

Cicle: El cinema francès sota l'ocupació alemanya

Cicle: Cinema i família

temps moderns

papers de cinema



núm. 123 maig 2006



Fundació
"SA NOSTRA"

temps moderns papers de cinema
Edició mensual Maig 2006 Núm. 123

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 dissenya

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 *Volver*, el millor Almodóvar?
per Toni Roca
- 6 La música a les pel·lícules de Richard Fleischer
per ABABS
- 7 Notes impertinents (XIII)
El "meu" vell Kirk Douglas
per Antoni Serra
- 9 L'escenari de Ilauna
Tirant i Falstaff: l'estranya parella
per Francesc M. Rotger
- 10 Bandes de so
Dario Marianelli: un valor en alça
per Házael González
- 11 Cinema negre
per Joan Andreu
- 13 El triomf de la perversitat
per Joan Ferrer Miserol
- 16 Cineastes balears
Entrevista a Toni Bestard
Per Júlia Pons
- 20 Missatge sense cine
per Pere Antoni Pons
- 22 IX Festival de Cine Español de Málaga
Tapes per assaborir en versió original
per Xicu Lluy
- 24 Curs de cinema
Mirades sobre el cinema espanyol contemporani
- 25 Crònica de cine
per Martí Martorell
- 28 apunts a contrallum
Sembla que Godard tenia raó
per Nicholas Ray
- 30 El salari i la por
per Xavier Flores
- 31 *Fresas salvajes*
per Guillem Fiol Pons
- 33 *Les enfants du paradis*
per Pere Alberó
- 36 França i ocupació
per Ramon Freixas
- 38 El cinema francès sota el domini nazi: 1940-1944. La figura de Claude Autant-Lara
per Xavier Jiménez
- 43 Arreglar els comptes amb el passat
per Carles Sampol
- 48 Cinema a "SA NOSTRA"
Les pel·lícules del mes de maig

*Com més horripilant és el món
—i aquest és el cas d'avui en dia—,
l'art es fa més abstracte, mentre que
un món en pau dóna un art realista*

Paul Klee (1879-1940)

El cinema a vegades ens obliga a fer exercici d'assimilació a partir del caos. Vam veure primer el que semblava un comiat **Good night, good luck**, un **George Clooney** amb divisió d'opinions i ara ha arribat la benvinguda, un decebedor **Bienvenido a casa** de **David Trueba**. Hem de fer un esforç per entendre el cinema, aquest mateix cinema que marca tendències i reflecteix realitats socials. Aquests dies es parla de la necessitat de reescriure la història, comentari que confirma evidentment que la història és una ciència no exacta. Ben segur que el cinema hi tendrà quelcom a dir en aquesta revisió.

Ja el mes passat la programació del Centre de Cultura va basar-se en dos esdeveniments polítics, en dues repúbliques extingides pel feixisme. La Segona República Espanyola ha celebrat ara el 75è aniversari. Tres dies abans de la data en què fou constituïda, dia 11 d'abril del 1931 obria les seves portes la sala **Born** de Palma. Tampoc la sala Born existeix ja, tot i que va tenir més llarga vida flanquejada per dos establiments que marcaren època en aquell temps en què l'illa de Mallorca atreïa les estrelles de Hollywood: l'**Antonio**, que reneix actualment de les seves pròpies runes i el **Miami**, centre de reunió social d'àmbit distingit. El Miami i el Born són ocupats actualment per una botiga de roba, allò de desvestir un sant per poder vestir-ne d'altres i també algun pecador.

El segell d'alta politització es manté a la programació del mes de maig, amb set títols presentats sota l'enunciat de *El cinema francès sota l'ocupació alemanya*, una selecció de sis pel·lícules realitzades entre l'any 1939 i el 1945, arrodonides amb **Laissez-Passer** de **Bertrand Tavernier** (2002). Aquest cicle es complementa amb dues pel·lícules de primer nivell categoria especial del de *Cinema i família*: **Rebelde sin causa** de **Nicholas Ray** i **Fresas salvajes**, un **Bergman** del 56.

Les enfants
du paradis.



Volver, el millor Almodóvar?

Toni Roca

"También Volver de Almodóvar, que huele a éxito, y merecido, puede afectarle el síndrome del éxito castigado. Si usted piensa verla, hágalo antes de que le cuenten nada, niéguese especialmente a que le expliquen su 'secreto' vaya al cine antes de que unos le digan sí y otros lo contrario, porque si la película triunfa, comenzarán a lloverle a palos. Contra esto parece que no hay remedio."

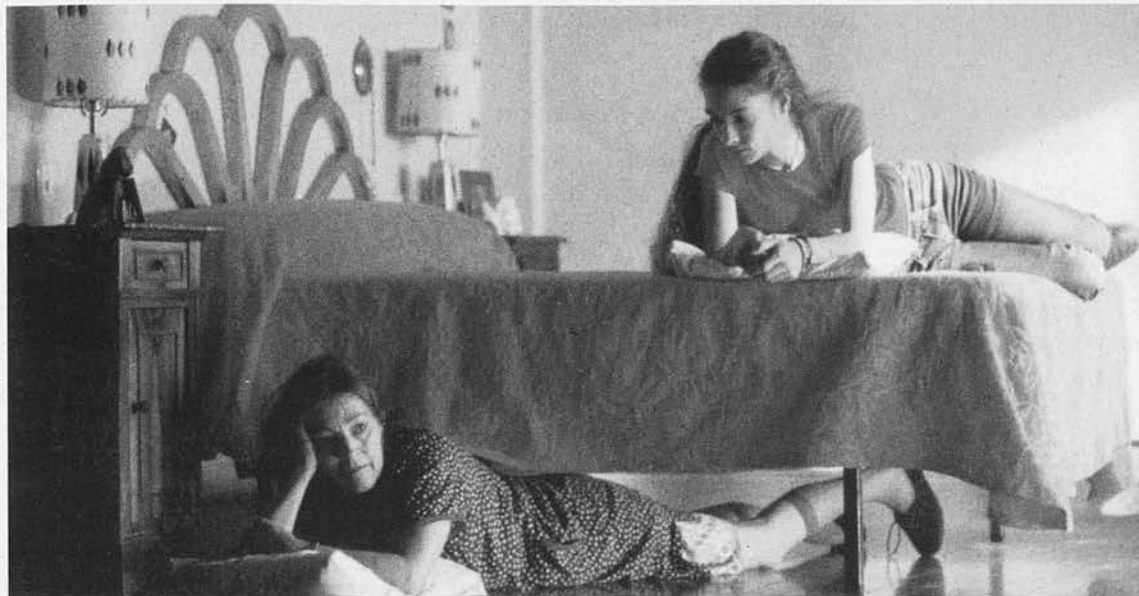
David Galán)

La resposta, encara calenta l'opinió per a una molt recent visió —dos hores a penes— de la darrera pel·lícula de Pedro Almodóvar, és, sense dubte, sense espai per al dubte, positiva i rotunda. Sí, ens trobem davant de la millor cinta de l'autor de *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, opinió que, ateses altres experiències a l'entorn del cinema d'Almodóvar, al pas del temps —i vull oblidar-me de la discreta, avorrideta, *Tacones lejanos*— a la vora dels dies que vindran agafarà forma i estil, convenciment i resolució

plena de trobar-nos tot just a la vora d'una obra mestra, fins al punt que, malgrat caure en el tòpic més vulgar possible, podem dir que tindrem un abans i un després de *Volver* al llarg d'una filmografia apassionada. *Volver* marcarà orientació, sentit de la navegació i adreça molt concreta d'ara endavant. Si *Mujeres...* obrí la porta, grossa i enorme, a un nou concepte dins els paràmetres almodovarians probables i fou capaç de senyalitzar per on havien d'anar les coses, la cinta que ara ens ocupa s'ubicarà, en relació al futur d'Almodóvar, a un lloc vital i a considerar. I els fets ens ho demostren. Si *La mala educación* tancava una extraordinària etapa de creació i fertilitat admirable, *Volver* n'obrirà una altra. Ara, superada tota la trama per films d'exquisida qualitat, quan es qüestionava la factura tècnica dels seus film, que tot, a la influència d'aquell Madrid de la *movida* —morta, enterrada i sepultada— podria semblar, però no, producte de la improvisació, Almodóvar ara, serè, madur, reflexiu, aixeca ja definitivament el vol com una àguila majestuosa i, la veritat, una mica superba perquè ningú es perfecte. Almodóvar entra —ja hi era— per dret propi en el camí de la glòria i confirma, d'una vegada per totes, que, avui per avui, és un dels grans directors d'Europa i de part de més de l'Atlàntic. Però de tota manera el problema de cara a un futur no llunyà, serà la dificultat per superar en qualitat. En tot cas, el temps, que sempre posa les coses al seu lloc definitiu, en revelarà, una vegada més, la veritat quasi absoluta. La cinta és pura emoció. Com si es tractés (i demano perdó per al meu atreviment) d'una pel·lícula a l'estil, a la moda, a la forma i a l'altura de Douglas Sirk. Així com sona.

Volver.





Volver, a través d'una complexa història en què de forma fonamental la dona adquireix un protagonisme total, s'articula sobre sonnis, desitjos, esperances (però també/també pors, fracassos evidents) teixits de manera calculada, a sang freda. Emocions i sensacions que traslladades posteriorment a la realitat del rodatge es torna pur foc de passió desfeta, tempesta oberta a l'horitzó, drama i melodrama perdurable amarats sempre pel toc de l'emoció, de la intensitat que s'encadenen pla rere pla, imatge rere imatge, elements, cal no oblidar-ho, presents, com a banda sonora personal, intransferible, al llarg de tota la filmografia de Pedro Almodóvar. Per a aquesta ocasió el director, diuen, que ha tornat al seu univers personal de la Manxa, encara que penso que aquest viatge als seus llocs d'origen, de vegades de forma clarament implícita, altres de manera més o menys indirectes, aquest món de la seva infantesa i primeres experiències —abans, és clar, d'entrar a Telefónica— molt sovint i ja en el seus orígens, *Pepi, Luci, Boom y otras chicas del montón*, hi era present. La Manxa fou una sensació, una imatge i percepció visible al seu cinema més personal. I més dolorós, és clar. Ara, insisteixo, tothom reitera la tornada a la cultura, a la forma de veure i entendre les coses, l'educació rebuda i experimentada per Almodóvar mentre durava l'estada al seu poble natal fins que decidí viatjar a Madrid. Recordau, a tall d'exemple, *La flor de mi secreto*. Aquí, el món que configura i perfila el director —el pasat— es posa en evidència als pocs minuts d'iniciada la projecció i dona al film clima, atmosfera, i fins i tot, meteorologia. Però no és el tema principal. En realitat és l'excusa, el pretext perquè el realitzador de *Todo sobre mi madre* presenti un ample document, en realitat una visió, sobre i a l'entorn del món modern, del món contemporani que, dia a dia, minut a minut ens envolta. El dolor, la sang, la irrealitat, la mort, el sexe, la renúncia, l'amor, el sacrifici, la solidaritat, el que és, en teoria, real, són ombres i llums que s'escampen i es belluguen per tot arreu. Per tot arreu de la cinta, i que Almodóvar controla quasi a la perfec-

ció. Des del principi —memorables les seqüències inicials— la cinta impregna d'emoció delicada l'espectador. Després, mentre es desenvolupen els dramàtics esdeveniments, el to puja, vibra i esclata fins al desenllaç d'una pel·lícula que, crec, és memorable. Amb habilitat i sensualitat el director mou les peces de la història, penetra fins al fons en les diverses psicologies dels personatges, els fa creïbles alhora que ens mostra la seva sensibilitat mentre la nota entranyable d'aquestes ànimes perdudes mostren feblesa, rigor i duresa extrema. Pel·lícula sobre la mort, sobre les influències dels nostres avantpassats que, des del més enllà, projecten sobre els humans, atàvics, tal vegada, sentiments, velles tradicions transmeses per via oral a través de generacions, històries de pors i d'inquietuds que han omplert llargues vetllades vora al foc a nits eternes de la Manxa. Tot aquest món és recollit per Almodóvar mercès a un guió molt ben escrit, elaborat amb rigor i talent.

Del llarg repartiment, essencialment femení, cal destacar la presència d'una de les primeres fonts d'inspiració del director, la sempre notable Carmen Maura que protagonitzà totes les primeres cintes d'Almodóvar fins arribar el trencament, el cop produït arran de l'estrena de *Mujeres...* Ruptura que fou, diuen que fins i tot molt violenta, després de la cerimònia dels Oscars de Hollywood quan l'esmentat film optava, finalment sense èxit, al guardó de la millor pel·lícula estrangera de parla no anglesa, premi que va haver d'esperar el 1999 amb *Todo sobre mi madre*. I això vol dir que des del 1988 les relacions Maura/Almodóvar eren impossibles. No existien. Fins arribar a *Volver*, on es recupera una figura cabdal i vital al món d'Almodóvar. Val a dir que Carmen Maura, ofereix una de les seves millors interpretacions davant la càmera. Però, amb ella, tot una selecció de dones esplèndides i que donen el to i la força. Grup de dones exemplars format i unificat per Blanca Portillo, Lola Dueñas, Penélope Cruz, Chus Lampreave i, tota una revelació torbadora i enlluernadora, Yohana Cobos. ■

La música a les pel·lícules de Richard Fleischer

ABABS

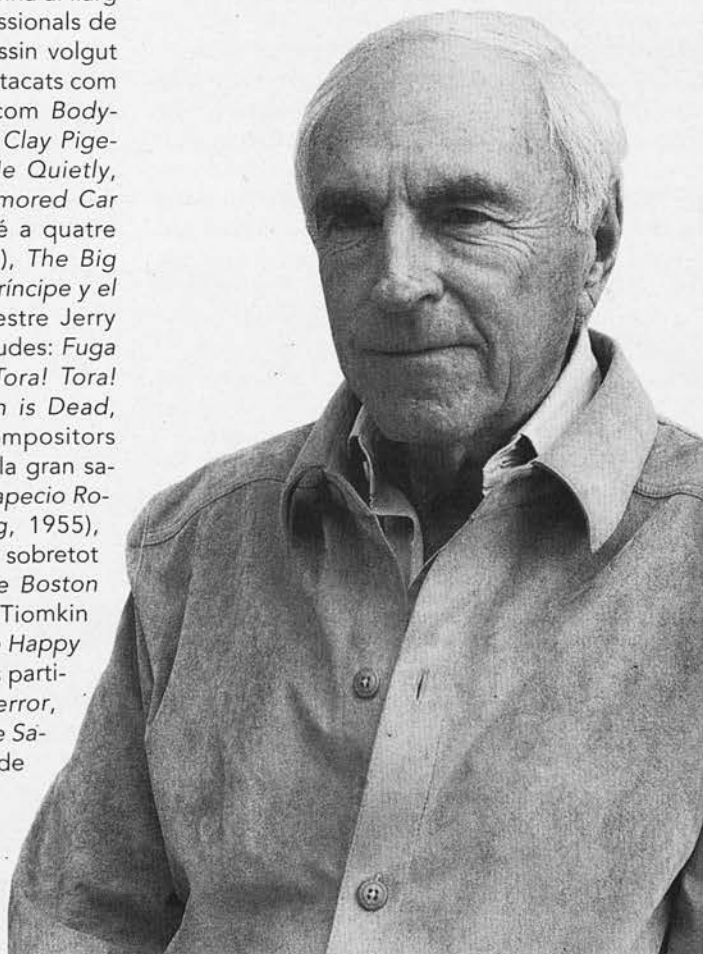
És llei de vida i no ens ha de sorprendre, però el que és cert és que sempre ens agafa de sorpresa, i sempre ens deixa una mica orfes el fet que un conegut del cel·luloide ens deixi. Aquesta vegada ha tocat a un veritable veterà, un d'aquells homes que gairebé va néixer amb el cinema mateix, perquè va arribar al món ni més ni menys que un 8 de desembre de l'any 1916, i ens ha deixat quasi noranta anys després, el passat vint-i-cinc de març: Richard Fleischer, un director més que conegut, que va fer feina fins als anys vuitanta, i que tant va delectar diverses generacions amb els seus films d'aventures, ens ha deixat, i ara brilla amb la resta d'estrelles del firmament cinematogràfic que han passat de ser persones de carn i ossos a convertir-se en autèntiques llegendes que, d'una o altra manera, mai se n'aniran del tot.

