista, que

representa una de les cotes més altes del gènere exòtic i fantàstic, va ser popularitzat al nostre país amb el nom d'El Hombre Enmascarado. A diferència de Mandrake o de Supermán, The Phantom és un ser molt més humà i vulnerable i, encara que sigui capaç de proeses extraordinàries, una sola bala de pistola pot acabar amb la seva vida. Fou transportat al cine en episodis a partir de 1943.

-**Supermán:** Nascut com a comic l'any 1938 de l'autoria de Jerry Siegel i Joe Shuter, no precisa gairebé de més presentacions. Les fan pràcticament innecessàries la seva reiterada aparició a partir dels anys quaranta en sèries modestes a les pantalles de cine, en els serials televisius posteriors i altre cop a la gran pantalla en les grans superproduccions de tots conegudes que interpretà Christopher Reeve. La clau del seu èxit entre les masses populars s'interpreta en funció de la necessitat d'identificar-se en un heroi compensatori que ajudi a superar les frustracions de l'home mig i a portar a terme les seves fantasies secretes i, a voltes, infantils.

-**Batman:** Va aparèixer amb el seu inseparable Robin l'any 1939, creat per Bob Kane. Vol representar la Justícia en majúscula en un món corromput pel delictiu i ha seguit una trajectòria molt semblant a la de Supermán: del comic a les sèries cinematogràfiques; d'aquestes, als serials televisius; i, posteriorment, el retorn a la gran pantalla també en format de gran superproducció. D'altra banda, la parella Batman/Robin (heroi adult i adolescent acompanyant) ha inspirat possiblement parelles famoses dels tebeos espanyols: Guerrero del Antifaz i Fernando, Roberto Alcázar i Pedrín, Jack i Bill (d'Aventuras del FBI) i Capitán Trueno i Crispín.

La llista no seria completa si no fèssim referència al personatge de Tarzán que ja era un mite literari gràcies a Edgar Rice Burroughs abans de convertir-se en un mite del comic a partir de l'any 1929 (dibuixat per Harold Foster primer i després per l'incommensurable Burne Hogarth), per esdevenir a continuació, a partir de la dècada dels anys trenta, en el gran mite cinematogràfic que arribà a ser i en una de les icones de la cultura de masses més representatives del segle XX. Tampoc seria completa si deixéssim de mencionar a Charlie Chan, el Secret Agent X-9, el Capitán Marvel (Capitán Maravillas, a Espanya), el Capitán América i Jungle Jim, enmig d'una plèiade de personatges alguns dels quals, en la seva llarga trajectòria, arribaren a transitar, com fou el cas de Tarzán o El Llanero Solitario, per tots els mitjans possibles de difusió: les novel·les, el comic-book, la ràdio, el cinema i la petita pantalla dels televisors.³

A partir de la segona meitat dels anys quaranta, les sèries cinematogràfiques inspirades en els grans herois dels comics i servides en episodis comença-



ren a perdre el favor dels públics. "El gusto por lo evasivo y por lo fantástico-ingenuo —escriu Javier Coma— estaba en crisis. La segunda guerra mundial había hecho a los hombres menos niños". Però, sobre les ruïnes de les guerres, els nins continuàvem llegint tebeos, i ho fèiem amb passió. I aquí, al nostre país, en els tebeos dels anys cinquanta de producció pròpia, encara hi trobàvem l'eco d'aquelles sèries fantàstiques i ingènues, inspirades en còmics antics, que ja havien passat de moda a la pantalla; sèries que, per altra banda, apart del canvi de sensibilitat dels espectadors, l'aparició de la televisió als Estats Units ja havia començat a convertir en inviables. Això no obstant, tot allò que s'havia publicat dels serials cinematogràfics quan encara estaven a la seva plenitud —"el público acudirá semana tras semana a su sala para conocer los secretos de la radio astronómica, del rayo hipnótico, del reactor del espacio, del platillo volante, del desintegrador térmico, del vibrador sónico, del cañon cósmico, etc., assegurava la propaganda de la Columbia— nosaltres encara ho podíem trobar, si ja no a les sales de cine, si en els tebeos que podíem llegir. Els savis folls que volien dominar el món amb el seus invents diabòlics i artefactes letals increïblement poderosos —robots teledirigits, raigs mortífers, gasos verinosos i altres armes de "destrucció massiva"— es podien trobar encara en alguns títols de Roberto Alcázar y Pedrín, d'El Inspector Dan i de les Aventuras del FBI, sens dubte influïts per tota aquella cinematogra-

El Inspector Dan del Scotland Yard, l'afamat tebeo espanyol, nascut en els anys quaranta de la inspiració del gran dibuixant Eugenio Giner, recollia múltiples influències dels comics i del millor cinema americà de terors expressionistes dels anys trenta: Tod Browning, Karl Freund, James Whale... Representa, fora cap dubte, una de les cimeres més altes del comic al nostre país.



El misterioso doctor Satán i Sombras del Barrio Chino foren dues sèries més, en la dècada dels quaranta, de "savis folls" o de personatges satànics, interpretats per Edward Ciannelli i Bela Lugosi, dedicats a l'exercici del Mal amb invents diabòlics.



Quadernet de les aventures de Roberto Alcázar y Pedrín. Els personatges creats pel dibuixant valencià Vañó protagonitzaren un dels tebeos que va gaudir de més predileccions entre la infantesa espanyola de la postguerra. Molts dels seus títols —*El rayo de la muerte*, *La radio diabólica*, *La locura del profesor Lowe*, etc.— denoten una clara influència de les sèries cinematogràfiques.

fia que els havia precedit. Per sort, els nins continuàvem essent nins i la fantasia i la ingenuïtat dels nostres tebeos seguia essent un dels aliments principals en els territoris imaginatius d'aquesta única pàtria verdadera que, segons Rilke, sempre ha estat la infantesa humana. En certa manera, alguns lustres després, el personatge de *James Bond* ens permeté recuperar qualque cosa d'aquell món perdut dels nostres tebeos i de les velles sèries cinematogràfiques que no poques vegades els havien inspirat.

Aquells tebeos que esperàvem cada setmana, a principis dels anys cinquanta, quasi amb tanta devoció com esperàvem l'hora del cinema de les tardes de diumenge. A les vinyetes dels meus records personals em veig també en els carrers del meu poble, amb tres o quatre amics de la meua edat, vigilant l'arribada a la botiga de destí del carro estirat de somera de l'agencier, que, entre altres mercaderies diverses arribades en tren des de Ciutat (botes d'arengades, talls de bacallà salat, sacs de sucre i sacs d'arròs), portava el petit paquet màgic de tebeos nous. Romaniem impacients perquè volíem saber com dintre se n'hauria pogut sortir el Guerrero d'aquella situació tan compromesa, d'aquell perill aparentment tan insalvable, en què havia quedat a la darrera vinyeta del número anterior. A vegades, per comprar el tebeo nou, havíem de reunir els pocs cèntims que portàvem entre tots a la butxaca per aconseguir ajuntar la pesseta, o la pesseta i el velló, que costava aquell quadernet. I, un cop el teníem a les mans, ens abalançàvem sobre les seves pàgines per llegir-lo tots a l'hora amb fruïció, formant una pinya, a la primera cantonada o escaló de portal que ens venia a mà.

En certa manera, alguns lustres després, el personatge de *James Bond* ens permeté recuperar qualque cosa d'aquell món perdut dels nostres tebeos i de les velles sèries cinematogràfiques que no poques vegades els havien inspirat

Només em queix d'una cosa de la meua infància i adolescència: no haver pogut llegir tots els tebeos i llibres que hauria volgut llegir i de no haver vist encara més pel·lícules de les que vaig poder veure. Pel que fa als tebeos, la meua assignació econòmica familiar, a més de donar-me per anar al cine un cop per setmana a una localitat de galliner, mai no em va bastar per poder comprar un tebeo nou en el mateix període de temps. A tot estirar, un cada quinze dies o cada mes. Per això he dit al principi que el cine i els tebeos ens foren bens assequibles, però limitats. I aquesta limitació, que era la de la majoria dels nins de poble del meu temps, ens obligava a compartir. Ens baratàvem els tebeos i ens els deixàvem mútuament, o anàvem a una botiga on podíem canviar per dos reials un exemplar nostre per un altre "usat", generalment més vell, que no havíem llegit amb anterioritat. Per aquest motiu em queden tan pocs tebeos de la meua infància. Tots acabaren fulla per aquí, fulla per allà. Em queden, això sí, els seus records.

Segurament molts ens haurem fet qualque vegada la mateixa pregunta que es fa Fernando Savater en el seu llibre de memòries *Mira por dónde*: "¿Habrá habido alguna vez alguien a quien le gustase leer tebeos más que a mí?" O que, sense haver tingut la sort que va tenir l'autor del citat llibre de poder comprar set o vuit exemplars nous cada setmana, experimentàrem a qualque moment privilegiat i excepcional de la nostra vida, en què tinguérem un manat de tebeos no llegits anteriorment a les nostres mans, el mateix goig personal que ell ens relata:

"De modo que esperaba hasta la hora de acostarme, mucho tiempo después de haberlos comprado, para gozar de mis tesoros. Eso sí, miraba i remiraba las portadas de los cuadernos que avanzaban alguna de las peripecias que iba a encontrarme luego en ellos. Me imaginaba a mi aire estas aventuras, hasta la hora de confrontar mi fantasía con la del autor del argumento dibujado. (...) Quizá era aún más feliz organizando mi felicidad que disfrutándola. Paladear una y otra vez los tebeos de la noche del sábado y luego dormirme recordándolos e imaginando los de la mañana del domingo... Creo que entonces ya vislumbraba que nunca la vida me daría nada mejor. No me lo ha dado".

I és que per a molts de nosaltres, en aquell temps, el cine i els tebeos foren això, ni més ni manco. La felicitat.

(1) COMA, J. *Los comics, un arte del siglo XX*. Barcelona: Guadarama, 1978. (Colección Universitaria de Bolsillo Punto Omega).

GASCA, L. *Los comics en la pantalla*. San Sebastián: Ed. "Festival Internacional del cine", 1965.

GUBERN, R. *El lenguaje de los comics*. Barcelona: Ediciones Península, 1979.

MOIX, R. T. *Los "comics" arte para el consumo y formas pop*. Barcelona: Llibres de Sinera, S. A., 1968.

(2) GENOVART, G. *La placenta de los sueños. Los mitos los cuentos y el cine en la formación de la afectividad*. Palma de Mallorca: Leonard Muntaner, Editor, 2005. (Versió revisada i ampliada de l'edició original anterior en llengua catalana, publicada per l'Institut de Ciències de l'Educació de la Universitat de les Illes Balears. Palma de Mallorca, 2001).

(3) Veg. GUBERN, R. (et. al). *Enciclopedia Salvat del 7º Arte*. Tom 2: *El cine de aventuras y la ciencia ficción*. Barcelona: Salvat Editores, S. A., 1978.

(4) SAVATER, F. *Mira por dónde*. Madrid: Santillana Ediciones Generales, S. L. (Taurus), 2003.

Què verde mi valle! (*How green was my valley!*, 1941) va ser el treball de John Ford que seguiria, ni més ni menys, a *La diligència* (*Stagecoach*, 1939) i *Las uvas de la ira* (*The grapes of wrath*, 1940), comentada no fa gaires números d'aquesta revista per un servidor. Així, formaria part d'un bloc especialment brillant dins la filmografia d'un director qualificat per molts com "el gran mestre" de la història del cinema. També com a "mestre" fou acreditat el nin protagonista de la pel·lícula, que apareix als títols com a Master Roddy McDowall, actor que veuríem ja d'adult a, entre d'altres, *Cleopatra* (*Cleopatra*, Joseph. L. Manckiewicz, 1963), on interpretava ni més ni menys que a August, i l'intuiríem (més que no pas veure'l clarament) a *El planeta dels simis* (*Planet of the apes*, Franklin J. Schaffner, 1968). Si el cito ja en el primer paràgraf de l'article és perquè crec que el de McDowall és possiblement el cas d'actor més ben dirigit i que millors resultats aporta en el sempre difícil món de les actuacions infantils, sovint més recolzades en la gràcia que en la credibilitat o la complexitat. I és que la feina de McDowall en el film de Ford és, per poc que ens fixem, prou complicada, entre altres coses perquè té nombroses escenes en què no es pot ajudar del diàleg, un tret, per altra banda, definidor de la filmografia de Ford i plenament arrelat en aquesta pel·lícula en concret. Per posar un exemple de la dificultat de la tasca del nin, recordem només dues escenes que transcorren a la taula on menja la família. En cap de les dues pot dir ni una sola paraula, però se li entenen totes i cada una de les emocions que ha de demostrar, per efímeres que puguin ser. En la primera de les escenes, no pot més de gana i agafa un tros de pa, però és renyat (també sense necessitat de paraules) per son pare perquè ho ha fet abans de donar gràcies a Déu; a la segona, es dedica a fer renou amb els coberts per fer notar al progenitor que ell, a diferència dels germans, no s'ha aixecat de la taula: no té preu la cara de felicitat que posa quan son pare li diu que no es preocupi, que ja se n'ha adonat.

Més enllà de la interpretació, el personatge del benjamí dels Morgan està construït ja des del guió de Philip Dunne (a partir de la novel·la de Richard Llewellyn) de manera molt sòlida. Des del començament se'ns dona a conèixer que ell és el narrador del relat i, a poc a poc, d'aquest es desprèn la maduresa que l'acompanya en tot moment, tot i la seva joventut. Primer s'observa en la seva ferma voluntat de tornar a caminar després del greu accident que pateix; més tard, en la fermesa que demostra en voler seguir anant a escola tot i les pallisses que rep d'alumnes i mestre; continua en la decisió de, tot i els estudis adquirits, preferir treballar a la mina, com ha fet tota la seva família masculina i, finalment, es consolida sobre aquests admirables fonaments en dues circumstàncies de la part final del relat: la decisió voluntària de ser l'únic membre de la família que assisteix a la reunió a l'església i en no



dubtar a l'hora de ficar-se a la mina per a intentar rescatar son pare.

En aquesta mateixa línia, hem d'estendre la consecució coherent del sentit progressiu de la narració a tot el relat, que segueix un ordre d'esdeveniments perfectament lligats. Per una banda, la gairebé idíl·lica presentació inicial, dona pas, cap al quart d'hora de metratge, als primers problemes a la mina, en forma de reducció de salaris; la latent rebel·lió dels treballadors es manifesta primer, a petita escala, en la vida familiar dels Morgan; a la vaga que duran a terme se li



uneix la convalescència del nin i la seva mare; la situació de la mina acaba explotant (literalment), provocant la tragèdia també al microcosmos familiar.

Aquesta sèrie de correspondències i progressions em permet introduir així mateix una dualitat d'esdeveniments molt habitual en l'obra de Ford. Al film que ens ocupa es veu en tres moments fonamentals. En el primer d'ells, per ordre cronològic, el poble celebra el fet que un dels Morgan pugui anar a cantar per a la reina, mentre dos dels seus germans se'n van sense fer soroll, per la porta del darrera com qui diu, a cercar oportunitats a Amèrica (com feren, per altra banda, els pares del mateix Ford). Veiem, doncs, com la lògica festa no impedeix que se'ns pugui aïllar totalment de la realitat quotidiana, que obliga a la sempre dramàtica decisió d'haver d'emigrar per sobreviure. La segona escena que vull recordar és, evidentment, la de la mort del fill, precisament quan la seva esposa Bronwyn (Anna Lee, una de les integrants de la tropa d'actors recurrents de Ford) espera un fill: el nadó ve a substituir en part el buit deixat pel pare. Finalment, la compaginació entre dramatisme i felicitat es produeix quan el nin rep el seu primer salari, precisament el mateix dia en què despatxen als seus altres dos germans. La voluntat de Ford per no voler simplificar les coses es nota igualment en la seva ferma convicció de llevar solemnitat a moments que, sobre el paper, ho serien

totalment, introduint els seus celebrats tocs de "comicitat íntima", per dir-ho d'alguna manera. M'estic referint, per exemple, als tocs que dona el cap de família (un brillant Donald Crisp) al seu fill major cada vegada que aquest està nerviós o insegur, o també la rebuda que Crisp fa, descalç perquè s'acabava de rentar els peus, del seu futur sogre i amo de la mina. El to lleuger d'aquests detalls és una de les eines més personals i admirades de la direcció de Ford, combinades aquí amb altres moments de comicitat més directa, sobretot els protagonitzats pels "entrenadors de boxa", amb un Barry Fitzgerald que ja anticipa característiques del seu personatge a la que seria la comèdia més celebrada de Ford, *L'home tranquil* (*The quiet man*, 1952).