Moltes són les coses que podríem comentar del mestre Fleischer (la seva forma de fer cinema d'aventures, combinant molt encertadament elements comercials i de qualitat, per exemple, i que molta gent no ha pogut aconseguir mai fer com ell), però aquesta vegada ens interessa destacar una part del seu cinema poc coneguda pel gran públic. I és que aquest director va fer feina al llarg de la seva vida amb una sèrie de professionals de la música de cinema que molts haguessin volgut per a les seves pel·lícules, noms tan destacats com Paul Sawtell (als seus primers films, com *Bodyguard* (1948), *Acusado a Traición* (*The Clay Pigeon*, 1949), *Ven Junto a Mi* (*Follow Me Quietly*, 1949), i *Asalto al Coche Blindado* (*Amored Car Robbery*, 1950)), Maurice Jarre (també a quatre pel·lícules: *Crack in the Mirror* (1960)), *The Big Gamble* (1961), *Mandingo* (1975), i *El Príncipe y el Mendigo* (*Crossed Swords*, 1977)), mestre Jerry Goldsmith (a tres pel·lícules ben conegudes: *Fuga sin Fin* (*The Last Run*, 1971), *Tora! Tora! Tora!* (1970), i *El Don ha Muerto* (*The Don is Dead*, 1973)), Lionel Newman (un dels compositors menys coneguts dels que pertanyen a la gran saga dels Newman, a *La Muchacha del Trapecio Rojo* (*The Girl in the Red Velvet Swing*, 1955), *Impulso Criminal* (*Compulsion*, 1959), i sobretot la molt coneguda *El Estrangulador de Boston* (*The Boston Strangler*, 1968)), Dimitri Tiomkin (*So This is New York* (1948), i també *The Happy Time* (1952)), Elmer Bernstein (dos grans partitures com són *Terror Ciego* (*Blind Terror*, 1971) i *La Increíble Sarah* (*The Incredible Sarah*, 1976)), Mario Nascimbene (a dues de les pel·lícules més famoses de la història del cinema d'aventures, *Los Vikingos* (*The Vikings*, 1958) i *Barrabás* (*Barabbas*, 1962)), o el mític Quincy Jones (*Los Nuevos Centuriones* (*The New Centurions*, 1972)), i per si tot ai-

xò no fos suficient, trobem que Lalo Schifrin (a la biografia del Che Guevara *Che!* (1969)), Basil Poldouris (*Conan el Destructor* (*Conan the Destroyer*, 1984)), o Ennio Morricone (*El Guerrero Rojo* (*Red Sonja*, 1985))), varen donar suport també a les fantàstiques imaginacions de Fleischer. El que es diu unes col·laboracions excepcionals... i tot això, és clar, sense oblidar la que va ser la primera de les seves pel·lícules que es va convertir en un fenomen de masses, *Veinte Mil Leguas de Viaje Submarino* (*20000 Leagues Under the Sea*, 1954, que portava una partitura inoblidable signada per Paul J. Smith), i una de les pel·lícules de por i suspens que més públic ha arribat a tenir, com és *El Estrangulador de Rillington Place* (*10 Rillington Place*, 1971, l'única però molt efectiva col·laboració amb el compositor John Dankworth).

Així, doncs, Richard Fleischer ens ha deixat, però no hi ha dubte que la seva feina es queda amb nosaltres, i que la gaudirem ben acompanyats per tots aquests professionals de la música que varen voler treballar al costat d'un home que entenia el cinema d'una manera ben especial. Fins sempre, mestre. ■

Richard
Fleischer.



Notes impertinents (XIII) El "meu" vell Kirk Douglas

Antoni Serra

Cautivos
del mal.



El passat mes d'abril —diuen, els entesos, que ens trobam ja en època primaveral— l'he pogut superar, si em permeten de dir-ho, entre més que sobrades mostres de corrupció i de desvergonyiment políticossal, gràcies a la lectura de la novel·la pòstuma de Truman Capote (*Summer Crossing*, que no m'ha fet el pes, no sé si influenciat pel record de *The Grass Harp* i *Music for Chameleons*), al centenari del naixement de Samuel Beckett que m'ha abocat a una nova lectura crítica de la seva obra (sobretot *L'innommable*) i també al fet que vaig veure per primer cop, dins la solitud del meu estudi convertit en "petit" cinema, la pel·lícula *The Lies Boys Tell* (1994) interpretada pel meu "amic" dels temps heroics, Kirk Douglas.

El cert és que vaig localitzar en un d'aquests magatzems d'homogeneïtzació gastronòmicocultural, el film dirigit per Tom McLoughlin, és clar que enllaunat en un dvd i, d'immediat, atrapat per la curiositat (no n'havia sentit parlar mai, d'ell, i a la propaganda que figura a la capsula protectora ni tan sols es fa referència a l'any de la producció), el vaig visionar a la petita pantalla. Em va sorprendre, bé és cert. No és una gran pel·lícula —no cal que ens enganyem—, malgrat que la temàtica no deixa de ser interessant i fins i tot engrescadora, però al meu

gust —fal·libre com tots els gustos— resulta excessivament literària, superficialment literària si he de dir la veritat, o sigui: amb la comoditat frívola de les "bones i santes intencions", i amb elements de creació cinematogràfica que voregen el sentimentalisme, sinó el melodrama. No és el tipus de films que m'apassionen. Però així i tot, manté una certa dignitat aquesta història del vell que s'entesta a morir al llit on va néixer i que per arribar-hi, al llit, acompanyat per un fill un xic tarambana (no sé si qualificar-lo de pròdig), viu una sèrie d'aventures relacionades amb el seu passat. Malgrat la pobresa intel·lectual de l'obra, seria injust si no assenyalàs que la interpretació de Douglas (el vell i moribund Ed Reece de la història) és d'una professionalitat admirable i envejable...

Kirk Douglas és un dels gran actors de la cinematografia de tots els temps, com ho són —amb la dimensió i personalitats pròpies, intransferibles de cadascun d'ells— Charles Laughton, James Mason, George Sanders, Burt Lancaster, Charles Coburn o Edward G. Robinson, entre d'altres. Un actor, Douglas, que mai et deixa indiferent, fins i tot quan fa de viking en aquell film deliciós —i d'aventures— de Fleischer, *The Vikings*, el recorden? I ja no parlem quan es converteix en el Van Gog de Minnelli,



Lust For Life. O en la magistral pel·lícula d'Sturges, *Gunfight at the O. K. Corral*, que nosaltres vàrem veure amb el títol castellà de *Duelo de titanes*. La filmografia de Douglas és diversa, complexa, a vegades contradictòria, amb millors o més fluïxes pel·lícules dirigides per magistral realitzadors (Billy Wilder, tenen present *The Big Carnival?*, Hawks, Vidor, Kubrick, què me'n diuen d'*Spartacus?*, o Huston) i d'altres que no han aconseguit un espai gaire rellevant dins la història del setè art. Però ell, sempre se'n surt incòlume, dels personatges al que dona vida. ¿Em permeten, amics de l'impossible cinematogràfic, que citi films com *Man Without a Star*, *The Devil's Disciple* o *Paris brûle-t-il?* Gràcies.

En aquests moments de cerimònies de confusió que ens proposa, a tothora, la societat postmoderna, amb l'adoració del màrqueting per actors d'encefalograma pla —com el mateix fill de Kirk, Michael: hamburguesa *light* de qualsevol establiment MacDonal's—, retrobar-te amb un Douglas, encara que sigui amb el de *The Last Train From Gun Hill* (el film és de 1959, han passat quaranta-

set anys!), t'adones que la cinematografia té sentit i que la "modernor" malentesa (no és el mateix que "modernitat") no aconseguirà acabar amb l'art verader (cinematogràfic, literari, pictòric), malgrat tots els seus intents de banalització i vacuïtat.

Es per això, tal vegada, que sempre he preferit una Marie Dressler o una Brigitte Helm a una Diana Dors o una Doris Day... i un Kirk Douglas a un Rock Hudson (o Stan Laurel i Oliver Hardy abans que Bud Abbott i Lou Costello, i no parlem de l'inefable Bob Hope!). Vet aquí per què som lliures, o no? Perquè encara tenim capacitat de poder elegir entre el que és vida (poder creatiu) i el que és mort (higiènica mòmia de cautxú), entre follia imaginativa i mimetisme esclavitzat conservat en formol de piscina d'hospital clínic. ¿Vostès que prefereixen? Jo, la indisciplina rebel i una certa incredulitat anàrquica... I aquell poema de Pessoa, escrit entre fumassa de tabac:

*O homen não é um animal:
É uma carne inteligente,
Embora às vezes doente.*

L'escenari de llauna Tirant i Falstaff: l'estranya parella

Francesc M. Rotger

Ha estat una estrena llargament esperada. Sembla que també el seu realitzador, Vicente Aranda, feia temps que volia portar al cinema la novel·la de Joanot Martorell, i això no ha estat possible fins ara. Tot s'ha de dir: les escasses pel·lícules espanyoles ambientades a l'Edat Mitjana (entre les quals, per cert, hi trobam una altra del mateix Aranda, *Juana la Loca*) no han destacat, en general, per la seva qualitat ni pel seu rendiment econòmic, i no és estrany que els productors s'ho pensin bastant abans de gastar-se els doblers en l'ambientació, el vestuari i la figuració corresponents. També s'ha de dir que, com ha assenyalat aquests dies l'Obra Cultural Balear, efectivament és absurd que aquest *Tirant lo Blanc*, que destaca pel seu capítol d'interpretació femenina (Victoria Abril, Leonor Watling, Ingrid Rubio), s'estrenés simultàniament a tres sales de Palma, i a totes tres a la seva versió en castellà, quan existeix una altra en català (com no podia ser d'una altra manera, donada la seva condició d'obra clàssica de la nostra llengua). En qualsevol cas, *Tirant* arriba ara al cinema, però abans ja ho havia fet, i repetides vegades, als escenaris. A una d'aquestes posades en escena participà el mallorquí Pere Noguera. Una altra estigué a càrrec de Francisco Nieva. Més recentment, aquest febrer passat, un tercer *Tirant*, de butxaca podríem anomenar-lo, amb no més tres intèrprets, passà pel Teatre del Mar, dins el seu cicle "Teatre i Literatura", en representacions reservades als alumnes de Secundària.

Si Tirant és un heroi, tot i que molt humà, a Sir John Falstaff li pertoca, és clar, el paper d'antiheroi. Bevedor, jugador, femellut, mentider, lladre, vanitós, diuen que aquesta joia de personatge divertia tant Elisabet I d'Anglaterra que, no satisfeta amb la seva participació a les dues parts d'*Enric IV*, demanà el seu servidor William Shakespeare que escrigués una altra, de peça teatral, en què hi sortís. Fou *Les alegres casades de Windsor*, de la qual el mateix Pere Noguera en realitzà una estupenda posada en escena, fa cosa de dos decennis. Encara fa més temps que Orson Welles rodà la seva particular versió, *Campanades a medianoche* (1965). El mateix personatge ha tornat ara als nostres escenaris amb una adaptació titulada justament *Falstaff* i que dirigeix Konrad Zschiedrich. Mentre que un altre clàssic, aquest del teatre espanyol, *La dama boba*, ha aterrat a les nostres cartelleres cinematogràfiques en una lectura de Manuel Iborra.

I si Tirant i Falstaff formen una estranya parella, què direm dels dos personatges que comparteixen la comèdia de Neil Simon que s'anomena precisament així, *L'estranya parella*, i que encarnaren, a la pantalla, Walter Matthau i Jack Lemmon, en una de les seves col·laboracions més memorables; ara, aquesta peça retorna a la nostra actualitat escènica, en una posada en escena dirigida per Pitus Fernández, amb Joan Carles Bestard i Miquel Fullana, entre d'altres. I encara una altra parella, si més no, curiosa: Enrique San Francisco i Jorge Sanz, cares conegudes del nostre cinema, junts a l'Auditori amb *Hijos de mamá*. ■



Tirante el
Blanco.

Bandes de so

Dario Marianelli: un valor en alça

Házael González

V de Vendetta.



Per fi s'ha estrenat al cinema la pel·lícula que molts dels múltiples aficionats al món del còmic esperàvem amb veritable ansietat: *V de Vendetta* (*V for Vendetta*, James McTeigue, 2005). I més enllà de les moltes opinions que ha suscitat el film (entre d'altres, el fet que gairebé no té res a veure amb el meravellós còmic guionitzat per Alan Moore i dibuixat per David Lloyd als anys 80, que té una trama molt més sòlida i creïble, i també amb una qualitat més que superior, la qual cosa no es pot dir del tot de la pel·lícula), nosaltres ens quedem sens dubte amb un nom que fins fa poc temps no era gaire conegut, i que, poc a poc s'ha anat fent un petit lloc dins el món de la banda sonora original. Ens referim, per suposat, al compositor en què els germans Wachowsky (que són els veritables artífexs de la pel·lícula) han posat la seva confiança: Dario Marianelli, un jove que s'està convertint en un valor a l'alça per motius propis.

L'italià Marianelli es va donar a conèixer a discrets films de mitjan dels anys 90, com per exemple *Aïlsa* (*Paddy, Breathnach*, 1994), *El Crimen Desorganizado* (*I Went Down*, també *Paddy Breathnach*, 1997), o altres petites produccions, fins que a principis del nou segle li va arribar l'oportunitat de demostrar allò de què era capaç d'una forma clara, i va ser al cinema de terror, amb un film que es va dir *Pandæmonium* (*Julien Temple*, 2000), on ja va quedar ben clar que el misteri i el terror eren llocs en què el compositor es desenvolupava amb molta tranquil·litat. Després d'això, i juntament amb produccions menys conegudes (com per exemple, *El Guerrero* (*The Warrior*, Asif Kapadia, 2001), comencen a despuntar les partitures com la d'*En Este Mundo* (*In This World*, Michael Winterbottom, 2002, on posa música al drama dels refugiats de l'Afganistan), *I Capture the Castle* (*Tim Fywell*, 2003, on el tema

principal són els conflictes de l'adolescència), o *Cheeky* (*David Thewlis*, 2003, una comèdia dramàtica molt peculiar). Però, sens dubte, és en el 2005 quan el compositor aconsegueix arribar d'una forma total i definitiva al gran públic, amb una partitura ben personal i peculiar: ens referim, és clar, a *El Secreto de los Hermanos Grimm* (*The Brothers Grimm*, la darrera bogeria de Terry Gilliam, 2005), una pel·lícula que va desvetllar per al gran públic la feina d'aquest compositor, i que, a més d'això, va ratificar el seu talent en una de les bandes sonores més destacades de l'any, la de la pel·lícula *Orgullo y Prejuicio* (*Pride & Prejudice*, Joe Wright, 2005), per la qual va aconseguir ni més ni menys que una proposició per a l'Oscar, la qual cosa és un bon indicador de per on va la carrera de Marianelli. I això sense oblidar que, el mateix any, també va posar música a films tan interessants com *Shooting Dogs* (*Michael Caton-Jones*, 2005, basada en una història real sobre el genocidi de Rwanda), *Con Todos Mis Respetos* (*Sauf le Respect que Je Vous Dois*, òpera prima de Fabienne Godet, 2005, molt valorada per la crítica), o la curiosa *Opal Dream* (*Peter Cattaneo*, 2005). Totes aquestes feines, rematades finalment per aquesta *V de Vendetta* (*V for Vendetta*, James McTeigue, 2005) que s'ha estrenat ara ens demostren que Marianelli ha estat capacitat per superar molts dels reptes necessaris per ser justament considerat com allò que realment és, és a dir, un valor en alça que, de vegades, pot passar una mica desapercebut, però que, d'altres, aconsegueix donar a les seves partitures un gust impecable i que deixa un més que bon sabor a la boca...

I això és tot, almenys de moment, perquè ara mateix Dario Marianelli treballa a les ordres de Bille August i en el futur estem ben segurs que se'n parlarà molt d'aquest compositor. ■



Los sobornados

Al detectiu Dave Bannion, interpretat amb sobrietat i força per Glenn Ford, se li encarrega el desagradable cas del suïcidi d'un membre del departament de policia. Si bé en un principi el cas sembla senzill, un sobtat gir de la investigació porta el detectiu Bannion al darrere d'un cas de corrupció que implica el departament de policia, les autoritats polítiques i a un important *capo* de la màfia. Les complicades circumstàncies posaran Bannion contra les cordes i la seva investigació continuarà fora de la llei, esdevenint un cas personal de venjança, a partir del moment en què la màfia fa esclatar el cotxe de Bannion, matant la seva dona.

Quan el 1953 dirigeix *Los sobornados* (*The Big Heat*), Fritz Lang, director vienès que començà la seva carrera a Alemanya, on signà un bon nombre de pel·lícules notòries i que, des de la seva arribada als Estats Units, es parla que fugint del poder coartador de la llibertat dels nazis, havia consolidat una filmografia impressionant, és ja un home madur, tot un veterà. Així i tot, és, possiblement, el més intens film d'un director caracteritzat precisament per la força i el caràcter que imprimeix a les pel·lícules. La direcció de *Los sobornados* és molt ferma, dura, gairebé im-misericorde. En aquest sentit fug d'algunes aparatoses característiques del cinema negre, com la veu en *off* o el *flashback*, per construir una història lineal i directa, amb un ritme que no té compassió de l'espectador, que es veu vertiginosament endinsat dins una

obscura trama de violència i corrupció contra la qual Bannion lluita en solitari, pràcticament esdevenint un justicier (no emmascarat). L'entrada que Bannion fa a la casa del cap del crim, interrompent una festa social i tacant amb la seva presència el suposat món impol·lut de relacions socials del gàngster és una situació que no ens resultaria difícil de trobar en un còmic de Batman. Lang sí que utilitza altres claus típiques del gènere, com per exemple, els ambients on es desenvolupa el film. Hi apareixen molts dels clàssics llocs dels films negres: el club nocturn; la comissaria de policia; la casa luxosa del cap de la màfia, que contrasta amb la correcta, per no dir humil, casa del detectiu de policia; el cau on se reuneixen els pinxos a jugar al pòquer i tenir els contactes amb les seves amants, etc.

Per refermar-nos en la forma de dirigir crua i sense contemplacions de Lang basta fixar-se en la primera escena. Un home en primer pla, d'esquena a la càmera, està assegut al seu escriptori. Deixa una carta sobre la taula, agafa un revòlver i es pega un tret al cap. Al moment una dona al fons de la imatge, baixa unes escales, indiferent a la mort de l'home. Agafa la carta, fa una trucada i pronuncia les primeres paraules del film: "El Sr. Lagana?, Ja sé que és molt tard però despertí'l, digui-li que és la viuda de Tom Duncan". D'aquesta crua manera ens acaba de fer saber que és la viuda de l'home que s'ha pegat un tret al cap, de qui no n'hem vist el rostre i amb una total indiferència, és més, amb una no dissimulada satisfacció, dóna la notícia a un ho-

me poderós, ric, que aviat sabrem que no és més que el gàngster Mike Lagana.

En general aquest és un film que no admet grisos ni colors i, precisament per això, està retratada en un expressiu i contrastat blanc i negre (*a posteriori* farà un comentari al voltants de la quantitat del blanc i de negre que hi ha al film). El mateix passa amb els personatges; són gairebé arquetípics, i, en aquest sentit, totalment irreal, només possibles en l'estilitzat món de somnis creat pel cinema. Però, oh màgia, aquests personatges estan transposats a la pantalla amb un talent tan extraordinari (aquell de què eren capaços els més grans directors) que es converteixen en perfectament creïbles per a l'espectador.

El món en què Bannion es mou és el món dels gàngsters, dels criminals i dels corruptes. És un ambient hostil per a un home que es manté honrat, dur, inflexible i expeditiu. Només hi ha un lloc on descobrim que Bannion té una altra cara i és la seva llar. Curiosament, aquest home inflexible té una segona personalitat, la que podem veure quan és a casa, relaxat, atent, amant de la seva dona i de la seva filla. Quan veiem Bannion a casa Lang posa el fre bruscament al ritme frenètic i malaltís. Aleshores el protagonista troba el merescut descans, pot relaxar-se, i, per uns instants, es troba en un ambient net de la corrupció que inunda el món. És una petita i fràgil illa de color blanc al bell mig d'un món negre i hostil, però la corrupció envaeix aquest petit refugi de forma violenta amb l'atemptat que se'n porta la vida de la dona de Bannion. Aquest fet és de destacar ja que és poc habitual que un film de l'època s'atreveixi al que fa Lang aquí. En certa forma, per l'impacte sobre la ment de l'espectador, es podria dir que anticipa el que Hitchcock faria a *Psicosis* (*Psycho*, 1960) quan Norman Bates (Anthony Perkins) assassina Marion Crane (Janet Leigh) a la arxifamosa escena de la dutxa.

Si fins aquí hem parlat de la trepidant i desesperada lluita del solitari Bannion, és just, i necessari, dir que es reserva Lang un raig de llum al film, una veritable esperança i salvació del personatge de Bannion. Cal però abans parlar de la curiosa variant de la *femme fatale* de torn. En aquest cas no ho és tant, sinó una jove capriciosa que cerca la vida fàcil al costat d'un sicari de Lagana. Gloria Grahame interpreta aquest paper, mentre que l'assalariat de Lagana que l'acaba maltractant, no és altre que Lee Marvin, com sempre amb una interpretació poderosa. El personatge de Grahame acaba tenint una relació de compassió mútua amb Bannion, però mentre aquest acaba superposant la justícia per damunt de la venjança, superant l'instint primari pel sentiment d'allò correcte, no així ella, que torna amb la mateixa moneda el maltracte del personatge de Marvin i ho paga amb escreix. Per la seva banda Dave Bannion acaba retornant a una (nova/vella) vida després de superada l'aventura.

(1) La filmografia de Fritz Lang és extensa i no hi ha, pràcticament, res dolent. De la seva etapa alemanya destacar entre d'altres les absolutament impressionants adaptacions destaquen de l'epopeia nacional *Die Nibelungen: Siegfried* i *Die Nibelungen: Kriemhilds Rache* ambdues de 1924, l'arxiconeguda *Metropolis* (1927), dos films de la saga del supercriminal Dr. Mabuse separats per més d'una dècada (1922 i 1933) o el film que habitualment s'interpreta com a anticipador del nazisme, atès que reflecteix l'estat d'inquietud i paranoia de la societat alemanya, *M, el vampir de Düsseldorf* (1931), i que podria considerar-se un precursor directe del cinema negre. Si passam a repassar la seva etapa com a cineasta als Estats Units, el cert és que segueix fent obres que han passat a la història del cinema com a grans clàssics i toca diversos gèneres com el western —*La venjança de Frank James* (*The Return of Frank James*, 1941), *Encubridora* (*Rancho Notorious*, 1950)—, el cinema negre —*Perversidad* (*Scarlet Street*, 1946) o la mateixa *Los sobornados* (*The Big Heat*, 1953)—, el cinema d'aventures —*Los contrabandistas de Moonfleet* (*Moonfleet*, 1955), i d'altres. Finalment Lang tornà a Alemanya on tengué l'oportunitat de tancar la saga del Dr. Mabuse amb un darrer retorn de la gran ment criminal amb *Los crímenes del Dr. Mabuse* (*Die Tausend Augen des Dr. Mabuse*, 1960).

Los sobornados.



El triomf de la perversitat

Joan Ferrer Miserol



El triunfo de la voluntad.

Leni Riefenstahl va néixer a Berlín el 1902 i morí el 2003. En un principi se dedicà a la dansa; però un accident professional l'obligà a deixar la carrera de ballarina. El seu amor per la naturalesa la va fer escalar muntanyes, on va conèixer el cineasta Arnold Frank, el qual la introduí en el món del cinema. Va interpretar una mitja dotzena de films, i el 1932 dirigí la seva primera pel·lícula, *La luz azul*, amb guió del comunista hongarès Béla Belázs, que fou premiada a Venècia. Amb l'adveniment del moviment nazi, encara que mai no en va ésser membre, hi col·laborà, acceptant fer alguns documentals. Se defensa d'aquesta aportació cinematogràfica dient que ho va acceptar perquè tenia necessitat material de fer-ho. Per rebatre les acusacions d'enaltir la ideologia nazi afirma que aquell documental sobre el congrés del partit a Nurem-

berg, anomenat *El triunfo de la voluntad*, és totalment objectiu, sense afegir-hi res, que és fidelment històric.

Leni Riefenstahl era una dona molt atractiva i gaudia d'una creativitat fora de la mitjana, amb un ull molt precís per a la fotografia i el cinema; però aquest ull tan creatiu és el que la fa realment perillosa; especialment quan el que defensa no està entre les virtuts més nobles de l'esser humà. No és veritat que *El triunfo de la voluntad* sigui totalment objectiu. Malgrat no hi hagi res afegit al que succeí a Nuremberg aquell setembre de 1934, l'habilitat de la cineasta per enquadrar els fets des del punt de vista que més convé al nazisme el fa fortament subjectiu. Per transmetre a l'espectador el missatge nazi agafa el que ella necessita, sense deixar que l'espectador discorri lliurement. El documental de

la convenció del partit a Nuremberg coincideix exactament amb el que volia Hitler, fins en el punt que no se sap si és un documental sobre el congrés o és un congrés per fer el documental guia de la propaganda nazi. El film comença dins l'avió que du Hitler a Nuremberg, sols es veuen cel i núvols, com si la càmera fos els ulls del Führer, l'esser celestial que des del cel ve a salvar els seus seguidors. Quan surt de l'avió està enquadrat de tal manera que sembla l'aparició del redemptor baixat del cel; i durant tot el trajecte per dins Nuremberg està enfocant des de dalt, evitant que es vegi el cotxe que el du, donant la sensació que no necessita la terra per caminar. Els símbols nazis, que al principi es veuen que són duts per persones, al final, en el darrer discurs de Hitler, s'eviten els portadors perquè els símbols tinguin un sol amo, un sol senyor, el Führer. Tot el que enfoca Riefensthal és, efectivament, històric; però la forma d'enfocar-ho és sumament perversa. L'espectador no previngut acaba el visionat del film amb la convicció que la política no és, no hauria d'esser, una qüestió de idees, sinó de capacitat per mobilitzar la gent darrera un líder, un líder descendit del cel que està per damunt dels humans.