He de reconèixer que la claredat a què ja m'he referit abans amb què es transmeten, sense diàleg, els sentiments dels personatges em provoca una gran emotivitat cada vegada que puc gaudir de *Què verde era mi valle!*, una emoció subjectiva que he intentat que no protagonitzés aquest article, però que sí que em condueix a acabar-lo recordant alguns d'aquests instants, com el privilegi que ens ofereix la nostra memòria, el de reviu fets que no tenim al davant, un privilegi que també reivindica el narrador del relat. La convicció del pare i del capellà que amb la vaga, probablement necessària, s'està entrant en un altre ordre de coses pel que fa a les relacions laborals, els ocells entrant per la finestra del nin quan ha arribat l'esperada i simbòlica primavera, la tristesa del capellà quan veu els cavalls del pretendent d'Anharad (Maureen O'Hara) davant la casa dels Morgan, els plans que mostren la tensa espera de l'ascensor que ha de dur els supervivents o els cadàvers dels miners... Són tots ells moments inimitables sorgits del talent d'aquell director anomenat John Ford que es definí una vegada com una persona que "feia westerns", però que m'atreveixo des d'aquí a corregir i dir d'ell que el que feia no era dedicar-se més o menys a un altre gènere, sinó que el que feia era cinema en majúscules, el millor cinema que s'ha fet mai. ■

Bandes de so Oscars 2005: la gran injustícia

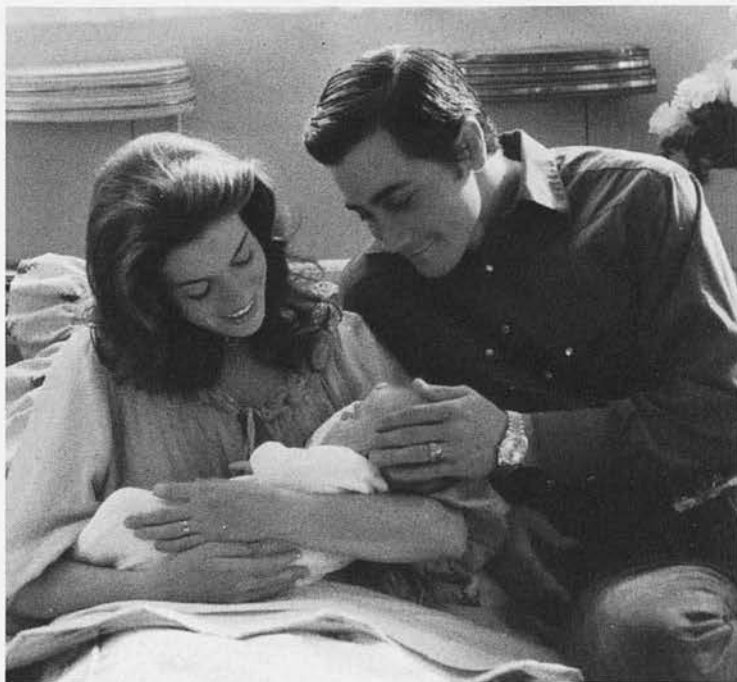
Házael González

Hi ha vegades que un premi és del tot injust, i sens dubte, aquest ha estat un dels casos més evidents en tota l'història dels premis més famosos del cinema. Hauria de demanar excuses a l'amic Joan Carles Palos, el vice-president de la nostra Associació Balear Amics de les Bandes Sonores i un dels fans més grans del compositor viu més proposat per a aquests premis, però mai hauria pensat que arribaria el moment en què jo diria que ha estat una gran injustícia que John Williams no s'hagi emportat l'Oscar.

El primer de tot, analitzem les proposicions, i parlem, doncs, de John Williams, un home realment incombustible que encara ens continua delectant amb partitures plenes de bon fer i notes musicals inoblidables. Com ja saben els lectors més veterans de *Temps Moderns*, no és gens estrany que Williams estigui proposat per a l'estàtua daurada a cada nova edició del premi, i gairebé ja és una tradició veure el seu nom a la llista; d'aquesta manera, ens trobem que ha estat proposat ni més ni menys que quaranta-tres vegades fins arribar a enguany, en què el trobem, com ja ha passat de tant en tant, per partida doble. Així, doncs, a més d'estar proposat per *Munich* (Steven Spielberg, 2005), també ho estava per a la clarament favorita, *Memorias de una Geisha* (*Memoirs of a Geisha*, Rob Marshall, 2005), una partitura que ja es va emportar el Globus d'Or (i també el BAFTA, és a dir, el premi més important de cinema a Anglaterra) i que molta gent ha qualificat com de les millors que ha fet darrerament, però no, l'Oscar no ha estat per a ell, així que només hem de dir que el mestre ja suma quaranta-cinc nominacions, una quantitat certament impressionant.

Anem ara amb la gran sorpresa, perquè per primera vegada, un compositor espanyol ha estat proposat per a l'Oscar; Alberto Iglesias ha vist com la seva partitura feta per al film *El Jardinero Fiel* (*The Constant Gardener*, Fernando Meirelles, 2005) era reconeguda a nivell internacional, de la qual cosa estem ben contents. Ja fa molt de temps que molts aficionats a la música de cinema insistim en la qualitat dels compositors del nostre país, i ja és ben hora que aquest reconeixement es faci de domini públic (quan aquesta proposició es va fer pública, molta gent es va demanar si a Espanya havia compositors cinematogràfics). I no, no va guanyar, això seria tal vegada desitjar massa coses, però de moment, ens quedem amb la satisfacció que ens ha donat veure a Iglesias caminant per l'estora vermella.

I per acabar, dos nous de trinca que mai s'havien vist per aquestes latituds: un compositor tan poc conegut com és Dario Marianelli (proposat per a la seva feina a *Orgullo y Prejuicio* —*Pride & Prejudice*, Joe Wright, 2005—), i el guanyador, Gustavo Santaolalla per *Brokeback Mountain*, *En Terreno Vedado* (*Brokeback Mountain*, Ang Lee, 2005, que ja es va emportar el Globus d'Or a la Millor Cançó). Sense desmerèixer la carrera d'aquest compositor (però sí dient que la



partitura feta per aquest film en concret no és res de l'altre món), podem dir ben clarament que això ha estat una gran injustícia, segurament motivada més per l'acció de les productores que no pel criteri dels membres de l'Acadèmia, però ja estem acostumats a veure com el premi a la Millor Banda Sonora Original és a vegades una espècie de comodí que serveix per donar un premi més a un film determinat, com ja va passar no fa tant amb un altre film del mateix director, *Tigre y Dragón* (*Crouching Tiger, Hidden Dragon*, Ang Lee, 2000, que li va donar l'Oscar al compositor Tan Dun, qui almenys va fer una partitura decent). En fi, que com ja ha passat altres vegades, l'Oscar a la millor música ha estat clarament injust, així són aquests premis.

Per cert, la Millor Cançó ha estat "It's hard out here for a pimp", de Jordan Houston, Cedric Coleman i Paul Beauregard, del film *Hustle & Flow* (Craig Brewer, 2005). ■

Gustavo
Santaolalla.



Concert de la Banda Municipal de Música de Palma: Harry Potter i el món fantàstic de la música al cinema

ABABS



El passat 11 de març, a l'auditori del Conservatori de Música i Dansa de les Illes Balears, alguns afortunats vàrem tenir l'oportunitat de gaudir d'una horabaixa memorable: de la mà de la Banda Municipal de Música de Palma, i amb la col·laboració de l'Associació Balear Amics de les Bandes Sonores (ABABS), férem un viatge musical pels mons més fantàstics que s'han pogut veure darrerament a la pantalla gran. Des de Gotham City fins a la Terra Mitjana, des dels vaixells de pirates del Carib fins a les terres salvatges d'Amèrica del Nord, passant per l'Orient Llunyà i arribant finalment ni més ni menys que a Hogwarts.

Ja fa un bon parell d'anys que l'ABABS coneix els músics de la Banda Municipal, i també fa un bon parell d'anys que totes dues entitats col·laboren mútuament amb resultats més que destacats. Tot va començar ni més ni menys que al Teatre Principal, ja fa gairebé deu anys, amb un programa musical variat i heterogeni que va fer les delícies de grans i petits.



Ara, avui per avui, i després d'un bon nombre de col·laboracions, tenim l'immens plaer d'assistir a concerts temàtics en què la música no només pertany al cinema, sinó que a més, s'agrupa per gèneres i condicions. I tot això és possible no només gràcies a la gran professionalitat d'aquests músics (molta gent té una idea molt equivocada d'allò que és una banda municipal, i menyspreen per sistema un conjunt de músics que més d'una vegada han deixat bocabadats fins als més incrèduls), sinó també a l'inestimable ajuda i interès per part del seu "cap", el director Ramón Juan Garrigós, un home coneixedor del seu ofici, enamorat de la música, i amb la suficient intel·ligència i professionalitat com per gaudir de totes les composicions musicals, sense haver de triar entre les que són o no són "música vertadera" (no són pocs els músics "professionals" que rebutgen la música composta per pel·lícules, argumentant que aquesta no és música "de veritat"). Con ja hem dit, tant Ramón Juan com tots els membres de la banda tenen el suficient seny com per no fer distincions semblants, i simplement es dediquen a gaudir i a fer gaudir als altres amb la seva feina.

I gaudir, el que és diu gaudir, gaudim tots: és realment impressionant tenir l'oportunitat d'escoltar en directe joies tan precioses com les suites de *Batman* (Tim Burton, 1989, composta per Danny Elfman, que en aquest cas inclou també fragments de les cançons de Prince, creant un contrapunt molt curiós), *El Último Mohicano* (*The Last of The Mohicans*, Michael Mann 1992, de Trevor Jones juntament amb Randy Edelman, que va fer vibrar a tot el públic), *El Señor de los Anillos: La Comunidad del Anillo* (*The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring*, Peter Jackson, 2001, una composició de Howard Shore que ha significat un abans i un després a la banda sonora), *Piratas del Caribe: La Maldición de la Perla Negra* (*Pirates of the Caribbean: The Curse of the Black Pearl*, Gore Verbinski, 2003, composició amb molta força de Klaus Badelt), *Tigre y Dragón* (*Crouching Tiger, Hidden Dragon*, Ang Lee, 2000, del poc conegut Tan Dun però amb unes sonoritats ben característiques, que inclouen tambors i aplaudiments), i finalment, allò que més va agradar als més petits: les conegudes sonoritats de *Harry Potter y la Cámara Secreta* (*Harry Potter and the Chamber of Secrets*, Chris Columbus, 2002, del mestre John Williams), *Harry Potter y el Cáliz de Fuego* (*Harry Potter and the Goblet of Fire*, Mike Newell, 2005, de Patrick Doyle), i *Harry Potter y la Piedra Filosofal* (*Harry Potter and the Philosopher's Stone*, Chris Columbus, 2001, també de Williams). Això es diu un programa complet.

I tot això, com hem dit, gràcies a la Banda Municipal de Música de Palma, que ha estat capaç de fer-nos passar una estona realment inoblidable. A tots ells, i al seu director (i a l'efaç presentador, Joan Carles Palos), moltes gràcies, de veritat: heu fet realitat un somni. ■

Els bons aires cinematogràfics que ens arriben des de l'Argentina

(*Che, qué bueno que vinisteis** un llibre de Juan Carlos González Acevedo)

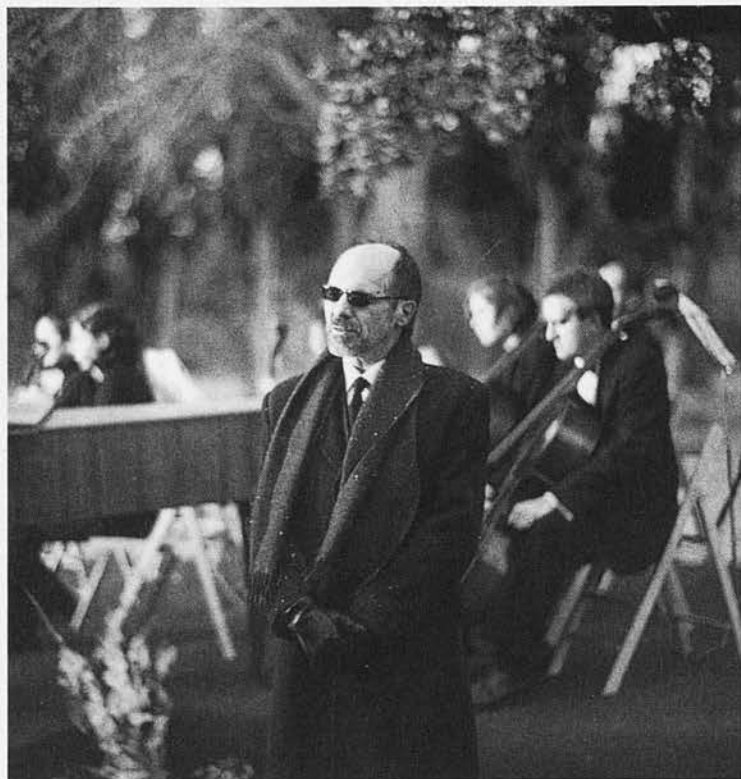
Iñaki Revesado

La continuada presència en els darrers anys de pel·lícules argentines en la cartellera espanyola ha servit a Juan Carlos González Acevedo per analitzar aquest fenomen. Ha comptat en la seva feina amb la col·laboració inestimable de sis actors argentins que ja són habituals a les nostres pantalles. El seu estudi és un interessant i imprescindible títol per aquells que pensam que l'Argentina és una de les potències cinematogràfiques actuals pel que fa a la qualitat (que no a la quantitat) de les obres rodades. El títol del llibre, *Che, qué bueno que vinisteis*, ja deixa entreveure l'agraïment de l'autor cap als cineastes (entenen aquest terme en un sentit ample, és a dir, aplicat a tots aquells que d'una o d'altra manera tenen una professió relacionada amb el món del cinema). El llibre compta amb el reclam publicitari d'inserir a la portada la fotografia d'Héctor Alterio, Ricardo Darín, Leonardo Sbaraglia, Cecilia Roth, Miguel Ángel Solá i Federico Luppi, els quals són entrevistats en un dels apartats del llibre, en unes llargues converses que serveixen per conèixer els motius pels quals es troben instal·lats a Espanya (tret de Ricardo Darín i de Cecilia Roth), les dificultats que alguns d'ells han hagut de suportar primer a la seva terra i després en els primers anys d'exili i les seves visions sobre la situació actual i les perspectives de futur de la col·laboració entre les cinematografies espanyola i argentina. L'arribada a Espanya de tots ells, tret de Ricardo Darín i de Leonardo Sbaraglia, va ser per motius no professionals. Héctor Alterio va ser el primer en arribar. Una visita al Festival de Sant Sebastià per presentar *La Tregua* (Sergio Renán, 1974) va ser el començament d'un llarg exili. Les amenaces de la *Triple A* van retenir Alterio al nostre país en una llarga estança, que ara ja, com a decisió personal, perdura, amb visites continuades a l'Argentina per complir amb el nombrosos compromisos professionals que des d'allà li reclamen. Els pares de Cecilia Roth van decidir partir de l'Argentina en l'època negra de la dictadura militar. Després d'uns primers mesos complicats en què la jove Cecilia decidí no sortir de les parets de casa seva, es va integrar en la vida espanyola i es va convertir en un dels símbols més representatius de la *movida* madrilenya. Va treballar en un grapat de pel·lícules, col·laborant en algun dels primers films d'Almodóvar i protagonitzant un dels films de culte de la cinematografia espanyola, *Arrebato*, de Iván Zulueta, però després, passat el perill, decidí tornar a Argentina i continuar allà la seva carrera. *Todo sobre mi madre* va suposar el retorn de l'actriu al cinema espanyol. Des de llavors treballa tant allà com aquí, però la seva residència continua a Buenos Aires. Miguel Ángel Solá, autèntica estrella dels escenaris argentins, es va instal·lar fa un parell d'anys fugint també de les amenaces dels grups reaccionaris. Va suportar molts d'anys d'amenaces dirigides a la seva persona, però quan aquestes es van veure dirigides també a la seva esposa (l'actriu espanyola Blanca Oteyza) i a les seves filles, van decidir venir a Espanya i començar de bell nou, pràcticament des de zero, si tenim en compte que en el



moment de la seva arribada era un rostre pràcticament desconegut entre nosaltres. L'arribada de Leonardo Sbaraglia va ser més còmoda. Autèntic ídol entre els joves argentins i respectat actor entre la crítica, l'exili a Espanya de *Plata Quemada* (Marcelo Piñeyro, 2000) permeté al jove actor obrir-se camí en la cinematografia espanyola, de la qual actualment és una peça indispensable. El darrer en arribar per quedar-se ha estat Federico Luppi. En aquest cas es tracta d'un exili quasi voluntari (si és que és possible qualificar l'exili en aquests termes). El *corralito* va ser la darrera prova que Luppi no es va veure capaç de suportar. Certament la història argentina dels darrers cinquanta anys no és precisament un exemple a seguir. Luppi es va saber sobreposar als diferents revessos, però finalment, el *corralito* l'ha establert a Espanya de manera definitiva, on fins i tot ha fet el seu debut com a realitzador amb *Pasos* (2004). Ricardo Darín, és a Espanya de manera provisional mentre representa l'obra *Arte*. Però viu a Buenos Aires, encara que segurament els compromisos professionals a Espanya l'obligaran a dur una vida paral·lela, igual que a Cecilia Roth, de fet, no fa molt, va acabar de rodar amb José Luis Cuerda.

Però aquests sis actors no són la única presència argentina en el cinema espanyol. El gran miracle de les coproduccions ens ha permès familiaritzar-nos amb el castellà d'aquelles latituds i amb els rostres d'altres actors, entre els que destaca el de la grandíssima Norma Aleandro (qui per cert, també patí l'exili espanyol en els primers anys dels *milicos*, sense que aconseguís



fer-se un lloc en la cinematografia espanyola de la Transició). Dels realitzadors, n'hi ha tres que ja tenen garantit l'estrena de les seves pel·lícules a Espanya, són Adolfo Aristarain, Marcelo Piñeyro i Eduardo Mignona. Però d'altres com ara Daniel Burman o Lucrecia Martel, també troben lloc a les nostres pantalles, encara que amb una distribució més restringida.