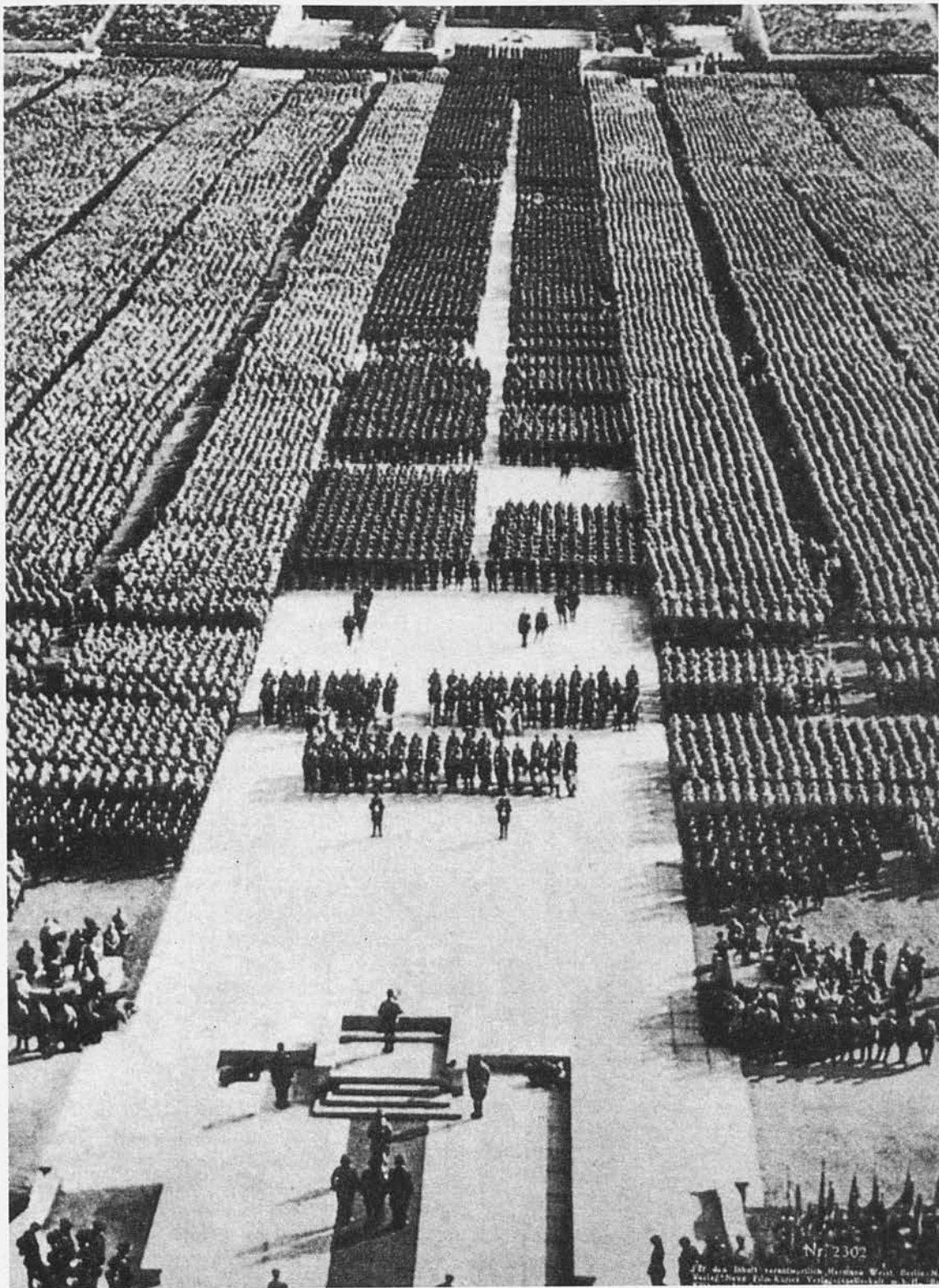
L'interés més gran que me transmet Leni Riefensthal, apart la seva gran visió pel cinema, és la constant contradicció interna. Malgrat les seves relacions amb alts dirigents nazis, mai no va esser

membre del partit; però ha deixat per a la posteritat l'obra mestra de l'art d'aquest moviment pervers. Era una entusiasta de l'aire lliure i la naturalesa, però la seva obra mestra, *El triunfo de la voluntad*, és estrictament ciutadana, no surt de Nuremberg. I, per no decebre els que admiram el seu esperit contradictori, se passà un fotimer d'anys entre els nuba a l'Àfrica. Un poble que mai no havia acceptat en el seu poblat cap blanc i que no tenia altra activitat que pintar-se els cossos per a una guerra sanguinària interminable. Precisament d'aquella estància ha deixat un recull fotogràfic únic d'aquest poble ja pràcticament desaparegut. Va publicar també unes memòries, més que res per justificar la seva col·laboració amb el nazisme, i no són altra cosa que un fons semblant al de la pel·lícula que estam tractant. Una mena d'història verídica que du a pensar al lector que allò no podia passar d'altra manera; però nosaltres sabem que Fritz Lang també va esser temptat pels nazis, i que la seva dona de llavors se va fer del partit; però malgrat això en va fugir per evitar haver de donar posteriors explicacions que difícilment podien esser mai del tot convinents, ja que només poden du a la contradicció.

No se pot negar que *El triunfo de la voluntad* és l'obra mestra de l'art nazi; i fins i tot és una de les obres mestres del cinema documental. Però aquesta mestria és precisament la que la fa estrictament

Hitler i Riefensthal a Nuremberg, durant el rodatge de *El triunfo de la voluntad*.





perversa. Qualsevol espectador que vegi la pel·lícula pot saber tant d'aquest moviment com llegint tota la seva història; però el més petit oblit li pot provocar la sospita que aquell moviment no anava descaminat, i que efectivament, com diu subliminalment el film, tothom que no segueixi un líder descendit del cel, i tenguí un partit per compenetrar-s'hi, difícilment pot sobreviure; ni emocional ni

intel·lectualment. Aquesta és la màxima perversió del nazisme, com ho és també la de les esglésies occidentals. Per això, *El triunfo de la voluntad*, en realitat s'hauria de titular *El Triomf de la Perversitat*, perquè pretén, de manera subtil però eficaç, transmetre a l'espectador que el que importa no és la recerca de la veritat sinó la submissió a una força sobrehumana. ■

Cineastes balears

Entrevista a Toni Bestard

Julia Pons



Toni Bestard (Bunyola, 1973), és un veterà dels certàmens de cinema a Mallorca i fora de les illes, director de curts excel·lents com *Niño Vudú* o *El Viaje*, ja tot un referent al món del curtmetratge. Com molts cineastes balears de la seva generació, hagué de sortir de l'illa per adquirir una formació audiovisual. Es diplomà en Direcció de cinema i Realització de televisió a l'Escola de Cinematografia i Audiovisuals de Madrid (TAI). Porta des de 1996 en el món del cinema, fent curtmetratges i treballant en altres sectors del món audiovisual. És també membre i secretari de la junta directiva de l'ACIB (Associació de Cineastes de les Illes Balears), creada el gener de 2006 per promoure el cinema que es fa a les Illes i aconseguir un recolzament institucional adequat a la realitat de la producció audiovisual a les Balears.

Actualment, amb el seu darrer curt acabat de rodar, coordina la selecció de curts amb Conxa Rossillo per el programa *En Curt* de TVE-Balears, en el qual ACIB col·labora directament.

Sólo por un tango, el seu primer curt en format cinema, thriller en to de comèdia realitzat l'any 1999 —el mateix en què s'exhibia a Madrid el curt de final de carrera *El dáttil verde*— va obtenir més d'una desena de premis i menció especial al prestigiós Festival de Clermont-Ferrand. El 2001 realitza *Gatos*, guanyadora del Proyecto Corto de Canal +, de temàtica musical, amb Natalia Dicenta i Lola Herrera en el repartiment. També el 2001 roda el documental per TVE *Tiempos de Orgullo*. Ha treballat com a realitzador i ajudant de realització per Antena 3, Canal 9 i TVE.

Amb *El viaje* (2002), rodada a Madrid en dos dies i 12.000 euros de pressupost, li arriba un èxit

aclaparador. És fins ara el seu treball més premiat, una imaginativa i colpidora història en blanc i negre sobre dos nens dels suburbis i la seva fantasiosa manera de transformar una sòrdida realitat. *El viaje* ha recollit més de 40 guardons en festivals arreu del món. És també l'inici de la seva fructífera relació professional amb Arturo Ruiz, director i guionista de Madrid format també a la TAI.

Roda a Mallorca en una setmana el seu setè curt, *Niño Vudú* (2004), amb Fernando Tielve (*El espinozo del diablo*, *El embrujo de Shanghai*), aquest cop amb un pressupost molt superior, 42.000 euros. Premiat ja en una desena de festivals, combina ficció i documental en una narració on la iniciació d'un adolescent corre paral·lela amb la vida i l'actuació de Jimi Hendrix a Mallorca el 1968.

Ara acaba de rodar a Palma, en tres dies de principis d'abril, el curt *Equipajes*, mentre Arturo Ruiz dona els darrers tocs al guió del que ha de ser el seu primer llargmetratge, que es començaria a rodar si tot va bé a principis de l'any vinent. Hiperactiu però accessible, troba lloc per parlar del seu treball i projectes a un cafè del centre de Palma, demana que davallin la música i comença l'entrevista.

J.P.- Vares començar a fer cinema a Mallorca, i després passares a Madrid. Per què aquesta ciutat?

T.B.- Vaig començar a fer un taller de cine a Sa Nau, a Palma, a la vegada que estudiava magisteri. Però jo volia fer cinema, i aleshores era més complicat estudiar audiovisuals aquí. La meua primera opció va ser Barcelona, per la proximitat i la llengua. Però a Madrid hi ha la indústria, les productores... A Barcelona, qui fa cinema? Hi ha gent que hi

va a rodar, però no hi ha moviment cinematogràfic. Les productores es decanten més per la publicitat.

— Quan vares decidir fer cinema?

—Des de petit, i això que a casa no m'han donat una cultura cinematogràfica; però una època els va pegar per anar al cine, quan jo tenia vuit o nou anys.

Després, d'adolescent, agafava el motoret i me n'anava al cine, tot sol, eh? Anava a l'Augusta, a les quatre sales que coneixia per estar a prop de l'estació...i era molt cinèfil, per mi anar al cine era tota una experiència! Amb 10 anys li deia a ma mare, vull fer cine, i me va costar convèncer-los, els pares! De fet, fins el primer curt que vaig estrenar en cinema, i mon pare va acudir-hi, a Madrid i va veure aquella gentada fent cua a la Gran Via...encara no s'ho acabaven de creure, deien "es nostre fill ha perdut es cap!" Ara ja se la prenen més seriosament, la meva carrera.

—Alguna pel·lícula que t'impactàs a la infantesa, i pel·lícules o directors que t'hagin influït més endavant?

—Moltes. Evidentment, com a tota la nostra generació, *Tiburón*, *La guerra de las galaxias*, *ET*, *Encuentros en la tercera fase*...la culpa que jo faci cine és de George Lucas o Spielberg, després ja descobriria els clàssics, d'adolescent, quasi a la vintena, però de petit, això era el que em tirava! Som molt fan de *La noche del cazador*. Fascinant, fora del seu temps, amb aquell plantejament de fàbula i terror alhora. També d'*El Padrino*, d'*Scorsese*. *El Padrino II* me sembla una joia de la història del cinema. *Uno de los nuestros*, dels Coen. El cinema de David Lynch, el de Jim Jarmusch, el neorealisme italià... *Ladrón de bicicletas*, *Milagro en Milán*. L'expressionisme alemany. *El verdugo*, de Berlanga, *Viridiana* de Buñuel...

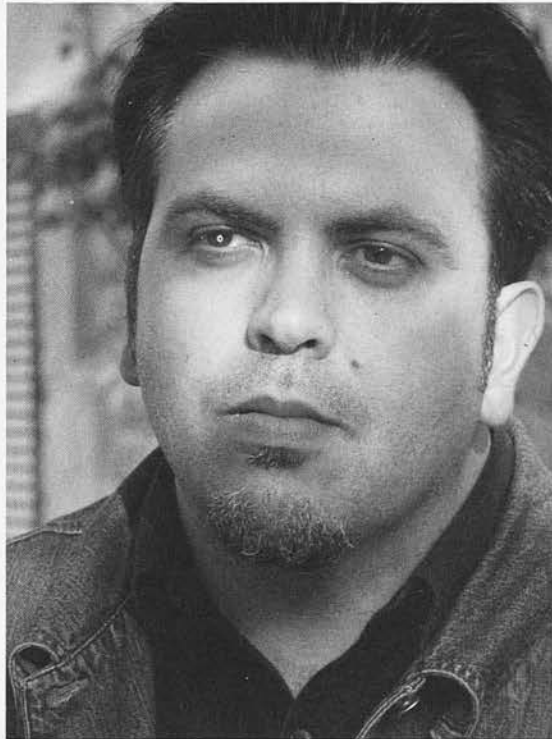
—En els darrers curts que has dirigit, *El viaje*, *Niño Vudú*, hi veig unes constants, la mirada infantil i adolescent, la iniciació; i al teu cine, una tendència al to de comèdia. Què trobes?

—Les que cites, sí, però... ara n'acab de rodar una de "trenta anysencs". Supòs que he anat per fases, infància, adolescència (riu) i ara, toca l'etapa que estic vivint. Es hora de tractar temes més adults. Sí que hi ha alguna cosa de comèdia als meus curts: *Solo por un tango* era una espècie de comèdia esperpèntica, el projecte final de carrera era també una comèdia...i també a *El Viaje* i a *Niño Vudú* hi ha cosa d'humor, encara que no ho siguin pròpiament. És també quan començ a col·laborar amb Arturo Ruiz, i si, ell escriu grans guions de comèdia...el llarg que estam escrivint és una comèdia surrealista.

Equipajes: nova etapa

—De què tracta el teu darrer curtmetratge, *Equipajes*?

—És una comèdia romàntica amb un toc "canalla", una parella comença un joc de seducció a una sala d'equipatges d'un aeroport, esperant un equipatge que no arriba...en aquest curt es tracta de l'atzar en l'amor (i en el sexe). El tema i el gènere són



Toni Bestard.

nous, fins ara no havia tractat les relacions de parella. Un curt d'un 9 minuts, senzill, en la línia d'*El Viaje*.

—Què en destacaries, en comparació amb els teus curts anteriors?

—És diferent. Estèticament està molt lluny dels anteriors. No hi ha un sol pla amb trípode, tot és càmera en mà. Aquesta història, temps enrere, m'hauria inspirat quelcom clàssic, en la línia d'aquelles delicioses comèdies de Cary Grant i Katharine Hepburn. Però corren nous temps, i m'he decantat per una estètica més directa, realista. Els actors no són "glamourosos", l'espectador ha d'identificar-se amb ells, pensar que aquesta història pot ser tan real com la vida mateixa.

— Com ha estat la relació amb els actors protagonistes? Algun mallorquí?

— Molt bona. Xisco Segura el vaig trobar a Mallorca, és nou al cinema, i Natalia Mateos a Madrid, és una gran actriu, ha guanyat tots els premis hagués i per haver en curtmetratge. Crec que amb Arturo Ruiz —que ha col·laborat també a la direcció d'actors— hem aconseguit treure tot el suc a les interpretacions d'aquests dos formidables actors. Ells han trobat el punt als personatges, aportant fins i tot coses que no eren al guió.

—Hi ha un tercer personatge...un xiuaa, tenc entès, quin paper hi juga? Anècdotes?

— Vàrem estar a punt de quedar-nos sense ell abans d'acabar de rodar, per una al·lèrgia. El vàrem haver de cuidar com si fos una estrella de Hollywood. El seu paper és fonamental, no es pot desvelar ja que forma part del final de la història.

— Com ha estat el rodatge?

— Crec que fins ara ha estat el més tranquil i amb més "bon rotllo" de tots els que he participat. Tres dies al port de Palma, al Moll 3. Ha estat una



bona elecció, ja que varem gaudir de la tranquil·litat que es necessita a un rodatge. Tothom ha fet un gran treball, des dels actors fins als tècnics.

Haviem de rodar a la terminal d'equipatges de l'aeroport, però varem topar amb la tarifa d' AENA, per dos dies de rodatge demanen 10.000 euros! Llavors vaig pensar que podia ambientar-se a la terminal del port, fent uns retocs. El preu per tres dies és de 100 euros. Va ser el punt d'inflexió per començar el rodatge.

—Quan ha costat, aproximadament? Algun ajut?

—Només el rodatge, uns 5.000 euros, però el cost final pujarà més del triple. No hem rebut cap ajut a la producció, de moment.

La idea i l'argument d'*Equipajes* és de Toni Bestard, però el guió l'ha escrit Arturo Ruiz, amb qui fa temps que treballen plegats. Nicolás Pinzón és el seu director de fotografia des de *Niño Vudú* (2004), i amb Alejandro Román a la música hi treballa des dels seus inicis al cinema.

—Ja tens un tàndem creatiu, amb Arturo Ruiz; i podríem dir que tens un equip tècnic habitual?

—Sí, Arturo Ruiz és la meua mà dreta. Després de tres curts ja formam una "parella de fet" artística. Al tècnic, la fotografia, havia anat experimentant, i a Pinzón li vaig donar l'oportunitat, tot i que estava començant...

—La fotografia de *Niño Vudú* és realment bona.

—Pinzón, colombià de 25 anys, és un gran encert. Ha repetit com a director de fotografia en el meu darrer curt, *Equipajes*. Sí, tenc un equip habitual. De fet, he tornat a repetir amb quasi tot l'equip de *Niño Vudú*: Alejandro Román a la música,

Pablo Blanco al muntatge, Toni Socias a la direcció artística, a la qual s'hi han apuntat Núria Moll i Jaume Masegosa, que han fet un treball increïble d'ambientació, i Diana de la Cuadra a la producció.

—De quin curt et sents més satisfet? Quin recordes amb més afecte (i desafecte)?

—Artísticament, d'*El Viaje*, però personalment i professionalment, de *Niño Vudú*, m'ha aportat molt. Del que tenc més mal record és de *Gatos*, difícil, rodat un novembre a un bosc de Segòvia i amb temperatures sota zero. Del meu darrer curt n'estic molt satisfet, però encara no puc fer una valoració general, falta el muntatge i la sonorització.

—La llengua que has emprat als teus curts és sempre el castellà. Per què?

—Perquè, amb l'excepció de *Niño Vudú*, tots els he rodat a Madrid. Som un director nascut professionalment a Madrid, és la meua segona ciutat. El meu guionista habitual és de Madrid. També crec que hi ha més facilitat per a la distribució a nivell nacional si ho fas en castellà. Dos dels meus curts, *Gatos* i *Niño Vudú* tenen una versió en català, ja que varen rebre ajuts del Consell de Mallorca.

Defensa del curtmetratge

—Una frase teua: "Els curtmetratgistes són el futur del cinema espanyol i no reben l'ajuda que mereixen". Queixa balear, o general?

—General. Pocs són els cineastes que fan llargs sense haver passat abans pel curt.

A Espanya es fan millors curtmetratges que llargmetratges. Som una potència europea del curt, i a



cap país europeu es fan tants festivals de curt. Se'ls ha de tractar millor.

—Quantitat no és sempre qualitat.

—D'acord, però en aquest cas sí, vas a un festival, a l'MFA, de 50 curts en veuràs 35 espanyols, i mira la diferència.

—Has treballat a diverses televisions, què t'ha aportat i quines diferències més significatives trobes amb el cinema?

—De la televisió, rapidesa a l'hora de treballar. No tens temps per pensar. Ara a l'hora de rodar, tenc més facilitat per improvisar solucions. D'altra banda, al món televisiu tot són productes de consum ràpid, la part artística desapareix amb molta facilitat, un pla a la televisió no té el mateix valor que a una pel·lícula.

—Després de tants curtmetratges, no t'agradaria deixar ja enrere aquest gènere, i donar el pas al llarg?

—Un poc cansat sí que estic. Bàsicament perquè quan fas un curt, impliques a molt gent a la qual no pots pagar. I ja estic cansat de demanar favors. Però no crec que el curt sigui el trànsit al llarg. Estic quasi segur que si faig un llargmetratge, tornaré a fer un curt en algun moment. Es com la literatura. Hi ha escriptors que passen de la novel·la llarga a la de relats breus, i ho combinen sense problema. Al cinema també hauria de ser així.

La tienda és el títol provisional del guió de llargmetratge que prepara amb Arturo Ruiz. Detallistes, estan depurant el guió, una comèdia dramàtica amb tocs surrealistes, i a la recerca de possibles productors. La història tracta d'un estranger que arriba a un poble de l'Espanya profunda cercant respostes del seu passat. Una sèrie de personatges li faran veure el món des d'una altra perspectiva. La intenció és rodar a Mallorca, però tot està sotmès a la producció.

Cinefilia

— Com és la teva relació amb altres cineastes, quins recomanes?

—Molt bona, tant aquí com a fora. De Mallorca: Agustí Villaronga, Marcos Kühne, Frederick Tort, David Mataró, Lluís Ortas.

—Una bona idea, imaginació, diners, un bon guió, un bon equip tècnic, bons actors... quin creus que és l'element més important per a un bon resultat?

—Per aquest ordre: una bona idea, un bon guió, uns bons actors i un bon equip tècnic.

—Què recomanaries a la gent que vol començar a fer cinema a Balears, i quines escoles?

—Que agafin una càmera digital i es posin a gravar, i que vagin al cinema. Aquí, el CEF o l'MFA, a fora, l'ESCAC de Barcelona, l'ECAM o el TAI de Madrid.

—Una pel·lícula que t'hagi emocionat fins a la llàgrima (o quasi).

—Cinema Paradiso

—Un (o dos) directors clàssics i actuals preferits.

—Orson Welles, Alfred Hitchcock i Billy Wilder, clàssics.

Paul Thomas Anderson, Clint Eastwood, actuals.

—Una pel·lícula actual i una clàssica que recomanaries.

Magnolia i *La noche del cazador*

—Un lloc on t'agradaria rodar (a part de Mallorca).

—a Anglaterra, a Irlanda...i a Nova York.

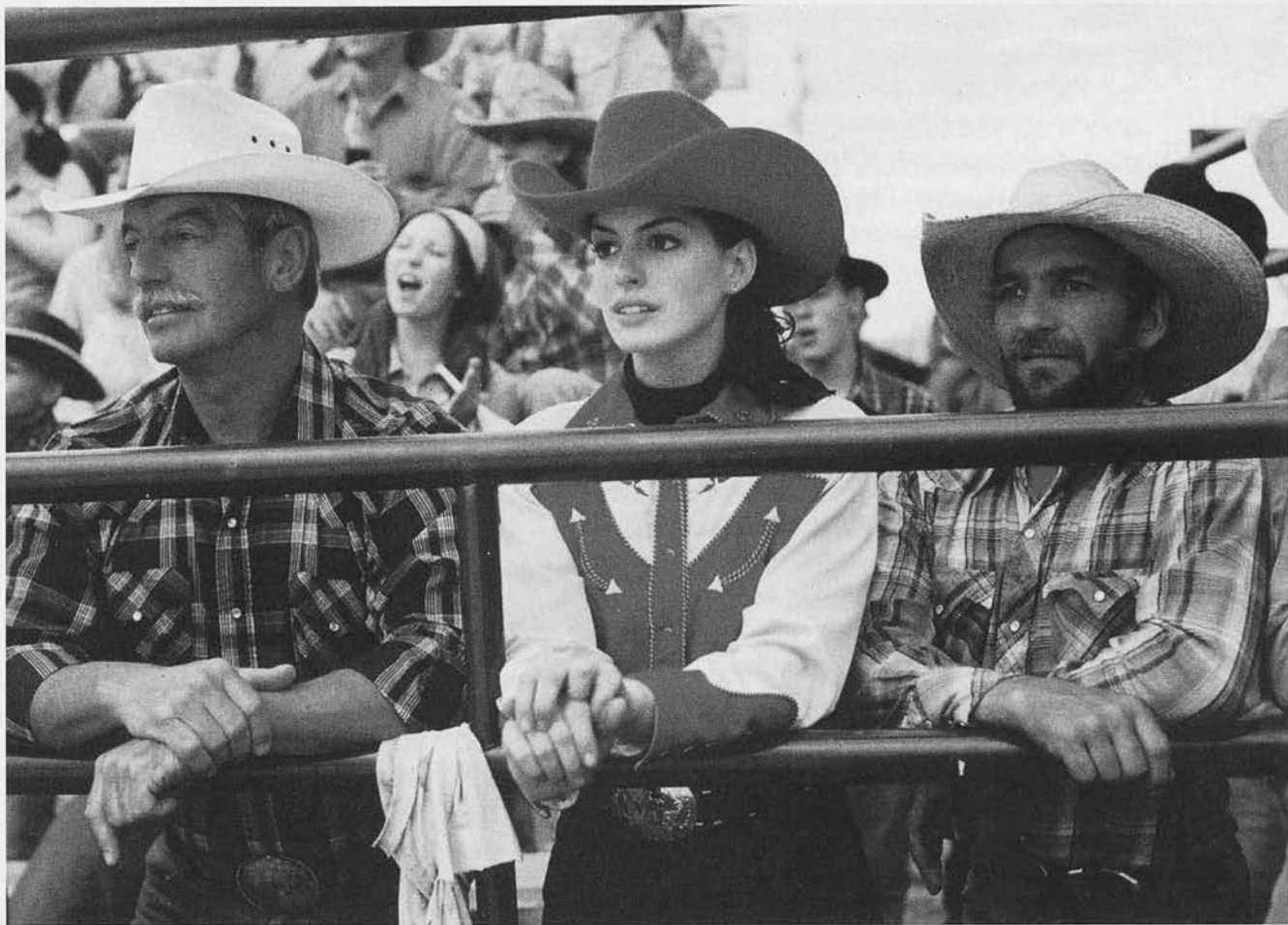
I a Orient, a Mallorca! Serà per fer una ambientació, no que passi a l'illa. Aquí tenim encara uns paisatges com no he trobat enlloc.

—Un desig.

—Seguir fent pel·lícules (llargues o curtes). ■

Missatge sense cine

Pere Antoni Pons



Brokeback Mountain.

És una tendència habitual en totes les arts, però on és més present —i amb uns rigors més dogmàtics i exagerats— és en el món del cinema. És la tendència a valorar *per se* l'esperit o les idees crítiques (políticament o socialment crítiques) que figuren en una obra d'art. Molts espectadors i, especialment, molts cinèfils i crítics professionals, encara consideren positivament —com si es tractés d'una virtut artística indiscutible— el fet que una pel·lícula transmeti als espectadors el que, en temps passat, se'n deia un missatge —un missatge que, per descomptat, ha d'encaixar en els motlles canònics i convencionals del progressisme. Com és obvi, aquesta tendència, simplista i vulgar, fa que s'acabi sobredimensionant d'una manera grotesca la qualitat de pel·lícules que, per dir-ho ràpid, no s'ho valen gens ni mica.

D'exemples actuals que provin això que dic, n'hi ha molts; abans, però, d'assenyalar-ne alguns, convé aclarir per què aquesta tendència és més habitual en cinè que no pas en literatura, posem. L'explicació, crec jo, és que en el món del cinema hi ha un poder central evident, la indústria de Hollywood, que ostentosa­ment exerceix de fill benaven-

turat i predilecte del gran poder polític i socio-econòmic que predomina en el món d'avui, el qual, segons la ressentida visió progressista occidental (sobretot europea) encarna el conservadorisme més malèfic i culpable. Aquest poder tan espantosa­ment conservador és el dels Estats Units d'Amèrica, amb els seus representants tan intractables i la seva *way of life*, tan exportada i tan festivament assumida per gairebé tothom. En qualsevol cas, la qüestió és que Hollywood té, diuen els seus detractors, unes característiques —morals, estètiques, polítiques— prou definides i globals com per marcar molt clarament quins són els diferents bàndols en guerra (qui va a favor d'ells i qui hi va en contra). Aquest fet, que no passa en cap de les altres arts —en literatura hi pot haver *best-sellers*, però no representen una força omnipresent, articulada i dominant, com en el cas del cine comercial americana—, obliga els cinèfils fastuosament polititzats a actuar en conseqüència; és a dir: els obliga a cercar o a crear unes altres pel·lícules —uns altres emblemes— que els serveixin per contrarestar els efectes, ideològics i morals, de les pel·lícules de Hollywood. Etcètera.