Segurament no ens equivocariem si identificàssim com a culpable de la situació actual del cinema argentí a Espanya a Adolfo Aristarain i a un film que s'ha convertit, passat el temps, en alguna cosa més que una pel·lícula, *Un lugar en el mundo*, justíssima i flamant guanyadora de la Conxa d'Or en San Sebastià l'any 1991. El film va aconseguir després del premi del festival una distribució gens habitual per a una pel·lícula sud-americana i va ser vista per més de mig milió d'espectadors, que es van emocionar amb la història d'aquell home tan caparrut com idealista (interpretat per Federico Luppi) cap d'una família entranyable, que havia decidit abandonar Buenos Aires per cercar el seu lloc al món, fugint d'una vida difícil plena de records que els havien deixat afectats per a la resta dels seus dies (el drama dels desapareguts). És aquest film un clar punt d'inflexió en el retrobament del públic espanyol amb el cinema argentí. Des de llavors, la presència de films argentins (també llatinoamericans) s'ha vist afavorit per un rebuig menor del públic a escoltar a actors que parlen en un castellà diferent, pel suport indiscutible d'una sèrie de festivals dedicats al cinema llatinoamericà (com ara Lleida i Huelva) però sobretot per unes històries tan localistes com a universals, que han aconseguit arrossegar al públic espanyol a veure pel·lícules fetes allà. Tampoc les institucions són alienes a l'acostament d'ambdues filmografies. Tant l'Institut de Cinema Argentí, com algunes productores espanyoles (digna d'elogi

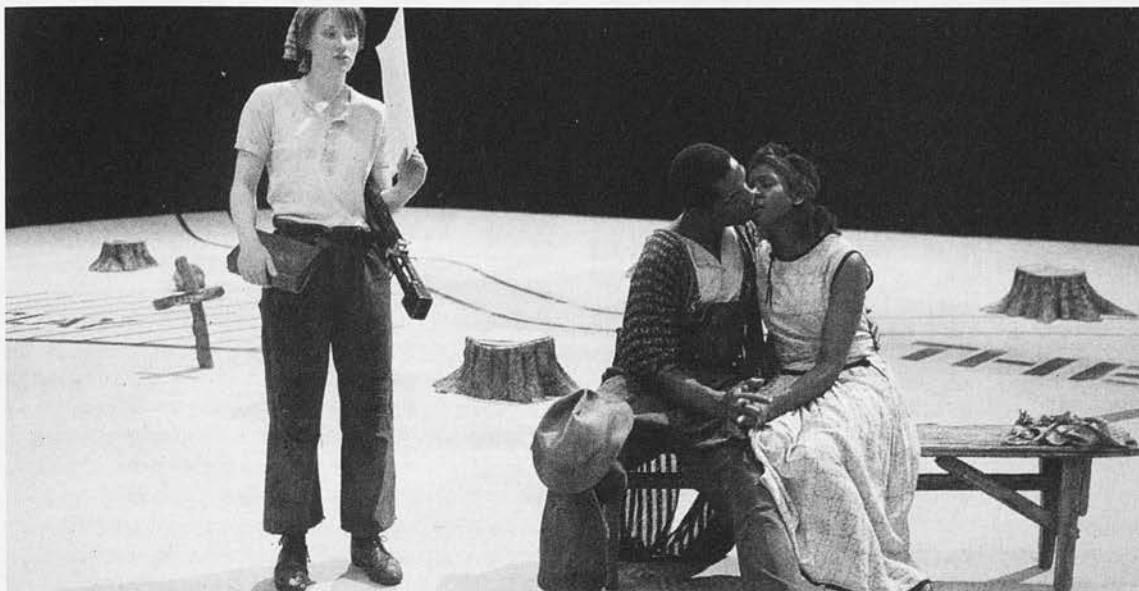
és la tasca de Gerardo Herrero des de Tornasol) fan una clara aposta per construir productes de qualitat entre professionals d'ambdós països. Després d'*Un lugar en el mundo*, amb timidesa el cinema argentí es va anar colant en les pantalles espanyoles: *El lado oscuro del corazón* (1992) d'Eliseo Subiela, *Caballos Salvajes* (1994) de Marcelo Piñeyro, *Sol de Otoño* (1996) d'Eduardo Mignogna, *Martín (Hache)* (1997) d'Adolfo Aristarain, *Cenizas del Paraíso* (1997) de Piñeyro, *Mundo grúa* (1999) de Pablo Trapero, *Garage Olimpo* (1999) de Marci Bechis, *Plata Quemada* (2000) de Piñeyro. L'any 2001 va ser l'any d'*El hijo de la novia* de Juan José Campanella, film que va aconseguir unes recaptacions similars a les que assoleixen habitualment les pel·lícules de Hollywood. A partir d'aquí, l'espectador espanyol s'ha anat acostant al cinema argentí sense prejudicis, i és estrany l'any que no trobam una pel·lícula d'aquella filmografia entre les sorpreses de l'any: *Nueve reinas* (2000) de Fabian Bielinsky, *Kamchatka* (2002) de Piñeyro o *No sos vos soy yo* (2004) de Juan Taratuto en serien una bona prova. Enguany, sense gaire fortuna pel que fa al suport del públic, ha intentat guanyar-se el favor de la taquilla *Iluminados por el fuego*, un film excel·lent de Tristán Bauer, però segur que d'aquí a final d'any tindrèm l'oportunitat de gaudir de noves i interessants propostes d'aquella filmografia.

Tanmateix aquesta presència argentina en el cinema espanyol actual no és un fenomen nou. En el cinema espanyol de dècades passades sempre hi ha hagut figures remarcables de procedència argentina. Tal vegada la més famosa de totes elles va ser la gran estrella del règim passat, Imperio Argentina, que si bé el seu naixement a Buenos Aires va ser degut a l'estada professional del seus pares espanyols en aquella ciutat, el cert és que la protagonista de *Nobleza baturra* (1955) va dur com a llinatge del seu nom professional el nom del país que l'havia vist néixer. Alberto Closas, encara que espanyol de naixement (era fill d'un dels membres del govern de Lluís Companys) va iniciar la seva carrera cinematogràfica a Espanya amb *Muerte de un ciclista* (1955), després d'un massa llarg exili sobretot en terres xilenes i argentines. Analia Gadé arribà a Espanya per representar una obra de teatre en 1956. Després, com a parella de Fernando Fernán Gómez va interpretar alguns dels seus films, però finalment l'actriu no va aconseguir sobreviure a les primeres pel·lícules del destape. Entre els directors que van fer una bona part de la seva carrera en territori espanyol estan Luis César Amadori (realitzador de dos dels films de més èxit de la filmografia espanyola de tots els temps, *¿Dónde vas Alfonso XII?* i *La Violetera* —ambdós de 1958—), Enrique Cahen Salaberry i León Klimovsky.

De tot això i de molt més parla el llibre de González Acevedo. Un document imprescindible per tots aquells que estiguin seduïts pel cinema argentí que es fa en l'actualitat, cinema que venia tenint com a senyal d'identitat el missatge d'idealisme, de solidaritat, de revisió de fets passats. Tanmateix en el dos o tres darrers anys pareix avançar cap a propostes diferents de la mà de Daniel Burman o de Lucrecia Martel, però sense descuidar en cap moment l'excel·lent qualitat mitjana aconseguida pels seus predecessors. ■

(*) *Che, qué bueno que vinisteis* de Juan Carlos González Acevedo. Editorial Dièresis, 2005.

Manderlay.



Premis Oscar. Ja han arribat i han distribuït sort entre un grapat de pel·lícules, entre les quals hi ha una sobrevalorada *Crash* com a premi a millor pel·lícula. Però no parlaré d'aquest tema en concret, sinó de l'efecte que em produeix el seguiment excessiu que hom els dóna des d'aquesta part de l'Atlàntic, fins al punt que moltes de vegades el veig com el símptoma més evident del que és la colonització cultural.

No hi ha cap altre premi que aixequi tantes d'expectatives entre el públic, fins i tot entre aquells que no entren a una sala més que dues o tres vegades l'any, mostra de fins a quin punt la gent s'emmiralla massa per un concurs en què més es noten les pressions polítiques, socials o de conveniència que els valors intrínsecament cinematogràfics.

Una pregunta: quin és el darrer premi a la millor pel·lícula europea? Anam bé si allò que ens hauria de ser un referent no ocupa més que dues o tres línies en un diari que dedica més de dues pàgines als premis Oscar? Per cert, la resposta la trobareu al número de maig.

Manderlay

La segona part de la trilogia que dedica Lars von Trier als Estats Units d'Amèrica —titulada *USA, Land of Opportunities*— continua just després d'acabar *Dogville*, amb els mateixos personatges (tot i que interpretats per altres actors). També comparteixen una visió àcida —i trista— semblant sobre la condició humana.

En aquest cas, el guionista i director parla de l'esclavitud i la manca de desig de llibertat que pateixen els antics esclaus perquè no saben què han de fer sense estar a les ordres de ningú. I aquest és un dels punts dèbils de *Manderlay* respecte de la primera part, perquè *Dogville* oferia més lectures possibles que no l'altra, per la qual cosa arriba un moment en què creus

que la pel·lícula hauria guanyat molt si no hagués tan redundant.

D'altra banda, hi ha la interpretació de Bryce Dallas Howard com la protagonista Grace, molt allunyada de la contenció i bona actuació que li va imprimir Nicole Kidman. Un canvi, doncs, que es fa notar massa, sobretot quan el personatge de Grace està en silenci, inexpressiva en el cas de Bryce Dallas Howard, eloqüent quan l'interpreta Nicole Kidman. De tota manera, no es pot deixar de recomanar-ne el visionat, perquè per ara forma un díptic molt incisiu, afilat sobre el món nord-americà i, per extensió, occidental.

Esperam amb impaciència veure què li depara a Grace (Nicole Kidman o Bryce Dallas Howard?) el seu nou viatge cap a *Washington*.

Good Night, and Good Luck (Buenas noches, y buena suerte)

Una altra pel·lícula sobre els Estats Units, concretament sobre la lluita empresa des de l'incipient —aleshores— món de la televisió contra el senador Joseph McCarthy i la seva cacera contra tot allò que fes olor d'esquerrà.

George Clooney i Grant Heslov parteixen, a l'hora de desenvolupar el guió, de la campanya que va realitzar Edward R. Murrow (una magnífica interpretació de David Strathairn), presentador d'un programa de televisió, per aturar la tasca de "neteja" feta per McCarthy. A més, George Clooney com a director es decanta per rodar la pel·lícula en blanc i negre i una planificació de plans i seqüències que capten perfectament la forma de fer televisió en aquells temps. Una aposta arriscada, però se'n surt amb molt d'encert.

Encara un altre punt a favor és haver sabut extrapolar les pors i emocions que impregnaven aquells dies



Buenas noches y buena suerte.

tristos a l'actualitat, quan no podem presumir moltes de vegades d'haver-les superat, desgraciadament.

The New World (El nuevo mundo)

No deixam de banda els Estats Units, perquè el quart llargmetratge de Terrence Malick ens acosta ara als primers anys de la colonització anglesa del que en un futur serien les terres de Virgínia. I, afortunadament, continua les passes de la seva millor pel·lícula, *The Thin Red Line*.

Els protagonistes són Pocahontas (Q'Orianka Kilcher); i els dos homes blancs que l'estimaren: el capità John Smith (Colin Farrell) i John Rolfe (Christian Bale). La línia de tractar què diferencia el món "civilitzat" del món "salvatge" es veu, desgraciadament, una mica enterbolit per un tractament de la història d'amor entre Pocahontas i John Smith molt irregular i, fins i tot, fregant en alguns casos la ridiculesa.

No obstant això, segurament un dels motius d'aquesta queixa recau en el fet que el doblatge (desgraciadament no es va estrenar en cap sala en versió original) és ben poc acurat, sobretot pel que fa al personatge de John Smith. Com sempre, doncs, haurem d'esperar a tenir el DVD per poder revisar així com toca aquest nou món i captar-ne noves essències, servi-

des'sens dubte per una de les millors fotografies dels darrers anys, gràcies a la recuperació del rodatge en 70 mm per a algunes escenes i la tasca desenvolupada pel mexicà Emmanuel Lubezki com a director de fotografia, excel·lent.

Gente di Roma

És inevitable, moltes de vegades, voler classificar les pel·lícules que no es poden identificar fàcilment amb cap tipus de gènere concret. *Gente di Roma*, del veterà director Ettore Scola, és la darrera mostra d'aquest fet. En principi, li escauria catalogar-la de documental, però, en saber que gran part de les persones que hi intervenen són actors, la decisió ja no és tan clara. Crec que en aquest cas el millor és considerar-la un document de tipus antropològic —ara bé, amb tots els emperons possibles—, en què el director ha fet servir els recursos més eclèctics possibles per oferir una visió, alhora, dolça i melangiosa de la capital d'Itàlia.

De la mà de *Gente di Roma* l'espectador coneix de ben a prop l'atur; com encaixa la població italiana els immigrants; la passió amorosa; la passió pel futbol; els moviments d'esquerra i alternatius; el concepte de mort; els barris que no surten als catàlegs turístics de la "ciutat eterna"; la cuina; els malalts i qui se'n fa càrrec; l'herència de l'imperi Romà, i un llarg etcètera de petits temes, humorístics o gairebé dramàtics, en un jornada particular que té com a fil conductor un autobús que recorre els carrers de Roma. Es tracta, en definitiva, de tot un seguit d'apunts molt ben entrelaçats que fa curta la durada de la pel·lícula.

Per acabar, una queixa sobre la qualitat de les còpies projectades: com que *Gente di Roma* està rodada amb càmera digital, la transferència al cel·luloide és nefasta, perquè el resultat que ofereix és una retxa vertical present en quasi tot el metratge, plans pocs definits i canvis de colorimetria segons les bobines, com si el públic veiés un vídeo mal conservat. Llàstima, doncs, d'aquesta màcula en una de les estrenes més interessants que hem pogut veure aquesta temporada. ■

El nuevo mundo.



Essent poc escrupolós i conscient que es tracta de Etraçades gruixudes, podem parlar de les dècades dels 40 i dels 50 com de l'etapa daurada de l'anomenat cinema clàssic (si algú se sent incòmode amb aquesta afirmació no seria capaç de discutir la inclusió de molts films dels anys 30 sota aquesta etiqueta). En les dècades precedents es fixaren en bona part les claus d'aquesta nova forma d'expressió artística, i en les posteriors es forçaren fins a desvirtuar-les, i, finalment, donaren lloc a noves regles, les que regeixen el cinema contemporani, que en gairebé res s'assemblen a les clàssiques. No és ara l'hora d'analitzar les causes que han produït aquesta mutació, perquè volem posar l'accent en l'esmentada etapa clàssica. Parlant d'aquesta etapa, un lingüista diria que el llenguatge cinematogràfic ha assolit un alt nivell de normalització, perquè els diversos elements que componen un film han arribat a un punt de codificació tan elevat que els anomenats "gèneres cinematogràfics" viuen una època àlgida. És l'època dels melodrames, de les d'aventures, dels westerns i, també, del cine negre.

Quant al cinema negre, la seva base es troba en un determinat moment social als Estats Units, quan els bojos anys 20 deixen una profunda ressaca en forma de Gran Depressió. El jove i orgullós país es veu sotmès a una dura etapa de crisi econòmica, de la qual són les classes obreres i els treballadors de la terra els més perjudicats. Molta gent fugí d'un camp que no dóna per viure i a les ciutats, en conseqüència, s'ammuntguen grans bosses de pobresa. Per una altra

banda, des de la dècada anterior el crim organitzat esdevé problema nacional. Dominat especialment per part de les segones generacions d'immigrants (italians i irlandesos principalment), el crim s'organitza en associacions com la famosa màfia i es desenvolupa enormement gràcies a la llei prohibicionista de l'alcohol, la coneguda «lleï seca». El cas és que en aquesta revolutsa i desordenada etapa apareixen tota una sèrie de personatges que esdevenen ràpidament arquetípics: el "capo" mafiós, el policia heroi i íntegre, el policia corrupte, el polític corrupte (sincerament no record casos de polítics íntegres), el detectiu privat i la *femme fatale*, entre d'altres. Personatges que es fan populars (tant com ho eren els "herois" del segle anterior de la conquesta de l'oest) i que veurem habitualment en el cinema negre. Tot i que algun d'aquests nous personatges pot recordar-ne d'altres (com per exemple el detectiu podria recordar-nos aquell altre arquetipus que era l'investigador cerebral tan ben personificat en la figura de Sherlock Holmes), la veritat és que en aquest cas es tractarà de personatges que fregaran sovint la retxa que divideix el bé del mal, que es deixaran portar per les més arravatadores passions i que seran més patidors que portadors de les històries.

També cal tenir molt en compte que el cinema negre neix acompanyat íntimament de la novel·la negra. La relació entre el gènere literari i el cinematogràfic és profundament estreta i sovint els novel·listes són també guionistes de cinema. L'exemple més clar és Raymond Chandler, possiblement el millor escriptor de

Perdición.





Laura.

novel·la negra, amb permís de Dashiell Hammet. Chandler participà en l'elaboració de diversos guions com el de *Perdició* (Billy Wilder, 1944) sobre relat de James M. Cain o el de *Extraños en un tren* (Alfred Hitchcock, 1951) sobre la novel·la de Patricia Highsmith. Curiosament, la seva pròpia obra, *El sueño eterno* fou adaptada per al cinema per un altre gran literat, William Faulkner, i fou dirigida per Howard Hawks (1946).

Si ens acostam a les qüestions formals, la referència més immediata la trobam en el cinema expressionista alemany, que indubtablement va tenir una innegable influència en el cinema nord-americà i en el cinema negre en particular. Els ambients urbans carregats i densos, la foscor i les ombres, que esdevenen veritables protagonistes, en són els trets més característics, que tenen per objectiu la creació d'unes atmosferes opressives. És curiós com en *M, el vampiro de Düsseldorf* (Fritz Lang, 1931), l'expressionisme es dona la mà amb un film que anticipa el cinema negre, i curiosament també, a càrrec d'uns dels directors alemanys que, un cop emigrat als Estats Units, facturaria alguna de les millors mostres de *film-noir* com *Perversidad* (1946) amb Edward G. Robinson o *Los sobornados* (1953) amb Glenn Ford. Altres claus habituals en el gè-

Quant al cinema negre, la seva base es troba en un determinat moment social als Estats Units, quan els bojos anys 20 deixen una profunda ressaca en forma de Gran Depressió

nere negre són les alteracions del tempo de la narració (pel·lícules contades completament en *flashback*) i la veu en off, lligada a la narració subjectiva dels fets des de fora de l'acció per part del protagonista. El cas més habitual és evidentment el del detectiu Sam Spade, creat literàriament per Dashiell Hammet i interpretat per Humphrey Bogart a *El Halcón Maltés* (John Huston, 1941).

En aquestes dues glorioses dècades alguns dels millors cineastes, tant als Estats Units com fora de les seves fronteres, facturaran grans films de cinema negre. Billy Wilder crearà dues autèntiques obres mestres com l'esmentada *Perdició* i també *El crepúsculo de los dioses* (1950); Otto Preminger amb el seu film sobre l'amor més enllà de la mort *Laura* (1944) o aquell que millor exemplifica la seducció de la *femme fatale*, *Carà de angel* (*Angel Face*, 1952); Jacques Tourneur amb *Retorno al pasado* (*Out Of The Past*, 1947) amb dos pesos pesants de la interpretació com eren Kirk Douglas i Robert Mitchum; la genial obra de John Huston *La jungla del asfalto* (*The Asphalt Jungle*, 1950) amb un extraordinari Sterling Hayden en un paper ambigu, de criminal portat per les circumstàncies al costat equivocat i envoltat de males companyies, que amaga un home (per cert, un home del camp vingut a la ciutat) just i mal destinat. Hayden qui, per cert, repetiria, en un paper força diferent, a *Atraco perfecto* (*The Killing*, 1956), una de les primeres joies de l'incipient Stanley Kubrick. Però, possiblement el gran director que més va cultivar el gènere fou Samuel Fuller, que hi contribuï amb *Manos peligrosas* (*Pickup On South Street*, 1953), *La casa de bambú* (*The House Of Bamboo*, 1955), *Los bajos fondos* (*Underworld USA*, 1961) i alguna més. També altres directors de segona fila realitzaren *films-noirs* modestos, tan valuosos com les sèries A. Només per anomenar-ne alguns: *El beso mortal* (*Kiss Me Deadly*, 1955) de Robert Aldritch, *Cerco de odio* (*The Dark Past*, 1948) i *Con las horas contadas* (*D.O.A.*, 1950) de Rudolph Maté o *Detour* (1945) de Edgar G. Ulmer.

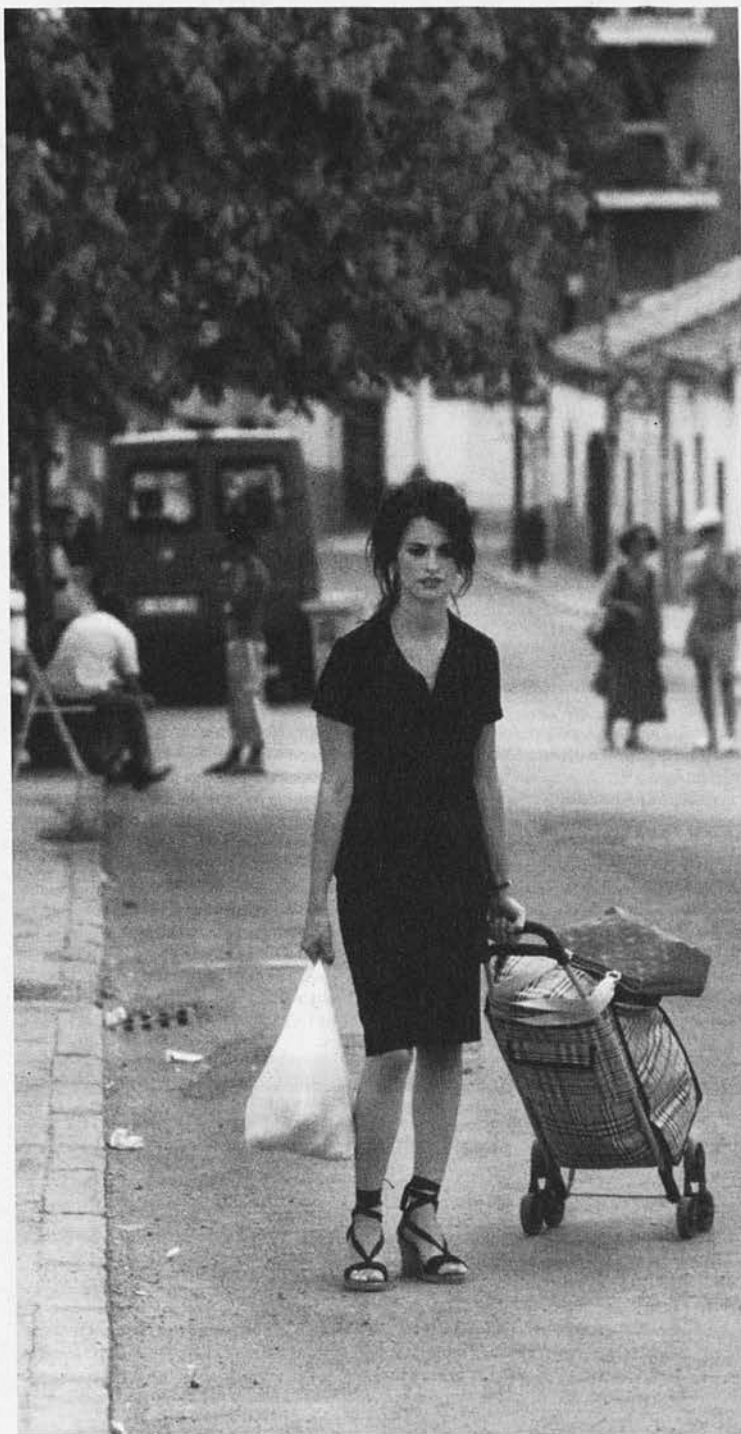
A partir dels anys seixanta, com també li passà al *western*, el cinema negre deixa de figurar entre les preferències dels cineastes (per ventura també del públic) i, contràriament al que passa a altres gèneres, com el cinema d'aventures, la ciència-ficció o el terror, viu una època d'ostracisme en què són escassos els exemples de categoria. Així i tot apareixen puntualment alguns films de qualitat com *Chinatown* (Roman Polanski, 1974) o alguns films dirigits pel francès Jean-Pierre Melville qui actualitza i dona una nova visió sobre el gènere. Normalment acompanyat d'Alain Delon o Jean-Paul Belmondo, factura films com *El silencio de un hombre* (*Le Samourai*, 1967), inspiració per cert d'un recent treball de Jim Jarmusch, o *El Círculo Rojo* (*Le Cercle Rouge*, 1970). D'aleshores ençà el panorama no ha canviat gaire, i, tot i que hi ha hagut ressenyables esforços com els de *Sospechosos habituales* (*The Usual Suspects*, Bryan Singer, 1995) o *L.A. Confidential* (Curtis Hanson, 1997), però les formes no són les mateixes i els temps, els temps tampoc no ho són. ■

Si una cosa fa anys que ha quedat demostrada és que la subtilesa no és una virtut almodovariana. En aquest sentit, *Volver* no representa cap passa important en la seva producció. Moltes de les seves constants hi tornen a aparèixer: l'argument és envitricolladament truculent; les situacions més tràgiques poden esdevenir còmiques i les còmiques, surrealistes; algunes interpretacions femenines són antològiques; el tema de la pederàstia s'hi repeteix; la música i les cançons hi juguen un paper important; etcètera, etcètera, etcètera. El que sí és rellevant —i d'agrair— és que hagi limitat els seus excessos habituals: la contenció l'afavoreix.

Efectivament, en aquesta pel·lícula deixa de banda alguns manierismes cinematogràfics, dels quals només queden restes. Un exemple: Almodóvar enquadra Lola Dueñas en el velatori amb un pla zenital, carregat de significat: la dona se sent indefensa, desconcertada i fins i tot oprimida per l'allau de braços i mans que intenten *zaconhortar-la*? En canvi, ho espatlla quan usa el mateix angle per a Penélope Cruz mentre escura els plats, perquè queda ben clar que la seva única intenció, absolutament pueril, és la de destacar-li les mames. En altres ocasions, fa gala d'una simbologia òbvia —una mica més malmesa encara per la seva tirada a l'esteticisme provocador—, com quan enquadra Penélope Cruz devora una enorme mànega contra incendis d'un vermell intens, en un esforç perquè aquest color vagi definint el personatge al llarg del metratge.

Aparentment, el director ha procurat centrar-se més en uns personatges mals d'emprendre - com sempre - i en un argument tan delirant com altres vegades, però que per ventura aquí no ha forçat fins a l'extrem. El problema és que les seves històries acaben per invalidar els suposats temes de les seves pel·lícules: la forma li juga en contra del contingut. En els seus guions, els temes normalment no es tracten: es diuen. Es parla de la mort, de la culpa, dels traumes, però poques vegades s'hi aprofundeix. De les seves darreres obres, ens en queden diàlegs divertidíssims, situacions absurdes, (algunes) interpretacions magistrals i diversos moments molt inspirats. Però en conjunt, els temes que vol tractar xoquen contra fallits alambinaments de la trama (*La mala educación*) o arguments grotescos de tan deformats (*Todo sobre mi madre*). ¿O és que ningú pot creure seriosament que les peripècies d'aquest darrer exemple són extrapolables al món real? És clar que no tenim res en contra de l'univers personal de cada creador, ni de les seves fantasies. Però d'aquí a entronitzar el seu cinema catalogant-lo de profund hi ha un abisme.

A *Volver*, també hi trobam els trets que hem esmentat en el paràgraf precedent: alguns dels diàlegs de Penélope Cruz són molt graciosos. Les situacions, des de la més intranscendent (com aconseguir les provisions per fer un dinar per a trenta persones) fins a la més dramàtica (un personatge que es converteix en



És clar que no tenim res en contra de l'univers personal de cada creador, ni de les seves fantasies. Però d'aquí a entronitzar el seu cinema catalogant-lo de profund hi ha un abisme



Pens, també, que potser seria hora que els crítics cinematogràfics encarassin l'obra d'aquest director amb la mateixa manca de prejudicis i la desinhibició que ell exhibeix. Si *Volver* fos l'obra de qualsevol altre director, seria despatxada ràpidament com una pel·lícula digna, amb moments lluïts, però en general força tronada

"fantasma" durant més d'una dècada sense que ningú no ho noti) són absurdes en la seva totalitat. La interpretació de Blanca Portillo és insuperable: matisa cada frase i és capaç de dir-ho tot amb la mirada fins a gairebé eclipsar la gran Carmen Maura. Finalment, el moment més inspirat de la cinta correspon a la interpretació en clau flamenca del tango "Volver": no només Estrella Morente en fa una versió estremidora, intensa, sinó que la seqüència es clou amb un emocionant pla d'una Carmen Maura amagada (literalment i metafòricament), sense poder contenir les llàgrimes.

La cinta no arriba, doncs, als extrems ridículs d'altres obres seves. Ara bé: Almodóvar continua essent un director sense manies. Si ha de remarcar el vent i els incendis amb efectes especials, plans superposats (com el del parc eòlic damunt la cara de Lola Dueñas) i al·lusions continuades en els diàlegs, no li reca de fer-ho. Si per

culpa d'això, els espectadors poden endevinar una part del final, no li preocupa. Si l'obvietat acaba devorant qualsevol intent de subtileza, tampoc. ¿Que vol retre un homenatge a les dones del surrealisme italià? Cap problema. Penélope Cruz surt caracteritzada talment una matrona siciliana. No importa que la seva interpretació estigui lluny de les d'Anna Magnani. No importa que el seu aspecte no correspongui en absolut al d'una dona proletària d'origen manxec: la versemblança no té gens de valor dins l'univers almodovarià.

Pens, doncs, que n'hauríem d'aprendre, d'anar per la vida mostrant la nostra autenticitat sense preocupar-nos de les valoracions que en pugui fer la societat. Pens, també, que potser seria hora que els crítics cinematogràfics encarassin l'obra d'aquest director amb la mateixa manca de prejudicis i la desinhibició que ell exhibeix. Si *Volver* fos l'obra de qualsevol altre director, seria despatxada ràpidament com una pel·lícula digna, amb moments lluïts, però en general força tronada. ¿És un pecat denunciar que Lola Dueñas està espantosa, sempre amb la mateixa cara d'encantada i amb una dicció infantil i plana? ¿No podem recordar que hi ha plans sense sentit a *Todo sobre mi madre* i que el seu argument no s'aguanta de cap manera? ¿No podem dir que *Kika* és un doi com unes cases? ¿No convendria admetre que l'èxit dels productes almodovarians depèn molt d'unes enormes campanyes publicitàries, amb la connivència dels principals mitjans de comunicació estatals? ¿No seria hora, en definitiva, que analitzàssim les seves pel·lícules talment com ell les fa, és a dir, sense manies? ■

Només el cel pot jutjar-me

Joan Ferrer Miserol

Mentre anava llegint dins el tren, vaig dormir-me i el llibre me va caure a terra. Un home que anava assegut davant meu el me recollí, i quan el vaig veure me semblà estar veient el viu retrat del meu pare, l'únic home que havia estimat, que havia pogut estimar. Li vaig dir que m'excusàs que l'estàs mirant tan fixament, però estava altament sorpresa per la seva semblança amb el meu pare. Va fer-me riure, perquè me digué que en canvi jo no li recordava gens ni mica a la seva mare. Casualment, jo, amb la meua mare i la meua germana Ruth, anàvem al mateix lloc que Richard, a Nou Mèxic a la casa del nostre misser comú. Ell, cercant inspiració per al seu proper llibre i nosaltres per escampar les cendres del meu pare per aquesta terra que tant havia estimat.

Aquell mateix vespre, mentre sopàvem, malgrat el meu compromís amb Russell, vaig adonar-me que ja mai podria separar-me de Richard. Aquella nit vaig anar a escampar les cendres i vaig veure com Richard, de lluny, observava com ho feia; vaig sentir que aquell home del qual tirava les cendres renaixia a través de Richard, amb l'avantatge que ara, a més, aquest amor podria consumir-se. Quan vaig tornar a la casa li vaig dir que l'havia vist com me mirava mentre escampava les cendres i li vaig afegir que havia fet una promesa amb el meu pare, que el que morís després, escamparia les cendres del que se n'havia anat en aquell lloc que tots dos teníem per sagrat. Però li vaig recalcar que fent això havia après que les persones que un estima no moren mai.

Pensava que la manera de conèixer-nos, anant al mateix lloc, i mentre jo llegia precisament el seu darrer llibre, havia estat increïble. I vaig concloure que les vivències úniques de la vida, aquestes que te duen a un estadi diferent a l'habitual, neixen precisament en circumstàncies inversemblants; i, en canvi, les que sorgeixen en els moments més quotidians, generalment no van més enllà de la pura rutina. Per això me vaig convèncer que aquell home tan semblant al meu pare era l'home de la meua vida, el que devia aglapir sense cap mirament. Per això, quan el meu promès Russell va venir per intentar retenir-me, per molt que m'implorà que tornàs amb ell, sols ho vaig sentir com una amenaça, i davant ell mateix vaig demanar-li a Richard si volia casar-se amb mi; afegint-hi que mai no el deixaria escapar.

Després de casats, anàrem a viure a una cabanya que ell tenia per poder-hi escriure amb tranquil·litat, i allà vengué també el seu germà paralític, Danny. Molt aviat vaig començar a sentir-me'n gelosa, per la manca d'intimitat que ens donava i perquè les atencions de Richard cap a ell eren superiors a les que el meu instint de possessió podia tolerar. Però, quan vengueren a la casa la meua mare i la meua germana Ruth, tot se precipità, perquè a la manca d'intimitat i a les atencions de Richard cap a Danny s'hi afegiren les galanteries d'ell cap a Ruth. Per això, quan un dia vaig anar amb la barca pel llac amb Danny, el vaig incitar perquè nedàs, i en el moment que vaig veure que no podria sortir per la fredor de les aigües, vaig deixar que s'ofegués. M'alliberava d'una trava cap a



la meua unió amb Richard. No podia fer altra cosa perquè sentia traït el meu amor cap a l'encarnació del meu pare.

Un dia, parlant amb Ruth sobre el meu temor de perdre a Richard, ella me va suggerir que el que havia de fer era dar-li un fill, i això m'ajudaria a retenir-lo. La vaig creure; però el simple fet d'estar embarassada, l'únic que apareixia pel meu cap era turmentar-me pensant amb les atencions que Richard dedicaria al fill, i això me posà encara més gelosa. Fins a tal punt que no podia evitar pensar en el fet que aquell infant no podia venir al món. Un vespre, mentre tots dormien, vaig decidir tirar-me escales avall per alliberar-me d'aquell impediment cap el meu amor. Vaig aconseguir-ho, i en un principi vaig sentir-me alliberada; però un dia arribà a casa el seu darrer llibre, i vaig veure que estava dedicat a Ruth. El llibre que havia escrit estant amb mi. Això sobrepasà tots els límits que podia suportar i vaig decidir acusar-lo d'aquest fet, sortint a la conversa que per ell jo havia deixat morir a Danny. Me digué que me deixava i no me quedà altra alternativa que el suïcidi, aprofitant per donar la culpa a Ruth i a Richard. D'aquesta manera m'alliberaria d'aquest món que tant me feia sofrir, i a la vegada els feria pagar a ells dos la seva.

Els personatges de ficció tenim manca de moltes coses de les que gaudeixen els personatges reals, però tenim un gran avantatge: poder començar de bell nou la nostra història. Quan torn a viure la meua, veig que no vaig aconseguir ni un sol èxit, la meua vida va ésser un fracàs; fins i tot el final, més que una alliberació, com jo pretenia, va ésser la continuació del meu turment. L'únic que vaig aconseguir va ésser que passàs el que volia evitar, ja que ells foren alliberats de la meua mort i sols Richard va ésser condemnat a dos anys com a encobridor del meu crim del seu germà; i després, quan sortí, va ésser feliç amb Ruth. Però malgrat el meu fracàs, he de confessar que me sent molt orgullosa que la meua història hagi servit per fer una obra mestra de la cinematografia. I vull deixar ben clar que sols el cel pot jutjar-me. De cap manera deix que ho faci el món, perquè jo en som filla, en tot el que he fet de bo i de dolent. ■

El cinema de Querejeta després de Franco. 1975-2005 (II)

Xavier Jiménez

No tan sols la història recent de l'Estat espanyol es va transformar una vegada mort el dictador Francisco Franco, i endur-se'n així trenta-sis anys d'imposició política, opressió social i oblit de la cultura. El cinema, una de les eines utilitzades pels subversius contraris al règim, va avançar paral·lelament amb els nous aires i, una vegada aconseguit el procés transitori entre dictadura i democràcia, oferirà a més de la seva visió dels esdeveniments coetanis, una mostra d'episodis de llums i ombres corresponents a temps anteriors, ocults encara a la memòria d'una societat que començava a despertar-se a partir de 1975, una vegada superada aquesta nefasta etapa que englobaria aproximadament el segon terç del segle XX a Espanya.