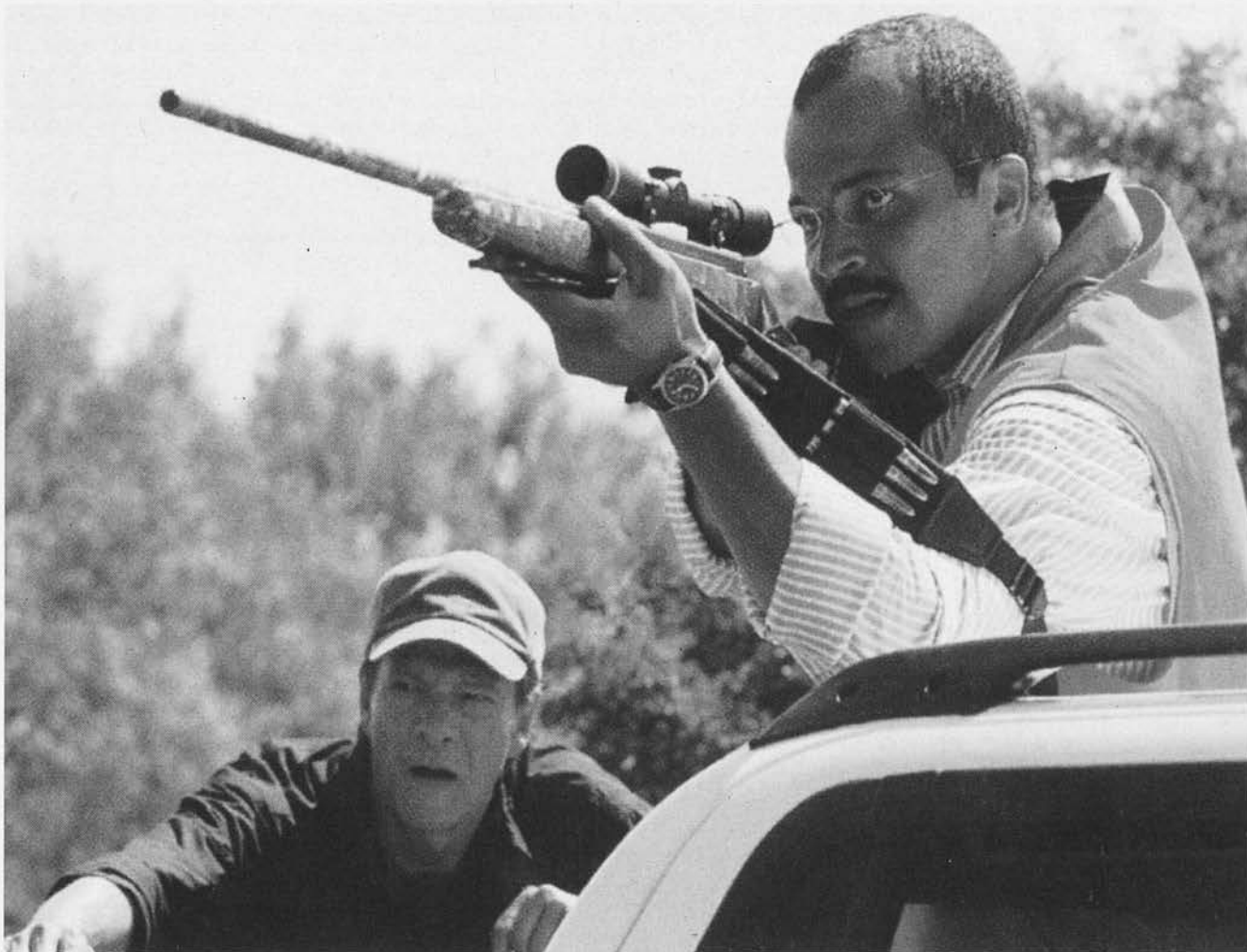
Tres exemples de pel·lícules actuals sobredimensionades pel públic i per la crítica a causa dels seus valors no cinematogràfics —això és: a causa del seu teòric valor com a document crític, com a símptoma d'una realitat i com a denúncia de les injustícies comeses en i per aquesta realitat— són *Brokeback Mountain* d'Ang Lee, *Syriana* de Stephen Gaghan i *Paradise Now* de Hany Abu-Assad.

Publicitàriament, *Brokeback Mountain* s'ha volgut vendre com la subversió del gènere mascle i masclista per excel·lència —el western— pel simple fet de presentar una història d'amor entre protagonistes homosexuals, quan en veritat —en profunditat, que és el que hi ha quan es transcendeix el morbo fàcil i falsari de la superfície— només és una pel·lícula convencional i bastant tòpica, que té més de melodrama que no de western, que presenta una factura correcta i està molt ben interpretada però que, a la fi, resulta absolutament previsible, no té sorpresa ni valentia ni lucidesa, de la mateixa manera que no gosa anar més enllà dels paràmetres de l'artesania —tan estètica com ideològica i emocional— més estrictament llampant o eficaç. Com que (semblava que) anava en favor de la causa homosexual, però, ja havia de ser obligatòriament valorada. Amb tot, almenys la pel·lícula d'Ang Lee és cinematogràficament digna, cosa que no poden argüir els

responsables de les altres dues pel·lícules abans citades. Perquè ni *Syriana* ni, encara menys, *Paradise Now* tenen el més mínim sentit dels recursos més elementals del bon cinema: ni del que significa contar una història, ni del que significa donar vida a uns personatges que, amb els seus tràfecs i conflictes, diuen els nostres tràfecs i conflictes. I, tanmateix, tant l'una com l'altra han estat generosament elogiades, perquè tracten sobre la cara més fosca del capitalisme —la primera— i sobre el suposat heroïsme, criminal però comprensible, dels terroristes suïcides palestins —la segona. (Tant l'una com l'altra són, tothom ho sap, dues de les causes més emblemàtiques de la progressia contemporània.)

I tot plegat —elogis infundats o malentès cinèfil— s'esdevé tan sols perquè hi ha una gent que, deliberadament o per pura inèrcia, confon la suposada bondat ideològica o moral (ells en diuen dissidència) amb els triomfs de l'art... Uns triomfs que, quan ho són de veres, ben segur que són dissidents: de l'estupidesa i del mal gust, però. I és que, en cine, les veritats complexes i tortuoses de què estan fetes la vida i la realitat no es troben mai en els pamflets ni en les gosadies prefabricades. Només es troben —només!— en les grans pel·lícules. Steven Spielberg —amb *Munich* ho ha tornat a demostrar— això ho sap perfectament. ■

Syriana.



IX Festival de Cine Español de Málaga

Tapes per assaborir en versió original

Xicu Lluy

Pilar López de
Ayala i David
Trueba.



El Festival de Cine Español de Málaga, una de les principals cites de la indústria del cel·luloide estatal, ha arribat enguany a la seva novena edició, desenvolupada entre els dies 17 i 25 de març, en un ambient d'autèntica eufòria —continguda, val a dir— i amb la clara percepció que aquesta multitudinària trobada anual de la gent del gremi no deixarà de créixer durant les següents convocatòries. Com els altres 800 periodistes acreditats per a l'ocasió, gràcies a la revista *Temps Moderns*, he gaudit no tan sols d'un grapat respectable de pel·lícules de tota factura, sinó també dels al·licients turístics que brinda la capital de la matxucada Costa del Sol, territori abonat als especuladors immobiliaris i polítics corruptes. Malgrat això, els seus atractius monumentals, culturals i gastronòmics compensaren de bon tros les meves reticències inicials.

Venturosament, Màlaga encara no ha esdevingut el garbuix de la glamorosa Marbella dels horrorosos experiments de la marca GIL. Aliena als escàndols que esquitxen la localitat veïna, aquesta lluminosa urbs de mig milió d'ànimes se'ns mostra hospitalària, vital i optimista. Sempre trobarem plens de gom a gom els emblemàtics bars de tapes —extraordinari el *pescaïto frito*— disseminats al voltant de l'Alameda, el carrer Larios i la plaça de la Merced. Les temptacions aguaiten

L'Autovía del Mediterráneo, que enllaça el port alacantí de Dénia amb la terra natal d'Antonio Banderas en qüestió de sis o set horettes de cotxe, resulta per moments molt més estreta que alguns dels trams de les macrocarreteres que es contrueixen a l'illa d'Eivissa sota la vigilància de dotzenes d'efectius de les forces d'ordre públic. Increïble, però cert. Dins aquesta perillosa espiral de projectes faraònics i destrucció sistemàtica del nostre entorn natural, el nou Festival Internacional de Cine de Ibiza y Formentera, que engegarà el maig de 2007, hauria de prendre nota i seguir l'exemple del ponderat certamen andalús si vol assolir els ambiciosos objectius traçats. Si de veritat les Pitiüses volen sortir del cercle viciós de la dependència absoluta del reclam de mar, sorra i discoteques, caldran menys excavadores i més aire pur. I si parlem de cinema en lletres majúscules, necessitarem quelcom més que idees brillants i somnis de grandesa per fer una mica d'ombra a Cannes.

Venturosament, Màlaga encara no ha esdevingut el garbuix de la glamorosa Marbella dels horrorosos experiments de la marca GIL. Aliena als escàndols que esquitxen la localitat veïna, aquesta lluminosa urbs de mig milió d'ànimes se'ns mostra hospitalària, vital i optimista. Sempre trobarem plens de gom a gom els emblemàtics bars de tapes —extraordinari el *pescaïto frito*— disseminats al voltant de l'Alameda, el carrer Larios i la plaça de la Merced. Les temptacions aguaiten. L'Antigua Casa de Guardia, El Pimpi, El Piyayo i Lo Güeno, així com l'enorme menjador El Tintero de la platja del Dedo, constitueixen adreces de visita obligada. Ho he pogut comprovar. Donar un tomb pel casc antic abans d'assistir a les nombroses sessions programades suposa un exercici força saludable per al cinèfil enamorat dels passejos tranquils, sense els aldarulls de la gatzara dels cràpules noctàmbuls.

Els escenaris del festival, sobretot el bonic teatre Cervantes, les multisales Albéniz i l'auditori Pablo Picasso, estan separats per escassa distància, cosa que afavoreix moltíssim els desplaçaments i la selecció de la major quantitat possible d'opcions. Sí, haig de recoinèixer que Màlaga convida a anar a veure cinema. Tot, qualsevol mínim detall, facilita la concurrència d'espectadors, que acostuma a ser abundant. Els aficionats al Setè Art mai no es sentiran decebuts mentre els organitzadors mantinguin la seva estratègia per captar-los: oferta àmplia i ben diversificada, preus raonables i aflluència d'actors i directors rellevants, però sense caure en la parafernàlia dels poca-soltes i famosos habituals de la premsa rosa.

Catorze llargmetratges van concursar a la selecció oficial. Com ja és de sobra sabut, la cinta guanyadora de la *Biznaga de Oro*, el màxim guardó, fou *Los aires difíciles*, de Gerardo Herrero, que



ha comptat amb esplèndides interpretacions a càrrec de José Luis García Pérez, Cuca Escribano, Pilar Castro, Roberto Enríquez, Alberto Jiménez i Carme Elías. Adaptant la novel·la homònima d'Almudena Grandes, en el seu últim treball el realitzador madrileny, autor de *Malena es un nombre de tango* i *Las razones de mis amigos*, utilitza de forma magistral el recurs del *flash back* per dibuixar el perfil d'un home traumatitzat que fuig de secrets inconfessables i d'ell mateix refugiant-se en un xalet d'un lloc indeterminat de la costa gaditana. Cercant la pau interior —en el bon sentit de l'expressió— que la vida li nega, haurà de vencer els records que el torturen per assolir la felicitat lluny de l'ambient familiar i professional. Després d'enfrontar-se a assumptes de caire polític (*El misterio Galindez*), el discret però eficaç Herrero signa ara un treball rodó sense necessitat d'acudir a la constel·lació d'estrelles del panorama cinematogràfic espanyol. Cap problema, a la vista de l'èxit obtingut.

També voldria destacar *Bienvenido a casa*, comèdia agradolça sobre el delicat pas de la joventut a la maduresa que han dut endavant els germans Trueba (David, que ha aconseguit la *Biznaga de Plata* a la millor direcció, i Fernando, aquesta vegada en funcions executives). La protagonitzen Pilar López de Ayala, Alejo Sauras, Ariadna Gil, Jorge Sanz, Javivi Gil Valle, Concha Velasco, Carlos Larrañaga, Julián Villagrán i Juan Echanove, qui fa de surrealista crític de cinema cec. Tot i el vernís un pèl exagerat dels personatges, gens convencionals, que hi pul·lulen, aquest film sense excessives pretensions intel·lectuals ens permet passar una estona divertida. D'això es tracta, penso.

A l'agradable sorpresa d'*Azuloscurocasinegro*, escrit així, obra del debutant Daniel Sánchez Arévalo que va rebre el reconeixement específic dels membres del jurat, i l'esquinçadora *El Triunfo* (Juan Diego s'emportaria la distinció al millor actor per encarnar un exlegionari racista i mafiós a la Barcelona de la dècada dels vuitanta), s'han d'afegir *Un franco, 14 pesetas*, la primera pel·lícula de Carlos Iglesias, *Biznaga de Plata* per votació popular i *Alma* al millor guió novell, que aborda el tema de l'emigració a Suïssa durant el franquisme, i dos títols hispanoamericans: *Madeinusa*, de la

peruana Claudia Llosa, i *Las vueltas del Cítrillo*, amb Damián Alcázar, José María Yazpik i Vanessa Bauche, nova aportació de Felipe Cazals que recrea l'inframón de les *pulquerías* —tavernes on es consumeix *pulque*, beguda alcohòlica extreta del *maguey*— escampades pel Districte Federal de Mèxic.

Un apunt final per mencionar la representació balear al IX Festival de Cine Español de Màlaga, de la qual podem estar orgullosos. Dues cintes competiren a la *ZonaZine*, destinada a segells independents. *Ar meno un quejio*, muntada a l'estudi de la seva propietat de es Cap de Barbaria per Fernando de France, és una mena de *road movie*, a mig camí entre el documental televisiu i el gènere musical, sobre la barreja d'estils —*Flamenco Urbano*, *sones cubanos*, *salsa caribenya*— que practiquen el cantant Chico Ocaña i el grup *Mártires del Compás*. Es féu digna de la *Biznaga de Plata* al millor llarg d'aquest apartat. D'altra banda, *Niñ@s*, la modesta *opera prima* del també formenter Alfredo Montero, materialitzada amb quatre euros com qui diu, denuncia la pederàstia, els abusos sexuals a menors i la pornografia infantil mitjançant Internet. Una iniciativa arriscada i valenta, potser massa crua, que va haver de tornar a casa amb les mans buides, sense la recompensa que es merexia. El Consell Insular prefereix invertir en reminiscències de l'època *hippy*. Anacronismes del paradís perdut. ■

Los aires difíciles.

Bienvenidos a casa.



Curs de cinema

Mirades sobre el cinema espanyol contemporani

PROGRAMA

1. D'on venim: el cinema espanyol durant el franquisme
 - 1.1. El cinema de l'autarquia
 - 1.2. Continuïtat i dissidència
 - 1.3. La mala educació: populisme i subgèneres
 - 1.4. La modernitat fallida
2. Un cinema sota la paradoxa: la transició cinematogràfica
 - 2.1. Del tardofranquisme a la democràcia (i el desencís)
 - 2.2. Les vies del cinema espanyol
 - 2.3. Reforma versus ruptura cinematogràfica
 - 2.4. Reivindicació d'un temps oblidat
3. Els anys socialistes: models i tendències
 - 3.1. Una nova política cinematogràfica
 - 3.2. El cinema en temps de l'audiovisual
 - 3.3. Del "cal·ligrafisme" a la innovació (postmoderna?)
4. Un cinema ciclotímic (o la dutxa escocesa)
 - 4.1. Des de la indústria: entre l'eufòria i la depressió
 - 4.2. Nous públics, nous consums
 - 4.3. La coexistència generacional
 - 4.4. Paisatges creatius al cinema dels noranta
 - 4.5. Més enllà (o més ençà) de la ficció
5. Panorama del segle XXI
 - 5.1. Una mirada al món
 - 5.2. Realitats presents i llavors de futur
 - 5.3. Als prolegòmens del postcinema

Director ponent:

José Enrique Monterde

Dates:

Del 10 al 15 de juliol.