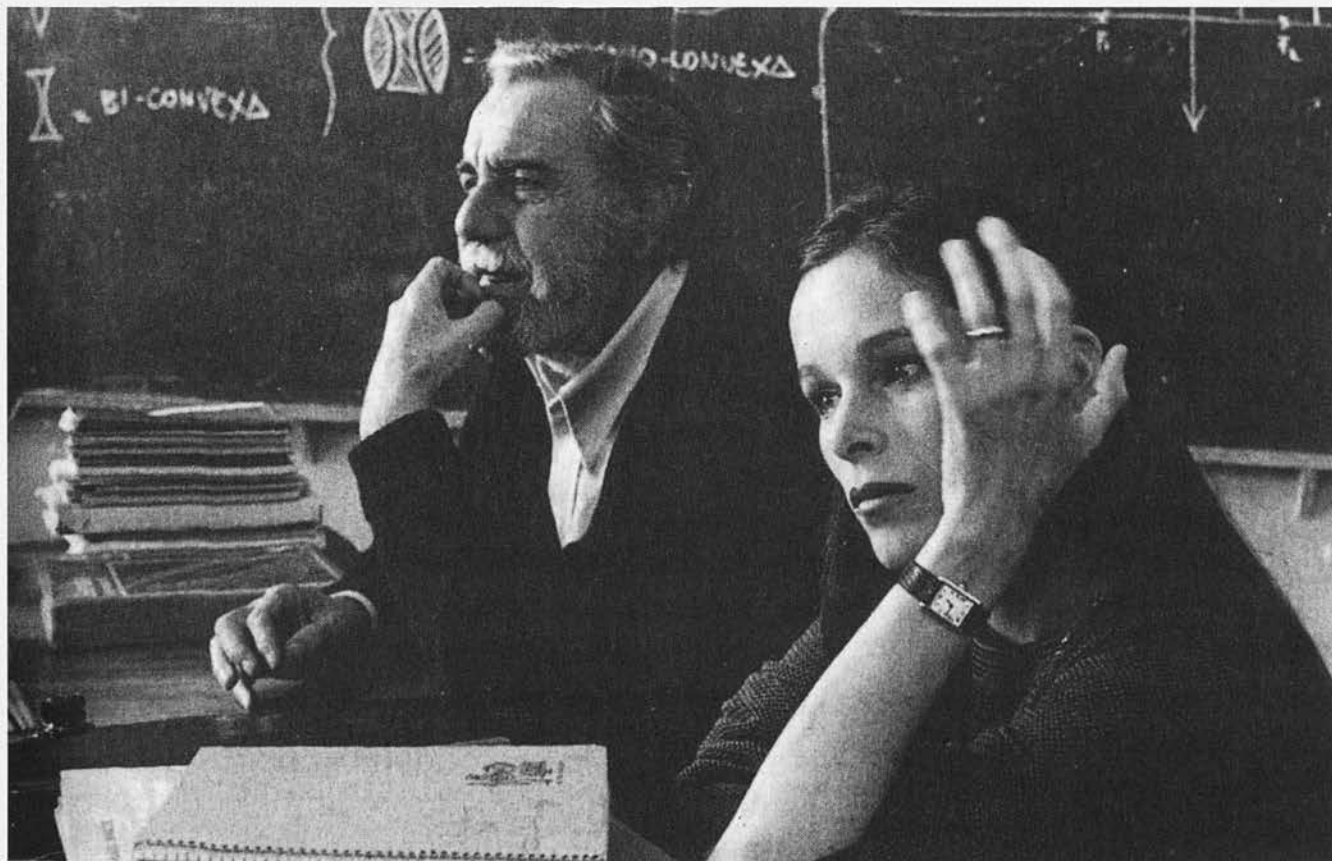
Un dels elements, cinematogràficament parlant, fonamentals per iniciar aquest històric període tornarà a ser de nou el productor basc Elías Querejeta. Un dels impulsors econòmics de la renovació del cinema espanyol dels anys seixanta, continuava amb la seva tasca iniciada el 1962, una labor que repetirà al llarg de la dècada dels vuitanta i noranta on col·laborarà en repetides ocasions amb un dels seus directors fetitxe com Carlos Saura i apadrinarà per exemple les carreres de cineastes com Montxo Armendáriz, Fernando León de Aranoa, o la seva pròpia filla Gracia Querejeta.

Cría cuervos, *Pascual Duarte* i *El desencanto*, totes tres del 1976, varen ser els films que iniciaren la seva

filmografia d'aquesta segona etapa. El primer correspon a l'obra de l'aragonès Carlos Saura, en què Geraldine Chaplin protagonitza un drama familiar muntat sobre un *flashback* que recorda els darrers vint anys de la protagonista des de la mort traumàtica del seu pare, amb l'"estrella" infantil Ana Torrent, que tornava a representar un personatge perdut entre els adults al mateix estil que a *El espíritu de la colmena* (Víctor Erice, 1973). Amb *Pascual Duarte*, basada en la novel·la del Nobel Camilo José Cela, Ricardo Franco aconseguí una adaptació molt celebrada, ambientada a remolc entre la Segona República Espanyola i l'esclat de la Guerra Civil i de la qual Querejeta mateix parla en els següents termes: "Yo creo que *La familia de Pascual Duarte* es una novela francamente endeble, sobrealorada; lo que sí tiene es la enorme fuerza de un determinado clima, de un determinado tono y de un personaje tremendo (...), procedimos a despojar a la novela de todas las adherencias pseudoliterarias y quedarnos con el contenido central..."¹

De la mà de Jaime Chavarrí, Elías Querejeta va produir *El desencanto* (1976), un fals documental que en un principi estava pensat com un curtmetratge dins d'una sèrie de projectes relacionats amb Álvaro del Amo, Antonio Gasset i Emilio Martínez-Lázaro, i que despullava la figura del poeta proper al règim franquista Leopoldo Panero², autor

Elisa vida mía.





El desencanto.

d'obres com *La estancia vacía* del 1944 o *Versos al Guadarrama* del 1945.

L'any 1977 arribaran dos nous Chavarri i Saura. *A un dios desconocido* era una nova volta al tractament d'èpoques passades a través de la figura d'un mag, ja adult i de tendència homosexual, que mitificava temps anteriors quan treballava a Granada en el context dels inicis de la Guerra Civil, i el desencís que li provoca la seva existència³ una vegada han transcorregut els millors anys de la seva vida. Héctor Alterio va interpretar el personatge protagonista, emportant-se el premi al millor actor del Festival de Sant Sebastià.

Elisa, vida mía (Carlos Saura, 1977), es convertirà en un títol menys compromès amb els assumptes socials de l'època que tornava a incidir en el temes clàssics del cinema de Saura, com les tenses relacions familiars, la ruptura i crisis entre parelles, entre d'altres, i que, en aquest cas en concret, analitzava el retrobament d'un pare i una filla després d'una etapa de separació. Fernando Rey va triomfar a Cannes, encara que la pel·lícula va ésser rebuda amb relativa indiferència per part tant del públic com de la crítica.

El binomi amb Saura continua allargant-se el 1978, després de la producció de *Los ojos vendados*. El contingut polític, en aquest cas relacionat directament amb les dictadures sudamericanes⁴ és un al·legat contra la tortura i una de les pel·lícules més arriscades del director aragonès, encara que no va aconseguir el ressò esperat, tot i que es tractava d'una coproducció amb França.

La gran darrera aportació de Querejeta de la dècada dels setanta és sense cap mena de dubte *Las palabras de Max*, dirigida per Emilio Martínez Lázaro el 1978. Les relacions personals i amoroses del protagonista són el nexa de del tema del film, en què Ignacio Fernández de Castro donava vida a Max, un intel·lectual que parlava de la vida, del amor, de la família, amb uns diàlegs potser massa llargs i complexos però plens de contingut i missatge. El premi a la millor pel·lícula al Festival de Berlin, compartit amb *Las truchas* (José Luis García Sánchez, 1978) va convertir el film en un dels èxits del cinema espanyol de l'època, i tot i que els resultats varen ésser realment satisfactoris, el film de Martínez Lázaro es va convertir en l'única col·laboració entre productor i director.

Mamá cumple cien años, dirigida per Carlos Saura el 1979, tanca la dècada. És una de les poques aproximacions a la comèdia, o almenys amb tocs d'humor, i que en certa forma era una revisitació de l'assumpte central —aquest més proper al gènere dramàtic— d'*Ana y los lobos* en què les relacions familiars i disputes internes eren el nexa de l'argument. Com a màxim reconeixement internacional, la pel·lícula va ésser candidata al premi a la millor producció de parla no anglesa als premis de l'Acadèmia d'Hollywood⁵.

El retrobament de Querejeta i Jaime Chavarri es produeix al 1980, quan posen en comú el projecte de *Dedicatoria*. La pel·lícula no va funcionar, i d'igual mode que *Las palabras de Max*, també va significar a pos-



teriori la col·laboració que posava fi a la seva relació professional, recordada però amb entusiasme per Chavari: "Elías Querejeta es un productor único en el cine español. Cuando yo trabajaba con él era el más odiado, el más admirado, y creo que el más kamikaze. En este país pasa siempre lo mismo con los productores que van hacia adelante: se convierten en el enemigo de los que no trabajan con ellos... Que yo sepa, él nunca se ha cubierto las espaldas haciendo un cine más comercial; creo que en eso radica su mayor defecto y su mayor grandeza."⁶

La dècada dels vuitanta s'obria amb una de les millors realitzacions per part de Carlos Saura. *Deprisa, deprisa* es convertia en un èxit de taquilla i de la mateixa forma aconseguia el reconeixement internacional al triomfar a Berlín, el festival que més va premiar aquest nou corrent del cinema espanyol que havia nascut en el procés de desmembració de la dictadura franquista i l'arribada de la Transició política. La marginalitat d'un grup de joves, tema que Saura recuperava d'una de les seves primeres obres, *Los golfos*, era la idea principal, molt propera a un realisme social clarament influenciat pel neorealisme italià que Saura havia assimilat de figures com Fellini o Rossellini.

La següent proposta de Querejeta entroncava més amb un cinema quasi experimental. El projecte consistia en la participació d'una sèrie de joves directors⁷ que mostraven la seva opinió sobre l'actual situació del cinema espanyol, oferint possibles solucions i sortides orientades cap a una major llibertat i noves formes d'interpretar la forma de fer cinema. *Los primeros metros* (1980) va ésser el resultat d'una idea que s'apropava a la gènesi de la carrera de Querejeta, però que no va aconseguir els efectes esperats.

Un punt d'inflexió arriba el 1981. La relació més fructífera quant a nombre i prestigi de Querejeta amb un di-

rector es trenca. Carlos Saura⁸ dirigirà *Dulces horas*, film que marca la separació dels dos, culpables d'un gran número d'obres fonamentals per al desenvolupament del cinema espanyol entre 1965 i 1980. La història és una de les més innovadores de Saura i mostra el personatge principal, Juan, que davant la influència que manté el temps passat a la seva vida, intenta reconstruir-lo a través d'una sèrie d'actors que interpreten els personatges cabdals pels records del protagonista, un concepte transportat per León de Aranoa a la seva *opera prima* com veurem més endavant.

Després de finalitzar *Dulces horas* (Carlos Saura, 1981), Querejeta tindrà l'encert que li proporciona la seva experiència, i produirà una sèrie de films fonamentals per aquest període, com per exemple *El Sur*, de Víctor Erice. *El Sur* (1983) retrata la vida d'una família, amb elements ja tractats anteriorment —records de la Guerra Civil, tenses relacions familiars— on la filla del matrimoni protagonista, interpretada per Iciar Bollain, descobreix que el seu pare ha pogut mantenir una relació amb un altre dona, fet que provocarà una sèrie d'esdeveniments inesperats a *La Gaviota*, el nom de la casa que apareix al cartell de la pel·lícula.

A més de la separació amb Saura, l'obra de Querejeta es veu modificada per un altre aspecte clau. El ritme de producció davalla de forma considerable, ja que en els següents sis anys, el productor s'encarregarà només de quatre projectes, una xifra irrisòria comparada amb qualsevol altre moment del seu trajecte.

Feroz, dirigida per Manuel Gutiérrez Aragón el 1984, significa un punt i a part com una de les singularitats, no tan sols de Querejeta, sinó de la història del cinema a Espanya dels darrers vint-i-cinc anys. La trama girava sobre un jove que posseïa la capacitat de convertir-se en un os, una història que va servir per contraposar els mons rural i urbà, l'aprenentatge i la

comunicació que pot sorgir entre les persones i els estranys —un animal en aquest cas—, a més del tribut que retia a *El pequeño salvaje* (*L'enfant sauvage*, François Truffaut; 1969), però des d'un aspecte més fantàstic i imaginatiu.

1984, 1986 i 1990 són els darrers tres anys de la dècada dels noranta en què Querejeta produirà llargmetratges, amb la particularitat afegida que tots correspondran a un mateix director, en aquest cas Montxo Armendáriz. Querejeta apadrina de nou els inicis d'un director novell amb resultats plenament satisfactoris. *Tasio* (1984) es converteix en l'òpera prima del director navarrès, que recrea la vida d'un jove carboner d'un poble de Navarra, i la lluita que manté contra la societat en una crítica de les migracions del camp a la ciutat i l'oblit d'aquesta forma de viure. Dos anys després, Armendáriz es posa darrera les càmeres al film *27 horas*, del 1986, i que recreava un dia en la vida del protagonista que girava sobre el dramàtic univers de la delinqüència juvenil, l'atur i les drogues, problemes de caire social que començaven a introduir-se dins l'Estat i l'opinió pública. La trilogia es tancarà amb *Las cartas de Alou* (1990), una visionària pel·lícula d'una de les tragèdies del nostre temps, l'arribada d'immigrants a altres territoris degut a la situació insostenible existent en els seus llocs d'origen. Alou donava vida a un jove senegalès que arribava a Almeria, a cercar una sortida...

Una vegada coberta aquesta primera etapa amb Armendáriz, Elías Querejeta entra als anys noranta acompanyat per la seva filla Gracia, que s'inicia en el món de la cinematografia amb *Una estación de paso* (1992), una història de secrets, relacions humanes i el pas del temps. Aquests grans trets seran les característiques bàsiques del cinema de la filla de Querejeta, que evolucionarà molt satisfactòriament al llarg de la seva trajectòria. El 1993, el director Paco Lucio dirigeix *El aliento del diablo*, una història d'emigrants que va passar pràcticament desapercebuda per al gran públic; no com la seva següent producció —en aquest cas coproducció— amb França a l'èxitosa *La ciudad de los niños perdidos*, dirigida en aquest cas pels francesos Marc Caro i Jean-Pierre Jeunet.

En el retorn a la producció espanyola, Querejeta treballa de nou amb Armendáriz en un film que a priori semblava molt llunyà, per generacions, tant del productor com del director navarrès. La pel·lícula era *Historias del Kronen* (1995), i era una adaptació a la pantalla gran de la novel·la homònima de José Ángel Mañas. En aquesta ocasió, el relat de la joventut havia avançat enormement en el temps en comparació amb *Tasio* o *27 horas*, i la vida d'aquests joves era mostrada com a vampirs urbans que es mouen de nit i viuen al límit cada moment. Un dels seus punts forts era l'elenc de joves intèrprets, on podem trobar gent com Juan Diego Botto, Jordi Mollà, Armando del Río i un encara anònim Eduardo Noriega, en un breu paper.

De la mateixa manera que *El aliento del diablo*, *Cuernos de espuma* (1996) va ésser un altre títol menyspreat i oblidat d'aquest període, que era el debut del director Manuel Toledano, rodat en anglès i interpretat per actors estrangers desconeguts.



A les antípodes del ressò del film citat anteriorment podem emmarcar l'any 1996, data que li va reportar a Querejeta el seu gran darrer descobriment i aposta personal, al produir l'òpera prima d'un guionista de la televisió anomenat Fernando León de Aranoa. *Familia* serà el títol que iniciarà la seva filmografia com a director, on Juan Luis Galiardo contractava una sèrie d'actors per interpretar una família convencional en el dia del seu aniversari, una idea ja treballada a *Dulces horas* de Saura. La carrera de León de Aranoa va començar a forjar-se i la de la seva filla aconseguia enlairar-se el mateix any amb el títol, rodat en anglès, d'*El último viaje de Robert Rylands*, on a través d'un *flashback*, assistíem a la confessió d'un professor de la Universitat d'Oxford, desaparegut durant 10 anys, i que ara tornava al seu lloc d'origen, una figura propera al mite de l'*etern retorn* de la Grècia clàssica, personatges aferrats a un tros de la seva vida, com *Noodles* a *Érase una vez en América* (*Once upon time in America*, Sergio Leone; 1984) o Carlito Brigante a *Atrapado por su pasado* (*Carlito's way*, Brian de Palma; 1994).

Si amb aquesta realització Gracia Querejeta va aconseguir una projecció internacional, gràcies en part al seu rodatge original en anglès, la segona producció del productor basc per a León de Aranoa, el va consagrar dins de la cinematografia espanyola amb *Barrio* (1998), una aproximació a les zones oblidades de la gran urbs en format pràcticament documental, una mirada als carrers i a la gent marginada de la societat. Un guió extraordinari i les interpretacions, tant del trio protagonista com dels secundaris —Alicia Sánchez, Francisco Algora o Enrique Villén—, són els elements més destacables del film.

Un any després, *Cuando vuelvas a mi lado* (1999) es convertirà en el tercer llarg de Gracia Querejeta. Amb un plantejament semblant a *Gritos y susurros* (*Viskningar och rop*, Ingmar Bergman; 1972), el film mostra el viatge de tres germanes, però a diferència de la dirigida per Bergman, el motiu de l'aplec és la mort de la mare de totes tres, motiu que provocarà disputes familiars i el coneixement de vells secrets amagats.

Cuando vuelvas a mi lado.



Los lunes al sol.

Per acabar el repàs a la trajectòria cinematogràfica de Querejeta, farem referència a les darreres produccions estrenades ja a partir de l'any 2000, amb una sèrie de projectes de clara denúncia social i compromís polític. *La espalda del mundo*, documental dirigit pel peruà Javier Corcuera, és una protesta de nou vinculada amb el tema de la marginació i dels oblidats del món, on es mostra la vida de tres persones amb tragèdies personals, com la d'un nin que ha de treballar de picapedrer amb 11 anys, la d'una dona que arriba a convertir-se en la primera política en representació dels kurds després d'una vida de penúries o la d'un condemnat a mort que veu com des de fa anys executen presos, fins que li arribi el seu torn...