Horari:

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

Inscripció:

Centre de Cultura "SA NOSTRA"

Carrer de la Concepció, 12. 07012 Palma

Tel. 971 725 210

Matrícula:

100 euros.



Resposta a la pregunta sobre la pel·lícula guanyadora dels Premis del Cinema Europeu 2005, que vaig plantejar el mes passat: *Caché* (*Escondido*), de Michael Haneke.

Ice Age 2: The Meltdown (Ice Age 2: el desglaç)

El 2002 va ser un any prolífic quant a les estrenes de cinema animat, en què destacaren especialment les japoneses *Sen to Chihiro no kamikakushi* (*El viatge de Chihiro*), d'Hayao Miyazaki, i *Metropolis*, de Rintaro. Quant a les estrenes nord-americanes, la proposta més interessant fou *Ice Age*, una història senzilla, molt ben contada i amb un bon ús de la tecnologia digital d'animació que no afartava l'espectador.

Quatre anys més tard, el mateix equip responsable torna a presentar la família formada pel mamut

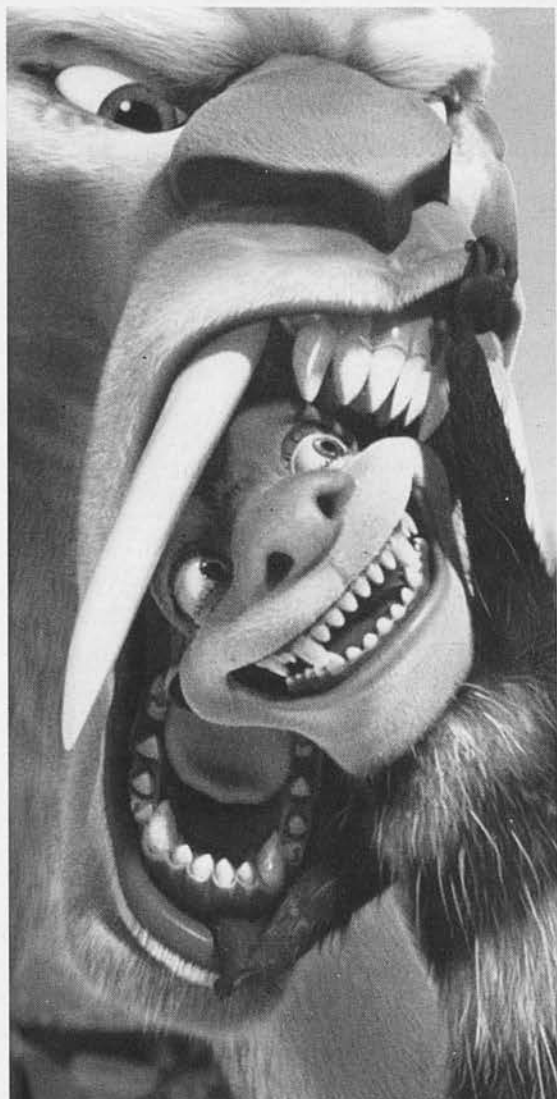
Manny, el tigre Diego i "allò" Sid, ara en una carrera a contratemps per evitar que el desglaç de la vall on viuen els faci morir ofegats. Enmig s'interposaran una mamut femella trastocada i els seus dos "germans" sarigues. És un encert, doncs, no recórrer a mostrar el bebè humà una altra volta i allunyar-se, per tant, d'un model que havia funcionat molt bé la primera vegada.

No obstant això, es fa notar amb molta facilitat que les idees no són tan bones i es recrea amb freqüència excessiva situacions humorístiques que estaven dosificades millor a *Ice Age*. No són inconvenients que no facin aconsellable anar a veure-la, però sí que suposen un punt negatiu respecte d'una primera part irrepreensible.

V for Vendetta

Pèssima adaptació d'una història gràfica molt suggeridora publicada a les darreries del anys vuitanta, deguda a Alan Moore, segurament un dels millors guionistes del món del còmic actuals. *V for Vendetta*, versió impresa, narra la lluita d'un heroi romàntic contra la dictadura feixista que governa Anglaterra des de fa un grapat d'anys. V, nom en què comet els actes terroristes, és un enamorat del cinema clàssic, de la història moderna anglesa i opta per romandre sempre ocult darrere una màscara, fins i tot davant la dona que estima i a la qual sotmet als actes més cruels perquè aprengui a ser lliure. Amb un final obert, trist, però que encara permet l'esperança, el còmic esdevé una reflexió crua contra qualsevol tipus de totalitarisme.

Ara bé, què passa amb l'adaptació cinematogràfica? Els germans Wachowski, creadors i directors de la trilogia de *Matrix* i aquí guionistes i productors, no són els millors adaptadors d'una història



que requereix molt més tacte i equilibri. A més, s'ha d'afegir el fet que el toc *punkie* i *techno* que s'hi aplica alhora encara s'allunya més de l'efecte demolidor que aconsegueix el llibre amb uns mitjans més austers, però summament efectius.

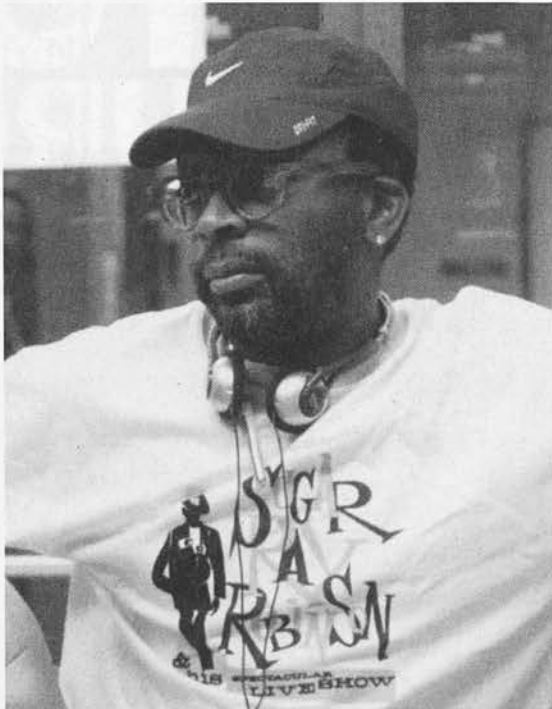
Res, en definitiva, una pèrdua de temps per veure explosions; efectes especials; una Natalie Portman no gaire destacable; un final estil *Spartacus* que no s'adiu gens amb tota la resta d'elements i vacuïtat, allò que alguns en dirien la "millor" mostra de cinema del postmodernisme.

Inside Man (El plan oculto)

Aparentment, *Inside Man* és una de les tantes pel·lícules d'atracaments perfectes que des de fa dècades circulen pel món del cinema. Però Spike Lee transforma una història d'un atracament perfecte que, poques vegades al cinema, acaba bé per als lladres, en una diatriba contra el racisme, un tema ja tractat pel director moltes d'altres vegades.

El que fa especialment recomanable *Inside Man* són tres factors que en aquest cas combinen perfectament: una banda sonora, a càrrec de Terence Blanchard i que recorre al jazz i, més escassament, al *blues*, molt apropiada al to de la pel·lícula; una recreació d'atmosferes claustrofòbiques especialment ben aconseguides i, especialment, una interpretació dels actors Denzel Washington, Clive Owen i Jodie Foster sòbries i adients als papers encarregats.

Un emperò que des de fa moltes pel·lícules arrossega la filmografia de Spike Lee: les vel·leïtats amb les càmeres, com ara tràvelings circulars que van i vénen, que arriben a carregar amb excés la informació visual que rep l'espectador i que fa una mica massa "postmodern" un producte que, sense aquesta màcula, podria dir-se que ha sortit rodó.



La morte Rouge

[Migmetratge que tan sols es pot veure a l'exposició *Correspondències*, actualment al Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, fins al 21 de maig. Posteriorment es podrà visitar a Madrid i Galícia.]

Correspondències és una mostra que exposa les postures de Víctor Erice i Abbas Kiarastomi respecte del cinema. De fet, una part està dedicada a les "cartes" que s'intercanvien els dos directors en forma de vídeo i en què es veu quines diferències i convergències hi ha entre els dos realitzadors.

La Morte Rouge està escrita i dirigida per Víctor Erice especialment per a l'exposició i, definitivament, és l'element clau de l'exposició. El títol és el nom d'una població fictícia del Canadà francòfon en què passa l'acció de *The Scarlet Claw (La garra escarlata)* i que té com a protagonista principal el personatge de Sherlock Holmes, interpretat per Basil Rathbone.

De fet, *The Scarlet Claw* és la primera pel·lícula que va 'enverinar' cinematogràficament — "amb el poder de les imatges en moviment" — Víctor Erice quan només tenia cinc anys al cinema Kursaal de Sant Sebastià i ell mateix, seixanta anys més tard, ens transmet perfectament, mitjançant la veu en *off*, les pors i sensacions que li va provocar.

Però hi ha molt més en aquests escassos trenta-dos minuts: el poder de les fotografies de recuperar la memòria dels que ja són morts; la por d'una guerra civil i els seus efectes en els infants; plantejar si el cinema, que tanmateix és pur engany, pot parlar "vertaderament" del cinema, i preguntes i més preguntes que deixen, feliçment i afortunadament, l'espectador aclapat. ■

Àlbum

Imatges de la família en l'art

Àlbum. Imatges de la família en l'art

Inauguració: dijous 11 de maig a les 20 h

Exposició: del 12 de maig al 7 de juliol de 2006

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

Activitats al voltant de l'exposició:

- Visites guiades per a grups escolars a partir de 3r ESO i per al públic en general.
- Projeccions de cinema
 - infantil, dissabtes matí.
 - per al públic en general, dimecres a les 18h

Més informació al 971 401001 i a www.sanostra.es

GIRONA
Museu D'Art
GENERALITAT DE CATALUNYA
DIPUTACIÓ DE GIRONA
BISBAT DE GIRONA

**"SA
NOS
TRA"**

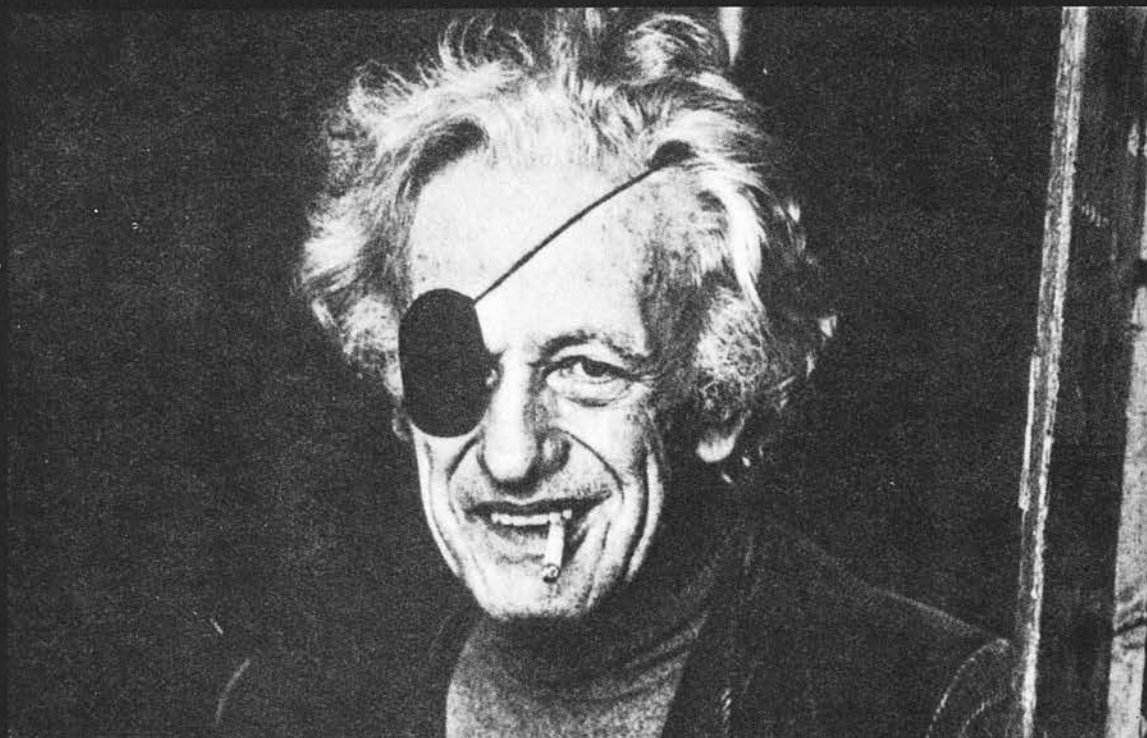
CAIXA DE BALEARS

Fundació
"SA NOSTRA"

apunts a contrallum
Sembla que Godard tenia raó

J.C. Romaguera

Nicholas Ray.



La pel·lícula més popular de Nicholas Raymond Kienzle no ho és precisament perquè ell en sigui el màxim responsable, sinó més bé perquè el seu protagonista va ser una icona de la dècada dels cinquanta i un futur mite de la història del cinema, un tal James Dean. Malgrat l'ombra mitològica, *Rebel without a case* evidencia el reconeixible estil d'un cineasta, impossible de descriure —la qual cosa esdevé excusa per aquest article— i tan distingible entre els dels altres camarades. Sens dubte, però, allò que crida poderosament l'atenció, en un principi, d'una pel·lícula dirigida per Nicholas Ray és la manifestació constant d'una sèrie de preocupacions morals i una certa actitud en davant la vida. En tots els seus personatges coincideix una certa angoixa, aquella que provoca el fet de buscar inesgotablement un sentit a la pròpia vida, la qual cosa els fa reaccionar gairebé sempre de forma aïrada, sinó violenta, com si d'aquesta manera poguessin trobar resposta als seus problemes vitals, més bé existencials, ja que en el fons el seu comportament obeeix a quelcom inconscient, en definitiva, a un determinat estat d'ànim. És per aquest motiu que podríem considerar *Rebel without a case* com la seva pel·lícula més personal ja que de qualche manera el seu protagonista, Jim Stark, és la màxima expressió d'aquest (anti)heroi, el destí del qual no és molt diferent al de la resta de personatges de la filmografia de Ray; tan sols li resta com a últim refugi, davant el desencant, la insatisfacció, que provoca no assolir la delejada existència, l'amor, en

aquest cas al costat de Judy, un altre personatge que també busca trobar un lloc en aquest món del qual es senten tan desplaçats i que sempre els obliga a pagar un preu, en aquest cas, la mort de Plató, el tercer en discòrdia.