Que la opinió social es mobilitzés, de la mateixa forma que amb *La pelota vasca* (Julio Medem, 2003.) va ésser un dels resultats aconseguits després d'estrenar el pseudodocumental *Asesinato en febrero*, basat en l'assassinat per part de la banda terrorista ETA del polític socialista Fernando Buesa i del seu escorta Jorge Díez ocorregut el febrer de 2000. Amb un guió original firmat en solitari per Elías Querejeta, les imatges i el missatge eren clars i directes: quin és el sentit d'aquesta mort? En un tema polèmic i de difícil tractament, Querejeta va aportar la seva visió i opinió, més valenta si cal a causa de les seves arrels personals.

Los lunes al sol (Fernando León de Aranoa, 2003) ha estat el gran darrer èxit de taquilla i públic de l'extensa carrera que hem repassat en aquestes pàgines. La denúncia de la precarietat laboral i la situació que provoca aquest fet a la vida d'una sèrie de famílies és el nus d'aquesta pel·lícula, triomfadora als Goya de 2003, una gala que passarà a la història pel famós missatge del "a la Guerra" que va ésser present durant tota l'emissió, dos mesos abans de què esclatés l'actual guerra a l'Iraq.

Héctor, la quarta direcció de Gracia Querejeta va aconseguir unes crítiques notables, però la carrera comercial no la va acompanyar, encara que era un drama familiar potent, ben dirigit i interpretat amb gran encert per Nilo Mur, Adriana Ozores o Unax Ugalde.

Perseguidos i *Invierno en Bagdad* són, de moment, els títols que tanquen la seva trajectòria professional. Dirigida la primera pel responsable d'*Asesinato en febrero*, Eterio Ortega Santillana, el film és una faula de com viuen cinc persones que han de portar escortes per protegir la seva vida, i com aquesta *lletra escarlata* que els acompanya influeix sobre la seva vida privada, al treball... *Invierno en Bagdad*, on repeteix amb Javier Corcuera, és un documental dur i sense concessions de la situació que es viu a l'Iraq, país envaït al març de 2003 pels EUA i amb el suport d'Anglaterra com a aliat essencial.

Fins aquí arriba, a l'abril de 2006, la producció filmica d'Elías Querejeta, un cineasta visionari i lluitador..., en definitiva, un home que va modernitzar el cinema espanyol en una de les etapes més crítiques de la nostra història recent i un generador de grans pel·lícules que quedaran per sempre com a elements indispensables per comprendre i donar una visió dels darrers quaranta-cinc anys, tant pel que fa al cinema com a indústria i també com a reflex de la societat actual. Monterde, Riambau i Torreiro, al seu llibre *Los nuevos cines europeos, 1955/1970*¹⁰, parlen així de Querejeta: "Junto a esos hombres de empresa con una trayectoria considerable, pronto adquirieron notoriedad otros dos tipos de productor: por una parte, el prototipo encarnado a la perfección por Elías Querejeta, el productor generacional cercano a los directores noveles (...) que tiene poca o ninguna experiencia específica en el terreno de la producción, pero que por contra, está cercano a los intereses personales y estéticos, y a los temas que la generación de recambio pretende plasmar en sus films." ■

(1) *Elías Querejeta, la producción como discurso*. Jesús Angulo, Carlos F. Heredero i José Luis Rebordinos. Filmoteca Vasca, 1996. pàg. 152.

(2) Leopoldo Panero es va convertir en director del Instituto de Cultura Hispánica als anys 50 sota el franquisme. El documental explica la figura de Panero i de la seva família a través del seu fill, Leopoldo María Panero, destacat poeta, i un actiu militant de moviments esquerrans contraris al règim establert a l'època.

(3) Hi ha una imatge del protagonista quan es posa davant el mirall i comprèn el pas del temps a través de l'envelliment del seu cos, en un paralelisme proper a la figura de Dorian Gray de l'obra de Oscar Wilde.

(4) Durant el període conegut com *Guerra Freda*, una vegada finalitzada la Segona Guerra Mundial, els interessos polítics a diferents territoris varen provocar l'aparició del fenomen dictatorial tutelat per les grans potències dominants al món. En el cas de Sud-amèrica podem trobar casos com Pinochet a Xile, Stroessner al Paraguai, Videla a l'Argentina o Bordaberry a l'Uruguai.

(5) Es va imposar l'obra mestra de Volker Schlöndorff, *El tambor de hojalata* (Die blechtrommel, 1979).

(6) *Elías Querejeta, la producción como discurso*. Jesús Angulo, Carlos F. Heredero i José Luis Rebordinos. Filmoteca Vasca, 1996. pàg. 173.

(7) Alguns d'aquests joves realitzadors eren Carlos Saura Medrano, Pablo Pérez de Guzmán, Javier Anastasio o Iñigo Ortiz de Errasti, entre d'altres.

(8) Per ampliar alguns aspectes, consultau el número 179 de la revista *Dirigido por...* d'abril de 1990.

(9) Història basada en un fet real ocorregut a finals del segle XVIII, conta el procés d'educació d'un noi que va ésser trobat després de créixer fora de tot contacte amb la civilització. El director del film és François Truffaut, representant cabdal de la renovació del cinema francès de finals dels cinquanta, primer com a crític i després com a director. *La selva esmeralda* (The emerald forest, John Boorman; 1985) o *Mad Max II* (George Miller, 1981) són altres possibles exemples.

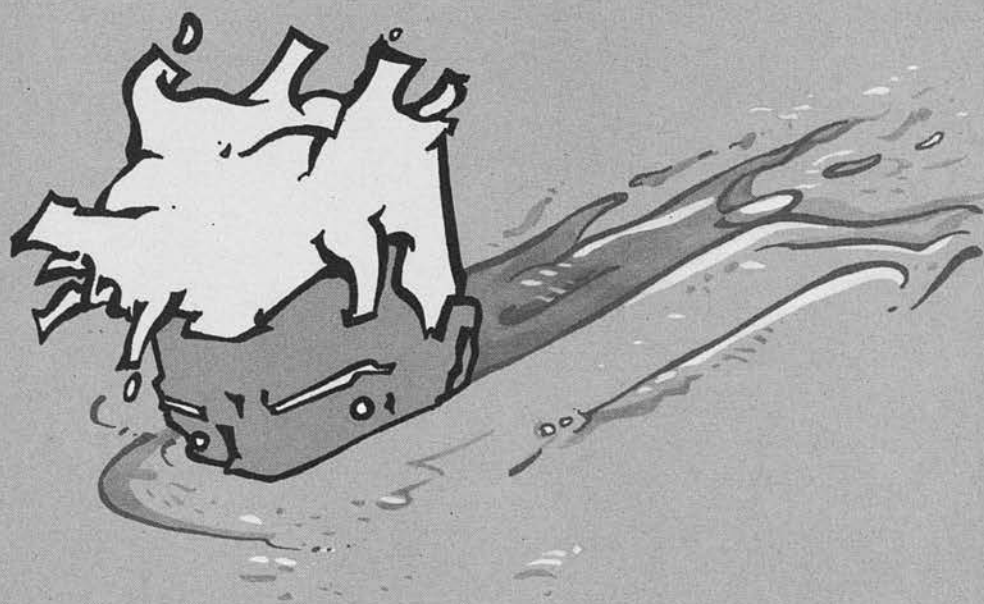
(10) *Los "Nuevos Cines" europeos 1955/1970*. José Enrique Monterde, Esteve Riambau i Casimiro Torreiro, Lerma, Barcelona, 1987.

PERE JOAN

BLAU I CENDRA

Del 20 d'abril al 31 de maig de 2006
Centre de Cultura "SA NOSTRA"
Carrer de la Concepció, 12
Palma

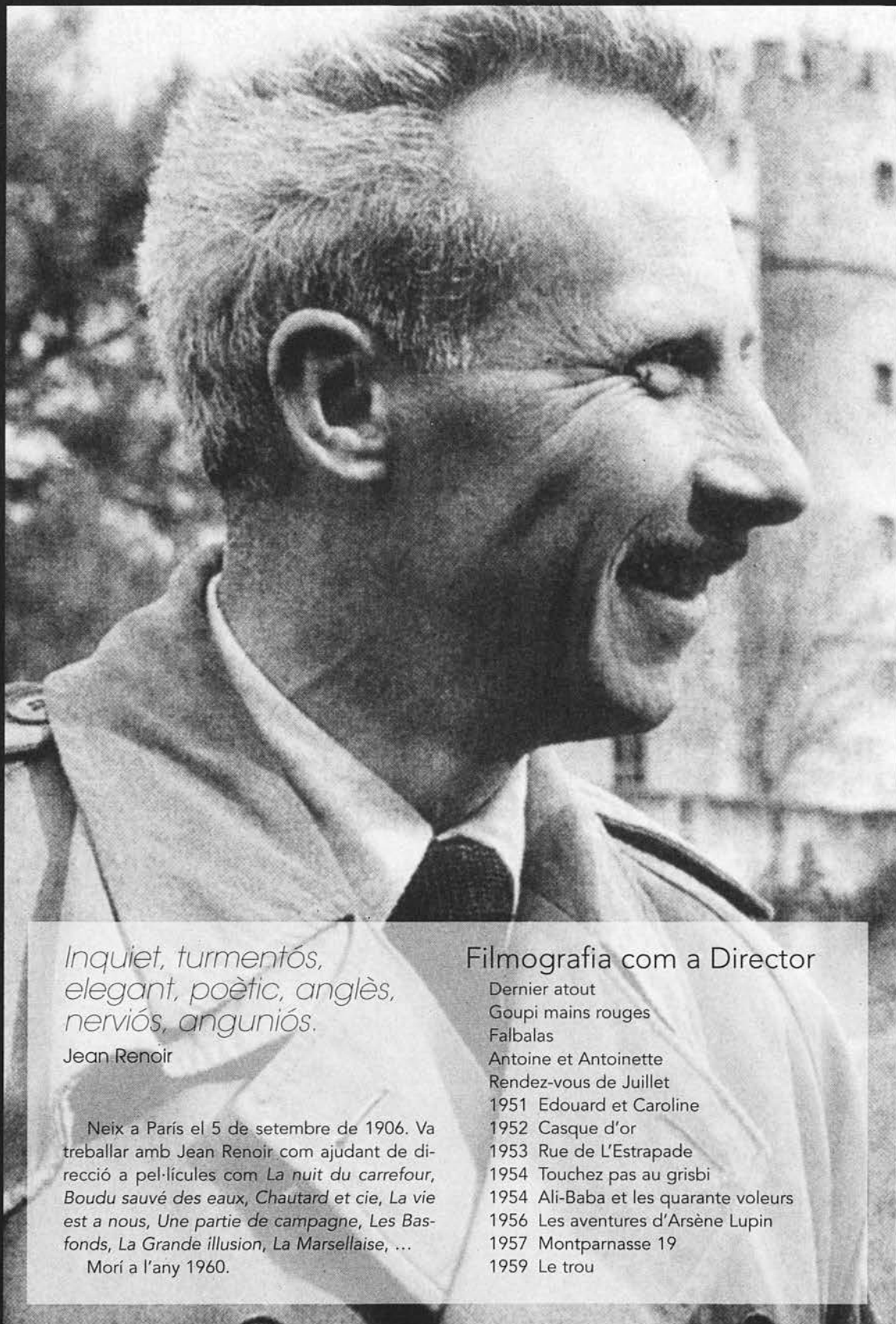
Horari: de dilluns a divendres, de 10.30 h a 21 h
dissabtes, de 10.30 h a 13.30 h



Fundació
"SA NOSTRA"



Jacques Becker



*Inquiet, turmentós,
elegant, poètic, anglès,
nerviós, anguniós.*

Jean Renoir

Neix a París el 5 de setembre de 1906. Va treballar amb Jean Renoir com ajudant de direcció a pel·lícules com *La nuit du carrefour*, *Boudu sauvé des eaux*, *Chautard et cie*, *La vie est a nous*, *Une partie de campagne*, *Les Bas-fonds*, *La Grande illusion*, *La Marseillaise*, ...

Morí a l'any 1960.

Filmografia com a Director

Dernier atout
Goupi mains rouges
Falbalas
Antoine et Antoinette
Rendez-vous de Juillet
1951 Edouard et Caroline
1952 Casque d'or
1953 Rue de L'Estrapade
1954 Touchez pas au grisbi
1954 Ali-Baba et les quarante voleurs
1956 Les aventures d'Arsène Lupin
1957 Montparnasse 19
1959 Le trou

París, bajos fondos (1952). A la perdició per amor

Iñaki Revesado



Jacques Becker és autor d'una interessant, encara que curta, carrera cinematogràfica, truncada per una mort que li va arribar massa d'hora, quan només tenia 53 anys. La seva formació cinematogràfica la va fer al costat d'un dels grans del cinema francès, Jean Renoir, de qui va ser ajudant de realització en un bon grapat de films, com ara *Boudu sauvé des eaux* (1932) o *La Marseillaise* (1937), i amb qui va col·laborar fins i tot com a actor a *La Grande Illusion* (1937). Després d'acabada la Segona Guerra Mundial va iniciar la seva carrera com a realitzador de les pròpies obres amb *Dernier atout*, per convertir-se poc després en un dels realitzadors que va gaudir del suport del públic dels anys 1950, amb films com ara *Touchez paz au grisbi* (1953) o *Le Trou* (1960).

Per a *París, bajos fondos* (absurda traducció de *Casque d'or*, títol original) Becker va disposar de la

col·laboració inestimable de Simone Signoret, convertida gràcies a aquest film i a la *La ronde* (1950) de Max Ophuls, en autèntica estrella del cinema francès, i de Serge Reggiani. El tema del film és un clàssic del cinema i de la literatura: la perdició a què es veu abocat un home treballador de bona reputació en enamorar-se de la dona inadequada. La història s'ambienta en el París de principis del segle XX, una ciutat en què encara era possible gaudir de la lliber-

París, bajos fondos.

Jacques Becker és autor d'una interessant, encara que curta, carrera cinematogràfica, truncada per una mort que li va arribar massa d'hora, quan només tenia 53 anys



París, bajos fondos.

tat de la naturalesa en desplaçar-se només un poc més enllà del nucli urbà, però en la qual les bandes organitzades, mitjançant el robatori i l'extorsió, cercaven maneres gens honroses de guanyar-se la vida. Becker tria la banda de Fèlix Leca (interpretat per Claude Dauphin) de la qual en formen part un bon grapat d'homes sense esperit, sotmesos als desitjos i a les ordres de Leca. Quan acaben de fer les seves feines brutes comparteixen, la seva alegria amb un grupet d'al·lotes de no gaire bona reputació. Roland és un dels membres de la banda, tan ben plantat com bocamoll, qui ha triat com a companya Marie (Simone Signoret), una noia atractiva, gens poma, que se sent atreta pel món de les bandes. Bona part del seu atractiu neix d'un rostre viu i angelical, coro-

De recursos expressius, Becker n'utilitza molts, ajudat gairebé sempre per la interpretació dels actors, en què hi sobresurt l'abundància de primers plans en què Simone Signoret té ocasió per lluir-se

nat per un pentinat que recull uns llargs cabells rosos sobre el cap, com si es tractàs d'un casc daurat (d'aquí el títol original del film). Marie és rebel, no se sotmet als capricis de Roland, i té, a més, l'avantatge de saber que Fèlix, el cap de la banda, no li treu l'ull de sobre i que hi està molt interessat, en ella. Tanmateix la fortuna voldrà que en una d'aquelles festes en què celebren l'èxit aconseguit en un dels treballs de la banda hi comparegui Georges (Serge Reggiani), un honrat fuster que casualment assisteix al ball on se celebra la festa. Georges resulta ser un vell conegut d'un dels membres de la banda de Fèlix, i a través d'ell, Marie i Georges es coneixen, sorgint de tot d'una l'atracció mútua. Roland se sent ofès per l'actitud de Marie que no amaga gens ni mica l'interès pel nouvingut. Ferit en el seu orgull i animat per Fèlix (que veu en la brega entre els dos pretendents una ocasió d'eliminar obstacles en el seu camí cap a Marie) desafia Georges a una baralla amb què deixar intactes l'honor i la virilitat. Roland mor i Georges veu com la seva vida tranquil·la de fuster treballador es complica de cop. Però l'amor entre Marie i Georges sembla un amor vertader. Ambdós estan disposats a abandonar els seus passats per començar junts de bell nou. En aquest moment, el film té un important canvi de ritme. La ciutat, que ha estat escenari dels cops de la banda, de la baralla entre Georges i Roland, de la fuga a corre-cuita de la policia que els encalça a tots, queda ara enfora. Com és habitual també en el cinema de bandes la ciutat dona aixopluc al crim, a les males passions... I per contra, el camp, la pagesia representa els bons sentiments i el lloc on és possible refer-se com a persona. Marie i Georges troben aquest lloc on començar de nou en una casa humil, enmig del camp i lluny dels problemes que la banda de Fèlix representa. Georges no pareix turmentar-se per la mort de Roland i Marie tampoc no s'enyora de la vida fàcil que duia com a al·lota de la banda.

Però en el darrer tram el film torna a recuperar el seu ritme vertiginós. La placidesa de la vida de la parella es veu enterbolida quan llegeixen en el diari que l'amic de Georges ha estat detingut per la mort de Roland. Georges no dubta en abandonar la vida amb Marie per mirar d'aclarir el que ha passat. Aviat comprenen que, darrere de tot, s'hi troben els interessos sempre foscos de Fèlix, qui malgrat tot no ha volgut renunciar a Marie. Coneixedor de la bonhomia de Georges, Fèlix no ha dubtat en ordinar-li un parany en què Georges cau de grapes... La història d'amor es trenca per a sempre, tal vegada Fèlix aconseguirà el que vol, però d'alguna manera Marie mai no serà seva.

De recursos expressius, Becker n'utilitza molts, ajudat gairebé sempre per la interpretació dels actors, en què hi sobresurt l'abundància de primers plans en què Simone Signoret té ocasió per lluir-se. Si els darrers vint minuts són tot un desplegament de l'acció, com a contrapunt, el minut final fa que el temps es detengui en el rostre de Marie, mentre contempla allò que mai no hagués desitjat veure. Després, la parella ballen plegats un ball fins a l'eternitat. Un ball que només és possible en la imaginació de Marie... ■

El precursor anomenat Jacques Becker

Antoni M. Thomas

Montparnasse,
19.

Si hi ha un cineasta genuïnament francès aquest és Jacques Becker, el qual va descobrir la seva vocació veient una pel·lícula de King Vidor i que va aprendre a fer cinema de la mà de Jean Renoir. Però més que francès, podríem dir que és un cineasta genuïnament parisenc, ja que París, ciutat on va néixer, viure i prematurament morir, és el leit motiv ambiental de la majoria de les seves obres, fins i tot d'aquella que transcorre entre les parets d'una presó, *Le Trou* (*La evasión*, 1959), perquè la presó és La Santé, de París, i allò que entreveuen per una finestra els presoners que han planejat fugir, és un bulevard parisenc.

Dels tretze films que formen la seva carrera, deu se situen a París i contenen històries dels habitants de París, sigui en el present, sigui en el passat de finals del segle XIX o primers anys del segle XX.

En un París ocupat

Però els films de Becker ja està clar que transcendeixen aquesta característica, no obstant ben precisa, ben significativa i ben definidora. La transcendeixen perquè van més enllà; els personatges, tot i estar ancorats a un lloc precís, tenen categoria universal, les situacions trenquen la localització ambiental i les històries escapen a un hipotètic localisme. Per tant, no és per aquesta banda que cal definir el seu cinema.

El cinema de Jacques Becker es distingeix, en canvi, jo diria que a través del realisme, la precisió narrativa i l'austeritat de la posada en escena.

Nascut a París l'any 1906, primer va ser assistent de Jean Renoir en els films *Boudu sauvé des eaux* (1932), *La Marseillaise* (1937) i sobretot, *La Grande Illusion* (1937), en el qual, a més, va tenir una breu aparició com a actor. De Renoir, n'aprendria les primeres nocions del realisme que desenvoluparia després seguint, a partir del final de la Segona Guerra Mundial, el neorealisme italià, del qual en va ser un fervent admirador.

I va ser en el París ocupat pels nazis que Jacques Becker començaria la seva carrera. És cert que prèviament i a la vegada que treballava amb Jean Renoir, va filmar amb Pierre Prévert el migmetratge, *Le commissaire est bon enfant* (1935), un film d'escàs interès i de consum intern, i va dirigir també bona part de *L'Or du Cristobal* (1939), que abandonaria per un litigi econòmic.

Tot i aquestes primeres realitzacions, pot dir-se que la seva curta carrera com a autor cinematogràfic (malauradament va morir l'any 1960, amb tot just 54 anys), va començar amb el film *Dernier atout* (1942), que ambienta a un país indeterminat de Sud-amèrica. Acabava Becker de ser repatriat d'un camp de presoners, (havia estat pres pels nazis per la seva participació en la Resistència), i es posà a rodar una pel·lícula de gàngsters i policies, tal vegada perquè sobre aquest

La evasión.



mateix tema tractava *L'Or du Cristobal*, que no havia pogut acabar. Si els interiors els filmà, amb no poques dificultats, al París encara en mans dels nazis, pels exteriors viatjà fins a Niça. El tema és aparentment senzill, gairebé banal; dos aspirants a policia competeixen per encarregar-se d'un assassinat descobert a un hotel. És un crim vulgar, la investigació del qual no sembla presentar excessives dificultats. Malgrat això, Becker planteja la intriga com si es tractés d'una partida de póquer, de manera que l'atenció passarà ben prest als enfrontaments que protagonitzen els dos aspirants a policia. No hi ha massa a dir, llevat que el mort no és tal, el mort és viu, de manera que la disputa és el pretext per mostrar la ridícula dels seus protagonistes. Una comèdia resolta a bon ritme i amb una certa brillantor, seguint l'estil del cinema nord-americà dels anys trenta.

Documentals històrics

El sentit social que apunta en aquesta primera obra de destacable mestria tècnica, es desenvoluparà a partir de la següent i ja no serà abandonat. En efecte, Becker construeix un mosaic social precís amb la seva següent obra, *Goupi mains rouges*, (1943), realitzada també amb exteriors fora de París i encara en una França ocupada. En to de farsa, conta l'aventura d'una peculiar família de camperols rere la qual no és difícil veure-hi la crítica emmascarada a la França col·laboracionista del mariscal Pétain. Becker es fixa, en especial, en els singulars personatges que integren el clan familiar, els segueix, els mostra com si fossin, s'ha dit, pintures de Goya, tant és el realisme crític que els envolta i defineix.

I ja sols una vegada més en tota la seva vida de creador cinematogràfic, Becker ambientarà els seus films

fora de París. Serà per rodar, per primera i única vegada en color, amb l'actor còmic Fernandel, *Ali Baba et les 40 voleurs* (1954), una comèdia no massa afortunada, certament.

Però, per seguir l'ordre cronològic, apuntem que Jacques Becker, abans de filmar el film que segueix l'èxit de *Goupi mains rouges*, participà també en el rodatge d'un documental sobre l'alliberament de París i més tard firmà un segon documental sobre el congrés que va convocar el Partit Comunista francès, tot just sortit de la lluita contra el nazisme.

Així, per tant, i després d'aquestes dues participacions a una França colpida per la recent guerra, empen el rodatge de *Falbalas* (1945), amb guió en el qual hi participa. Construeix un insòlit i inesperat retrat en blanc i negre del món de l'alta costura parisenca. Un film d'aparença superficial que el pas del temps ha convertit de fet en una mena de documental "entomològic", segons podria dir Becker mateix, que supera sens dubte el joc amorós que conta entre dos homes i una dona, tanta és la minuciositat amb què descriu al detall l'ambient social d'una elit econòmica i l'estatus sociològic en què es mouen. La mare de Becker treballava en l'alta costura, d'aquí tal vegada l'elecció d'una temàtica que devia conèixer i que, sens dubte en la seva frivolitat aparent, contrastava amb la realitat d'un país sotmès a una dura i convulsa postguerra.

Neorealisme a la francesa

De seguida, emperò, se submergirà en el realisme après del mestre Renoir i renovat amb les primeres mostres que arriben dels nous cineastes italians. També ell, com els primers neorealistes, es llança a contar una història de postguerra, la d'una parella de proleta-



*Goupi Mains
Rouges.*

ris, *Antoine et Antoinette* (1946), que viuen a un suburbi popular, que han de desplaçar-se diàriament en bicicleta ell, en metro ella, fins als respectius llocs de feina, i que s'estimen i somien en abastar una vida millor..., abans de perdre un bitllet de loteria premiat. S'ha vist el film més que com la variant francesa del neorealisme sorgit d'Itàlia, com un avanç anunciador de la *nouvelle vague* de la qual Becker n'és, segur, un precursor.

En efecte, es pot descobrir encara, passat un munt d'anys, la lliçó que és el film sobre el llenguatge cinematogràfic: un muntatge impecable, un ritme àgil, la utilització de tots els procediments narratius possibles a l'època, l'ús d'exterioris com a decorats reals, el retrat d'un ambient social en el qual els personatges es mouen, en les accions i en el llenguatge que empren, com si en formessin part, fins a expressar una versemblança a la qual aleshores encara mai no havia arribat el cinema francès. "Només els personatges, els meus personatges, m'obsessionen -dirà en alguna Becker- fins el punt de sentir-me gairebé un entomòleg." I tanmateix, el retrat social impregna tot el film, la vida quotidiana d'un París ric, el dels Camps-Élysées on acudeix Antoinette en el seu treball diari, i d'un París popular i deprimat, on se situa la fàbrica d'Antoine. I el retrat continua per mostrar la vida dels barris, les relacions socials que estableixen els seus habitants, els veïns d'un edifici, els llargs desplaçaments que han de fer fins a la feina, per una ciutat, uns carrers, poblats de

cotxes, de bicicletes i de vianants. És una realitat urbana magistralment descrita.

Abans que Truffaut

Uns anys més tard filma *Redez-vous de Juillet* (*Cita en julio*, 1949). Abandona els barris populars i entra de ple en el París del *Quartier Latin*, de *Saint-Germain-des-Prés*, el París del jazz a la *rive gauche* per mostrar la joventut sorgida de la postguerra i construir de nou una mena de documental sobre els costums, les modes, l'ambient i el to d'aquests nous joves. Després retornarà a la comèdia amb *Edouard et Caroline* (1951) realitzada tota en estudi, sense cap sortida a l'exterior. Conta les desventures conjugals d'una jove parella vista en la seva vida quotidiana, en la seva rutina. S'avança a Truffaut en descriure l'aventures amoroses del seu personatge Antoine Doinel. Truffaut, quan encara no s'ha posat rere la càmera, quan encara exerceix la crítica als *Cahiers du Cinéma*, dirà d'aquest film: "No són tant els personatges com el seu tractament. És l'elecció de les escenes que viuen i que els il·lustren, allò que atreu de Becker." I Becker insistirà en aquest to en una segona comèdia amorosa, *Rue de l'Estrepade*, (1953), en visió de vodevil i seguint els estils de la comèdia americana. Retrata l'alta burgesia tancada en si mateixa, desplaçant-se pels carrers parisencs que són seus, tan allunyats dels barris de l'extraradi. Comèdia deliciosa, detallista, avançada en els comportaments que des-

París, bajos
fondos.



criu, sobretot els femenins, els de la jove que, cansada de les infidelitats que descobreix en el marit, escapa a viure a un apartament de la *Rue de l'Estrepade*.

Primera obra mestra

Just un any abans li ha arribat l'èxit clamorós amb la fulgurant pel·lícula *Casque d'or* (*París, bajos fondos*, 1952), títol original que fa referència als cabells rossos que exhibeix una esplendorosa Simone Signoret, en el paper de prostituta de qui s'enamorarà fins a la mort un admirable Serge Reggiani, en el París, de nou París, popular i "canalla" de 1900, vist al detall, amb versemblança de personatges i ambients, fugint de la reconstrucció en estudi i cercant exteriors que puguin submergir l'espectador en el precís ambient d'època.

Hi ha un dramatisme contingut en aquesta història de personatges malaurats. Hi ha un encertat realisme històric. Hi ha una eficaç estètica de la imatge. Hi ha, sobretot, un cineasta que ja és sòlid i ple de capacitat creadora. És la primera de les tres incursions que farà al passat, a la recuperació nostàlgica d'una època perduda, la de la seva infantesa, els seus primers records, sobre la qual hi tornarà amb *Les aventures d'Arsène Lupin* (1957), el mític lladre novel·lesc, retratat un cop més de manera detallada i en clau de subtil comicitat. I encara hi tornarà, al passat, amb *Montparnasse 19*, (1957), dramàtica visió dels darrers anys de l'escultor Modigliani en el barri de *Montparnasse*, submergit en l'alcohol, la droga i la misèria, en una posada en escena austera, ascètica se diria, que convida a una reflexió sobre la incomprensió i la solitud.

Abans haurà contat una història de vellesa, ambientada en el popular barri de Pigalle, tot i que aquí són els personatges allò que més l'interessen, l'examen de la seva decadència. És *Touchez pas au grisbi* (1954), amb els mítics intèrprets Jean Gabin i Jeanne Moreau.

Apareix també i per primer cop Lino Ventura, descobert per Becker. Els tres viuran una història de traïcions. El vell gàngster, ja a les acaballes de la seva vida, aconseguirà donar el gran cop, el gran robatori de lingots d'or que l'han de permetre retirar-se a la fi. Malauradament i com seguint l'imperiós destí, es veurà abocat a retornar al món del crim.

L'autor avançat

I finalment, arriba l'obra cimera de Becker, *Le trou* (*La evasió*, 1960), la més intimista, la més austera, la que fa dels detalls, dels primers plans d'objectes, gairebé personatges, per involucrar directament i passa a l'espectador en el minuciós pla d'evasió que elaboren cinc presos d'una mateixa cel·la. La facultat entomològica de Becker apareix aquí en tota la seva eficàcia, per descriure, amb sorprenent precisió, el problema humà de cinc persones obligades a conviure en un limitat espai del qual no en poden sortir. Història real que va ocórrer deu anys enrere a la presó de La Santé i en la qual hi participà un dels guionistes, José Giovanni. És un cant a l'amistat i a la solidaritat, a la companyonia. Però també és una dissecció de comportaments humans situats al límit i una anàlisi de psicologia. I és una manera nova, de fet mai seguida, d'involucrar-nos en una història marginal a través dels llargs plans que ens mostren l'esforç físic i dels curts plans que expressen amb mirades i gestos, la tensió dramàtica que ha de conduir al fracàs i a la traïció.

Obra pòstuma, sòbria en la profunditat psicològica que descriu, brillant en la complexitat de les imatges, i que va proclamar Jacques Becker un dels millors autors d'un cinema que deixava definitivament enrere el vell estil de Jean Renoir i que entrava en la modernitat dels nous directors de la revolucionària *nouvelle vague*. Ell en va ser el pont. ■

apunts a contrallum Un condemnat a mort no s'escapa

Josep Carles Romaguera

Amb motiu de la desaparició del cineasta Jacques Becker, a la prematura edat de 54 anys, i de l'estrena de la seva obra pòstuma, *Le trou* (*La evasión*), la revista *Cahiers du Cinéma* li dedicà un sentit homenatge en què diversos cineastes redactaren alguns articles, entre d'altres Jean-Pierre Melville, responsable d'obres memorables com *El silencio de un hombre* i *Círculo rojo*, qui afirmava que es tractava de la millor pel·lícula francesa de tots els temps. La contundència i la radicalitat del judici —en unes pàgines on també col·laborava Jean Renoir, *le patron*, segons Jacques Rivette— admet segurament una proporcional discussió, però és comprensible en la mesura que és tal la magnitud de l'entusiasme que provoca la visió de la pel·lícula, que immediatament després d'haver-la vista, o revisada, no és possible oposar-se a les paraules de Melville. Efectivament, *La evasión* és una aclaparadora obra mestra, fins i tot més de tres dècades després.

Partint de la primera i autobiogràfica novel·la del futur director José Giovanni, qui redactà el guió amb la col·laboració de Becker mateix i de Jean Aurel, i en la qual se'ns expliquen les seves experiències carceràries i el frustrat intent de fuga de la presó de La Santé, *La evasión* esdevé un model en tots i cada un dels elements que li donen forma. No admet fissures, ni tan sols per la possible trampa que pugui considerar l'espectador més susceptible amb motiu del pròleg que serveix per introduir la història en què el personatge de Roland Darban (Jean Kéraudy) ens explica, mirant directament a càmera mentre interromp el treball en el seu taller, que la història que a continuació els contarà el seu amic Jacques Becker està basada en un fet verídic. A més, no s'ha de caure en l'error d'identificar el personatge de Roland amb José Giovanni, ja que aquest actor no professional va ser un dels membres del grup que intentà el pla de fuga, juntament amb Manu (Philippe Leroy), l'autèntic *alter ego* del novel·lista, Vasselin (Raymond Meanier), més conegut com Monsenyor, Geo Cassine (Michel Constantin) i Gaspard (Marc Michel), el nouvingut a la cel·la i que acabarà formant part fatídica del pla.

Es pot parlar de la fenomenal exhibició que fa Jacques Becker sobre el seu domini de l'espai i del temps, aconseguint que mentre els instants que descriuen les accions quotidianes, i subversives, dels presos es dilaten de manera inusual, fins al punt de respectar el temps real de l'acció, la posada en escena s'allibera dels espais tancats, de la claustrofòbica cel·la, ventilant el relat a través dels laberíntics soterranis que porten a la llibertat. Es pot parlar de la precisió de les pronunciades el·lipses que permeten avançar l'acció, sense que l'espectador deixi de sentir l'angoixa que provoca els temps de l'espera per part d'uns personatges ansiosos de concloure el seu pla. Es pot recalcar l'exactitud d'una planificació sempre atenta als mínims detalls, des dels objectes fins als gestos i els semblants dels personatges, i que tant ens aporten a l'hora de comprendre'ls. I es pot insistir en la



La evasión.

perfecta construcció de la seva psicologia, cada un d'ells individualitzat pels seus matisos que li aporten una complexitat que els fa atractius, interessants, familiars als ulls de l'espectador (Manu i el seu escepticisme, el noble Roland, l'impassible geo, l'afable Vasselin, i l'engimàtic Gaspard). Però fa falta quelcom més per convertir *La evasión* en un film únic, un aspecte que va més enllà de la sapiència i l'aplicació tècnica, allò que només es troba en la mirada d'alguns cineastes, i que també roman en les pel·lícules de Jacques Becker, qui fa fer palesa una sensibilitat especial a l'hora de tractar temes de sempre com la solidaritat i la traïció, la dignitat i la vergonya, la llibertat i el sentiment de culpabilitat, etc. Una magistral peça que a més convida al debat amb el lapidari final, habitual en les obres més reconegudes del seu director, i en les quals sempre és l'amor el que porta una fatalitat. Si en el cas de *Casque d'or* resulta ser la mort, en el cas de *La evasión* resulta ser el pes dolorós i perenne d'una consciència malmesa. ■

Jacques Becker. Retrats de la societat francesa

Júlia Pons



Falbalas.

Jacques Becker (París, 1906-1960), realitzador d'obres mestres com *Casque d'Or* (París, *bajos fondos*, 1952) i *Le trou* (*La evasión*, 1960), cineasta difícil de classificar, massa sovint associat a la figura de Jean Renoir, amb qui començà a rodar durant els anys 1930 com a ajudant de direcció i amb qui mantingué una gran amistat, demana per mèrits propis un espai més destacat a les antologies del cinema, tant francès com universal.

La producció de Becker, una catorzena de films en 20 anys, entre 1942 i 1960, el situa entre els finals de l'edat daurada del cinema clàssic francès i els inicis de la *nouvelle vague*. En una selecció feta per Bertrand Tavernier, l'Institut Francès de Barcelona li dedica enguany part del cicle *El cinema francès sota l'Ocupació*, al costat de noms com Clouzot, L'Herbier, Autant-Lara, Bresson, entre d'altres. Anys obscurs de la història de França, 1940-

1944, en què sorgiren tot i així obres de grans cineastes. Becker figura també, en recordar la dècada dels cinquanta, com a membre d'un grup d'autors —Ophüls, Cocteau, Melville o Tati— que, al marge del corrent majoritària de films per masses o el cinema de *qualité*, destacà per treballar amb més inventiva i singularitat.

Si bé és cert que debutà com a realitzador a l'època del Règim de Vichy, havia començat a fer cinema amb anterioritat, com a assistent de Jean Renoir a *Boudu sauvé des eaux* (1932), *La Grande Illusion* (1937) i *La Marseillaise* (1938), i participant a projectes com el film de propaganda *La vie est à nous*, supervisada per Renoir i pensada per a les eleccions de 1936, i codirigit i produït pel·lícules com *Le commissaire est bon enfant*, *le gendarme est sans pitié* (1934).

Fill de pare francès i mare escocesa, educat a l'ambient de l'alta burgesia parisenca, va fer amistat amb Jean Renoir a través de Paul Cézanne fill, amistat cimentada en l'amor al cinema (eren molt fans de *Cobdícia* (1925) d'Stroheim, i Becker treballà com a ajudant de director de Renoir durant uns anys. Mentre filmaven *La Grande illusion* (1937), Becker i Renoir visqueren junts, deixant alguns pensar maliciosament sobre la seva relació. Una relació, com apuntà Renoir en el seu llibre *La meva vida i els meus films* (1974), semblant a la de Rauffenstein i Boieldieu a *La Grande illusion*.

Enceta la seva filmografia pròpia amb *Dernier autout* (1942), film policíac d'estil americà que la censura de Vichy li obligà a ambientar a un imaginari país sudamericà, on no es reflecteix el personal estil que aviat podrà demostrar i desenvolupar, encara dins aquesta etapa, a *Goupi Mains-Rouges* (1943), i *Falbalas* (1944), la primera, una trama policíaca i alhora una acurada descripció d'una família de la pagesia, fugint del model d'ideal rural de Vichy; la segona, ambientada al món de l'alta costura parisenca. Dos mons oposats, però retratats amb la mateixa sensibilitat i rigor, per un ull extremadament observador i amic del detall. L'estil de Jacques Becker es caracteritza per l'habilitat en el retrat de tipus i situacions quotidianes, que sovint converteix en categories, per la humanitat de la seva mirada, la inventiva i la capacitat d'observació. Mestre en la recreació d'ambients, detallista, i, en els seus films més aconseguits (*Casque D'or*, *Le trou...*), notable per posar la força narrativa no tant en la paraula com en el ritme i les imatges.

Les comèdies *Antoine et Antoinette* (1946), *Rendez-vous de Jouillet* (1948), *Edouard et Caroline* (1951), *Rue de l'estrapade* (1953), el donen a conèixer a nivell internacional i basteixen una sèrie de petites històries sentimentals on recrea amb cert els anys de la immediata postguerra francesa. Becker emprà aquestes històries com a excusa per fer un fresc realista i satíric de la societat de la seva època. *Antoine et Antoinette* gira entorn d'una parella típica de la classe obrera francesa que veu com un dia la seva vida pot canviar per un billet de loteria i és un dels films més destacats del conjunt. Aborda el tema amb la calidesa



i enginy que el convertirien un dels directors preferits de directors de la *nouvelle vague*, com Truffaut

Rue de l'Estrapade parteix d'una parella aparentment perfecta, i és el nom d'un carrer del *Quartier latin* de París, on lloga una habitació la jove esposa desencisada del seu marit infidel, per caure sota l'encanteri d'un jove músic. La cinta deu gran part del seu encant a l'actuació dels tres joves actors, Louis Jordan entre ells.

Becker era, com molts dels seus col·legues del cinema, un gran amant del jazz, a més de tenir formació musical clàssica, havia viatjat de molt jove als Estats Units per conèixer aquesta música més a fons, i la va incorporar a alguns dels seus films.

El 1952 estrena *Casque d'or* (*París, bajos fondos*), basada en fets reals, amb Simone Signoret de protagonista, considerada una de les seves obres mestres. Drama passional ambientat en els ambients criminals del París del 1900, se situa a Belleville, aleshores un suburbi als afores de la ciutat. Un barri que s'havia distingit per participar activament en la Comuna de 1870, fet que dona un toc més de realisme i dignificació dels personatges. Becker evita el quadre costumista tòpic i retrata un món marginal ple d'humanitat. Simone Signoret imaugurà un tipus de *femme fatale* que serà imitada per altres actrius de l'època.

Aquest film, però, tardà un temps en rebre el reconeixement que tindria després. Becker no es desanima i torna a un gènere on és mou bé, la comèdia, en aquest cas d'intriga, rodant tot seguit la també destacable *Touchez pas au grisbi* (1953), amb Jean Gabin, adaptació d'una novel·la d'Albert Simonin i film que inaugura la sèrie negra francesa. Elegant, acurada, amb una jove Jeanne Moreau, l'acció se centra no tant en l'element criminal com en les seves conseqüències, amb un gàngster més ocupat en pijames i patés que en afers criminals. L'humor és un altre dels talents, no sempre justament valorat, de Becker, un toc personal sempre present; fins i tot quan domina el drama, hi ha més element humorístic del que sembla a *Goupi...* o a la magnífica *Le Trou*, 1960.

El 1957 estrena *Les aventures d'Arsène Lupin*, comèdia d'època sobre el famós lladre de Maurice Leblanc, i *Montparnasse 19* (1959), biografia del pintor Modigliani, un projecte heretat de Max Ophüls i una sòbria reflexió sobre la soledat. El 1960 comença a rodar el darrer film, *Le trou* (*La evasión*), basat en fets reals, en la narració de José Giovanni, empresoner de Santé. Serà considerada una obra mestra; però Becker mor, als 53 anys, poc abans d'enllestir-la: l'acabarà el seu fill Jean Becker, qui després també es dedicaria al cinema.

La evasión.

L'estil de Becker: visual i humanista

Les seves històries d'amor, mereixen, per alguns crítics, un ressò més gran. I la brillant *Casque d'or* (1952) va ser no només afavorida per la *nouvelle vague*, sinó anomenada per Renoir entre d'altres, "una de les obres mestres de la pantalla".

A *Antoine et Antoinette*, trobem exemples del mètode visual de Becker, encara a la recerca del seu estil observador. La càmera sembla accelerada a vegades, però conté detalls preciosos: l'escena del sopar sobre el llit, com amb un simple gest de picar l'ullet, i un hàbil joc de càmera, tenim seducció, amor i sopar —tot, en un obrir i tancar d'ulls. Aquí trobem un altre dels talents de Becker: l'ús del silenci. Li agrada ambientar les escenes amb una bellesa sòbria, austera; les notes lentes d'un piano com a únic senyal del que s'esdevé al final.

Rendez-vous de juillet, en canvi, frega el musical, i a *Casque d'or* trobem, en contrast, un París bulliciós, sorollós; els acordions i salons de ball alleugereixen i contrasten amb el París més sòrdid del 1900, de baralles a mort i prostitució.

En parlar dels films de Becker sovint es fa referència a la gran capacitat d'observació, a la intensitat visual, la textura i plasticitat; a la coherència interna al ritme com element central: cada film amb un de particular, distintiu; per exemple, proper a la dansa a Anto-

nine et Antoinette, mentre a *Le trou* hi ha una pulsació molt lligada als sons repetitius, la respiració dels presoners i els cops de superfícies, que augmenten l'emoció i la tensió narrativa.

Le trou (1960) es considera la millor pel·lícula de Becker. Conté algunes semblances amb *Un condamné a mort s'est échappé* (1956) de Bresson, a les dues hi ha la descripció meticulosa d'un intent d'evasió. Però les diferències són notables. A Becker l'atenció se centra més en l'element humà: l'acció es desenvolupa d'una manera que fa empatitzar l'espectador amb els personatges i destaca per la gestualitat, els rostres, els homes en relació amb els objectes, mentre Bresson se centra més purament en els objectes. L'ús dels sons a Becker és notable, passant a primeríssim primer pla en escenes claus.

Però potser el contrast més fort amb Bresson és el realisme brutal de *Le trou* de Becker. Bresson fa una mena d'estudi espiritual; Becker s'aferra a una realitat crua i ens ofereix una dura experiència cinematogràfica. No es tracta d'una qüestió de vida o mort, com a Bresson, sinó de la necessitat de la llibertat per fugir d'un règim de vida que destrueix l'ànima, la humanitat, i amenaça de convertir els homes en bèsties.

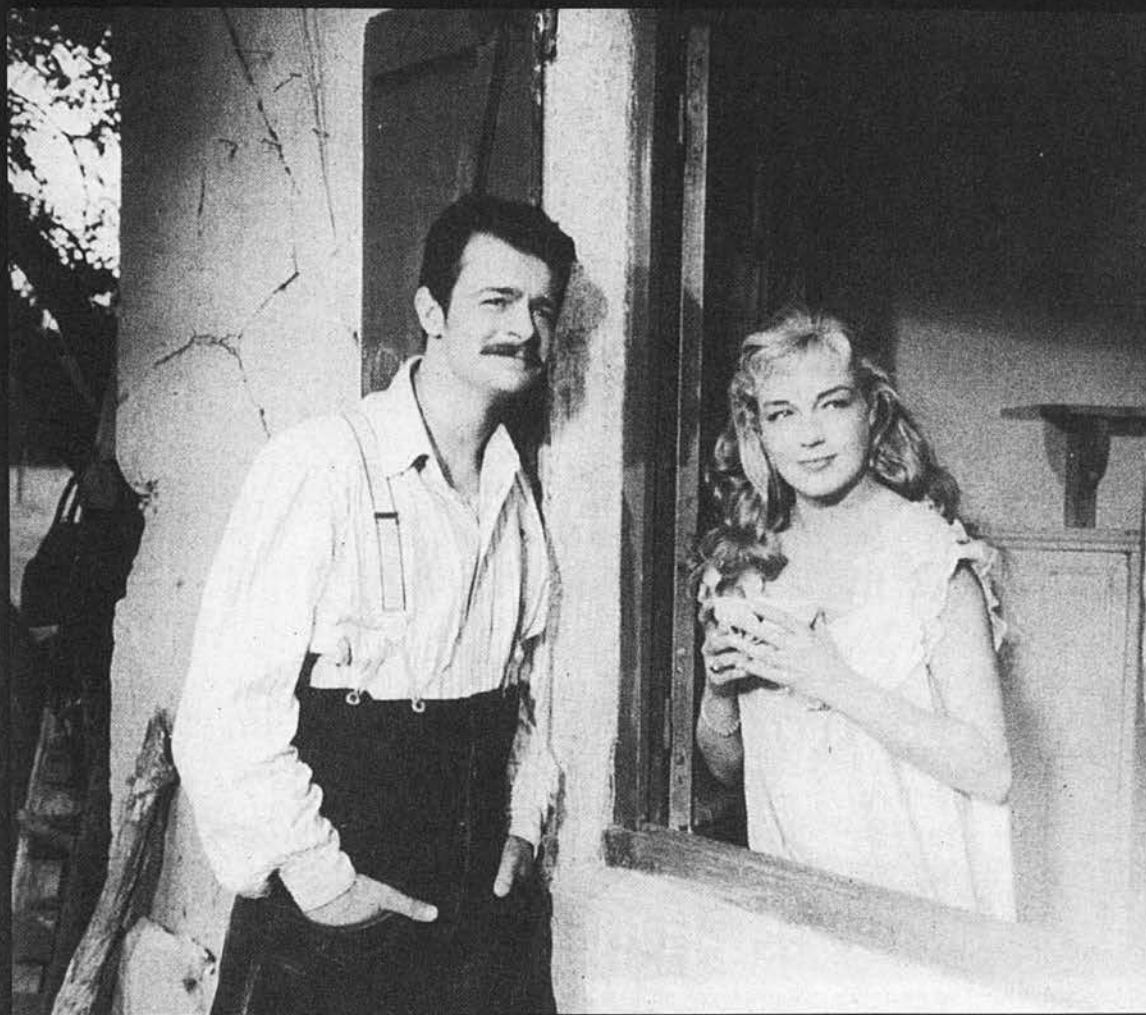
Realisme també present en els actors, no professionals, entre ells, Jean Keraudy, un antic company de cel·la de José Giovanni, l'autor de la novel·la.

Becker destacà per ser un mestre de la combinació de gèneres en una mateixa cinta: com a exemple, a

Touchez pas au Grisbi.



París, bajos
fondos.



Goupi mains rouges, trobem una curiosa i reeixida combinació de drama, comèdia negra, intriga, romanticisme i una mena de neorealisme; film atípic —especialment per l'ambientació al món rural— dins la seva filmografia, un dels punts forts rau en la caracterització dels personatges: història coral, dins els *Goupi* és present tot un arc de personalitats i matisos de l'ésser humà: crueltat, fragilitat, amistat, soledat, enginy, cobdícia, ingenuïtat, justícia, desesperació, i l'inevitable amor. Destaquen, per contrast, el misteriós i inquietant *Goupi-mains rouges* i l'expansiu, un punt surrealista i impulsiu, Tonkin, fantasios, violent i tendre alhora (a recordar l'escena de l'arbre, o els seus ninots).

Jacques Becker deixà una variada obra, trencada per una mort prematura. Cineastes de la *nouvelle vague* l'aclamaren; Jean-Pierre Melville l'adorava, com el mateix Renoir, qui li dedicà unes emotives paraules: "No m'acostumo a la idea que Jacques és mort. Era el meu germà i fill; no em puc creure que s'estigui a la tomba. Aviat pensaré que m'està esperant en qualsevol cantonada del més enllà, a punt per fer un altre film plegats. Jacques estimava el gènere humà no d'una manera general, teòrica, sinó directa, en termes de l'individu. No tenia prejudicis en l'elecció d'amics, essent capaç de sentir tanta simpatia per un lampista com per un escriptor de renom". ■



Les pel·lícules del mes

Cicle cinema i família. Cicle Jacques Becker



A les 18.00 hores
Cicle cinema i família

5 D'ABRIL

¡Qué verde era mi valle! (1941-VOSE)

Presentada per Àngel Quintana
Nacionalitat i any de producció: EUA, 1941
Títol original: *How Green was my Valley*
Producció: T.C. Fox
Director: John Ford
Guió: Philip Dunne
Fotografia: Arthur C. Miller
Muntatge: James B. Clark
Música: Alfred Newman
Intèrprets: Walter Pidgeon, Maureen O'Hara, Donald Crisp, Anna Lee

12 D'ABRIL

Cosí Ridevano (1998-VOSE)

Nacionalitat i any de producció: Itàlia, 1998
Títol original: *Cosí Ridevano*
Producció: Vittorio Cecchi i Rita Cecchi
Director: Gianni Amelio
Guió: Gianni Amelio, Daniele Gaglianone, Lillo Iacolino i Alberto Taraglio
Fotografia: Luca Bigazzi
Muntatge: Simona Paggi
Música: Franco Piersanti
Intèrprets: Francesco Giuffrida, Enrico Lo Verso, Rosaria Danzè, Fabrizio Gifuni

Cicle Jacques Becker
(1906-1960)

19 D'ABRIL

Touchez pas au grisbi (1954-VOSE)

Nacionalitat i any de producció: França-Itàlia, 1954
Títol original: *Touchez pas au grisbi*
Producció: Del Duca/Antares
Director: Jacques Becker
Guió: Jacques Becker, Maurice Griffe, Albert Simonin
Fotografia: Pierre Montazel
Muntatge: Marguerite Renoir
Música: Jean Wiener
Intèrprets: Jean Gabin, René Dary, Jeanne Moreau, Dora Doll



d'abril

26 D'ABRIL

Antoine et Antoinette (1947-VOSE)

Nacionalitat i any de producció: França, 1947

Títol original: *Antoine et Antoinette*

Producció: SNEG/Gaumont

Director: Jacques Becker

Guió: Jacques Becker, Maurice Grihhe i François Giroud

Fotografia: Pierre Montazel

Muntatge: Marguerite Renoir

Música: Jean-Jacques Grünenwald

Intèrprets: Roger Pigaut, Claire Mafféi, Noël Roquevert, Gaston Modot



A les 20.00 hores

**Cicle Jacques Becker
(1906-1960)**

5 D'ABRIL

Casque d'or (1952-VOSE)

Nacionalitat i any de producció: França, 1952

Títol original: *Casque d'or*

Producció: Robert Hakim

Director: Jacques Becker

Guió: Jacques Becker, Jacques Companéez

Fotografia: Robert Lefebvre

Muntatge: Marguerite Renoir

Música: Georges Van Parys

Intèrprets: Simone Signoret, Serge Reggiani, Claude Dauphin, Raymond Bussières



12 D'ABRIL

Le trou (1959-VOSE)

Nacionalitat i any de producció: França-Itàlia, 1960

Títol original: *Le trou*

Producció: Serge Silberman

Director: Jacques Becker

Guió: Jacques Becker, Jean Aurel, José Giovanni

Fotografia: Ghislain Cloquet

Muntatge: Marguerite Renoir i Geneviève Vaury

Música: Philippe Arthuys

Intèrprets: Michel Constantin, Jean Keraudy, Philippe Leroy, Raymond Meunier, Marc Michel

19 D'ABRIL

Rue de L'Estrapade (1953-VOSE)

Nacionalitat i any de producció: França, 1953,

Títol original: *Rue de l'Estrapade*

Producció: Robert Sussfeld

Director: Jacques Becker

Guió: Jacques Becker i Annette Wademant

Fotografia: Marcel Grignon

Muntatge: Marguerite Renoir

Música: Marguerite Monnot i Georges Van Parys

Intèrprets: Daniel Gélin, Louis Jourdan, Anne Vernon, Jean Servais

26 D'ABRIL

Goupi mains rouges (1943-VOSE)

Nacionalitat i any de producció: França, 1943

Títol original: *Goupi mains rouges*

Producció: Minerva

Director: Jacques Becker


Guió: Pierre Véry

Fotografia: Jean Bourgoïn

Muntatge: Marguerite Renoir

Música: Jean Alfaro

Intèrprets: Fernand Ledoux, Georges Rollin, Blanchette Brunoy, Arthur Devère



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