El temps, en canvi, sembla que li ha jugat una mala passada a Nicholas Ray, provocant que l'evolució que sembla seguir el mitjà cinematogràfic l'hagi convertit en un cineasta envellit, autor d'una obra que ha quedat com un reducte *kitch* o *naïf*. D'aquesta manera, l'espectador que visioni una pel·lícula com *Rebel without a case* es trobarà davant la doble possibilitat, havent de decidir-se per la riulla més indolent o per l'emoció més profunda. És el preu que els toca pagar a directors iconoclastes, allunyats de les estètiques imperants avui en dia, que en el seu moment es precipitaren sense cap coartada més que la seva pròpia mirada, cap al perillós precipici que separa allò ridícul d'allò sublim. I és des d'aquesta doble condició que cal valorar pel·lícules com l'esmentada o com *Johnny Guitar*, que pràcticament va haver d'esperar el judici de François Truffaut per ser considerada una obra digna, o com és el cas d'un altre cineasta, Douglas Sirk, qui també es balanceja dins similars nivells d'ambigüitat. De trotes maneres, respecte d'aquesta qüestió, i a manera d'incís, cal preguntar-se si Ray no cedeix a un romanticisme del fracàs, habitual en la víctima innocent de la societat i que tan bé li serviria al cineasta com a mirall, distorsionat això sí, de la seva pròpia condició d'artista incom-

près, obligat a l'exili, tal i com demostra segons diuen a *We can't go home again*, film improvisat juntament amb els seus alumnes de Harpur College entre 1971 i 1973, on ofereix una imatge autocomplaent de l'artista víctima de la mala sort i de la incomprensió, però que no sembla reconèixer que va ser capaç de vendre l'ànima al diable, Samuel Bronston, per poder seguir fent cinema. Quedi constància.

Així mateix un altre inconvenient amb el qual es topen les pel·lícules de Nicholas Ray és que són considerades irregulars, desequilibrades, suposo que amb l'equivocada intenció d'equiparar-les a narracions clàssiques, com les de Hawks o Walsh, per exemple. La ceguesa de semblant judici resulta alarmant, ja que, després de les innovacions tècniques de Welles, segurament el principal cineasta nord-americà modern sigui Nicholas Ray, coetani, entre d'altres del Roberto Rossellini de *Paisà*, *Stromboli* o *Viaggio in Italia*. És clar que les seves pel·lícules, com les del mestre italià, són incompletes aparentment mal elaborades, però que no serveixi d'excusa, o al manco només en part, el fet que intervinguessin els productors en els muntatges definitius, sinó que sigui una evident demostració de la seva modernitat, com també ho són, en aquest sentit Samuel Fuller, un altre model d'eficàcia i concisió narratives, i en el cas més extrem Robert Bresson, model de rapidesa i sobrietat narratives, malgrat les seves pel·lícules semblin, igual que assoles de Ray, una parsimònia, una lentitud, tan sols producte de la concentració en el detall.

Rebel without a case ja des del seu inici va al gra, quan tombat sobre l'asfalt observem, alhora que passen els títols de crèdit, Jim Stark qui tapa una joguina amb paper de diari, mentre la banda sonora introdueix la sirena policial, en una imatge que ja provoca la primera reacció confusa, per allò de no discernir-ne la causa de la situació, però també per no saber si atorgar-li al moment un to tendre o patètic. A continuació, Jim és portat a comissaria, on també es troben els altres dos personatges principals del film, Platon i Judy, els dos vèrtexs emocionals que completen aquest triangle. Així és com, en una sola seqüència de menys de deu minuts, l'espectador s'ubica sobre les situacions familiars que pateixen els tres protagonistes, claus per entendre part de la problemàtica conducta, la seva rebel·lió contra un tipus de vida, o com deia Jacques Rivette, símptoma d'un *mal du siècle*.

Ja des de llavors descobrim la capacitat d'observació de Ray, portador d'una sensibilitat especial, delatada per la seva mirada, tal i com posen de manifest les seves imatges enlluernadores, des del punt de vista visual, però sobretot poderoses en tant que remetent a significats profunds, fins als quals no arriben la majoria de cineastes, els quals romandrien en el simple detall, a la superfície de les coses. D'aquesta manera el fet que el personatge de Platon porti un de cada color, un blau i un vermell, serveix perfectament com a metàfora eficaç per exposar la confusió del personatge, però també per situar de nou l'espectador davant una situa-



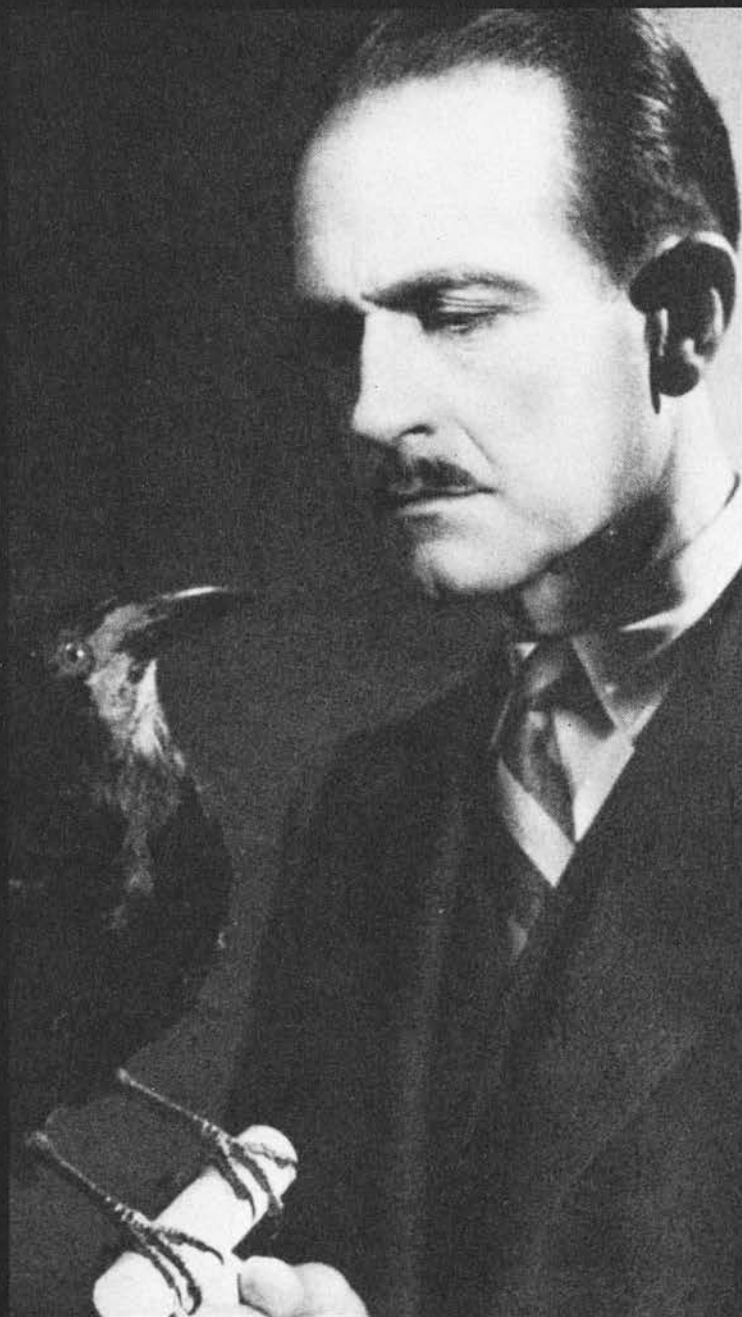
ció que el sacseja per la seva ambivalència entre la comicitat i el dramatisme.

*Rebelde
sin causa.*

És Nicholas Ray, per tant, un cineasta de raça, que manifesta un concepte cinematogràfic estrictament visual; romanen les seves imatges posseïdes per un ressò que va més enllà de les simples aparences, però, a més, evoca un ressò que porta múltiples sentits. Així, doncs, la intensitat del moment en què Jim li ofereix la seva mà a Judy, després de la fatídica *chicken run*, queda potenciat perquè, com afirmava José Luis Guarner, alhora implica la protecció per part seva, ja que ella, acaba de perdre el seu company, qui s'ha despenyat pel precipici, i també la necessitat de sentir-se protegit, ja que ell se sent part responsable de l'accident. Tot junt a més, elevat a un dramatisme majúscul, sense cap tipus de subratllat —eliminats en l'estil del cineasta— per la composició de l'enquadrament que aprofita tota la magnitud del cinemascop. En altres ocasions recorrerà a un simple però determinant moviment de càmera —mínims en el film, encara que cabdals—, com el del moment en què es produeix la mort de Plató, quan la imatge bascula i llavors el dramatisme dels gestos s'eleva a l'enèsima potencia. És aquesta estilització formal, aquesta que el mediocre llenguatge audiovisuals d'avui dia aviat no ens permetrà percebre, la que trasllada el film a una extemporalitat que l'allunya de la marcada imatge d'una època i que atorga al film la categoria de clàssic modern, superant així qualsevol judici que apel·li a la *demodé*. Al cap i a la fi sembla que Godard tenia raó quan afirmava sobre Nicholas Ray, tal vegada el cineasta que ha motivat els textos més bells que s'hagin escrit sobre cinema, que "*si el cinema deixés d'existir, tan sols Nicholas Ray fa la impressió de poder reinventar-lo i, encara més, de voler fer-ho.[...]. Si de sobte el cinema desaparegués, la majoria de cineastes no quedarien deseparats; Nicholas Ray, sí.[...]. Cineasta, Nicholas Ray ho és abans de res moralment*". ■

El salari i la por

Xavier Flores



El cuervo.

Pierre Fresnay, Louis Jouvet, Yves Montand, S. Signoret, Ch. Vanel o S. Regiani entre d'altres, i sense oblidar a la Bardot, encapçalaven el repartiment de les pel·lícules de Clouzot, qui, a la vegada, no dissimulava el seu gust pels grans noms de l'escena i del cinema francès. Per a un cinema de personatges que va prioritzar en tota la seva carrera, posseïa el francès una fèrria escola que, ara, el podrien haver fet destacar com a director d'actors.

L'aposta de Clouzot per a una posada en escena que estava el servei i en funció dels personatges el va allunyar presumiblement de la consideració de

"cineasta" amb què els joves revolucionaris de la *nouvelle vague* catalogaven el seus directors predilectes.

Els dos treballs de Clouzot per a la Continental el varen mantenir, a més, inactiu i allunyat de l'ofici d'una manera injusta, sota la "temible" acusació de col·laboracionista. Pareix que algú va pretendre veure a *Le corbeau* una clara justificació de l'ocupació alemanya.

A causa del seu caràcter, el director va tardar diverses pel·lícules a oblidar aquesta ofensa i una lleu presència de revenja es traslluïa en els títols posteriors al 1947.

L'adscripció de Clouzot al que podríem anomenar un cert tipus de cinema negre o policíac —personal gairebé autòcton podríem dir— no deutor del cinema americà clàssic, sense posseir la poètica d'un Melville per exemple, però amb una personalitat pròpia que feia acompanyar d'un costumisme gens ni mica neorealista, li haurien d'haver concedit, pel cap baix, una certa simpatia i reconeixement crític del qual en mancava al llarg de la seva carrera.

Clouzot era un director molt metòdic tant en la concepció del guió com en la posada en escena, molt allunyat de les noves concepcions —que ell devia considerar avantguardistes— que envaiïen el pensament del cinema francès que dominaria en els anys cinquanta. El més probable és que consideràs el neorealisme com a una preocupant manifestació d'un gust per la posada en escena que anava en contra de la seva concepció tradicional del cinema.

La seva experiència en l'adaptació de treballs d'altri el varen dotar d'un insubstituïble ofici a què no va renunciar ni tan sols al final de la seva carrera, quan els Godard, Truffaut, Rohmer, Rivette i companyia varen fer avançar el llenguatge cinematogràfic per camins propis al marge de tòpics teatrals o literaris.

Vist des de la fàcil perspectiva que dona el temps, diríem que Clouzot se'ns presenta com un cineasta eficaç, el cinema del qual posseeix la lògica pròpia d'un autor que raras vegades experimenta en àmbits allunyats de plantejaments que allunyin l'espectador de la pantalla, és un cinema que controla a distància el grau necessari d'implicació de l'espectador i va dosificant-ne la incertesa i l'interès amb materials coneguts, però correctament emprats, a vegades, fins i tot, sàviament emprats, fet que confereix al conjunt —com és de suposar— un aire calculat, quasi mancat d'espai per a la improvisació, com si d'una peça d'artesanía tradicional es tractàs, el major valor de la qual consistís en igualar allò aconseguit. Malgrat això, la seva contribució al cinema és molt superior a la de molts coetanis, tractats força millor per la glòria. ■

Fresas salvajes

Guillem Fiol Pons



Si alguna cosa té Bergman, qualitats estrictament cinematogràfiques a part, és que va amb la sinceritat per davant, que no cerca mai agafar l'espectador a peu canviat, telegrafia la seva arribada abans de fer-la. Aleshores, del potencial espectador en depèn que vagi a recollir-lo a l'estació o no, si em permeten el joc de paraules... En altres termes i xerrant clar: un ha de saber amb què es trobarà quan decideix dedicar una estona a un film del director suec més popular de tots els temps.

Escric això perquè *Fresas salvajes*, rodada més o menys simultàniament a *El séptimo sello*, una de les obres més difoses de Bergman, presenta una escena inicial en què se'ns plantegen les regles que regiran la història que comença. En una espècie de despatx, veiem al protagonista assegut davant d'un escriptori i ell mateix, en *off*, ens explica que el que està escrivint (i, per tant, el que es contarà a l'espectador) és una peça d'un engranatge encaminat a reflexionar sobre la seva vida. Coneixem que l'esmentat protagonista és un brillant metge que està a punt de rebre un important honor acadèmic, tot i que ha renunciat a tota "vida social" per la mania que té la gent de censurar tot el que fan els altres. Així, Bergman dóna a conèixer des del primer instant que la seva obra es mourà pels camins de la reflexió i del transcendental, camins sovint difícils de transitar per raons òbvies. La immersió en l'interior d'aquest ja major doctor condueix també al relat en

imatges d'un inquietant somni que el turmenta la nit abans d'emprendre el viatge en cotxe cap a la ciutat on li retrans honors, un somni que segurament degué fer les delícies de directors com Buñuel i altres figures del surrealisme, on apareixen des d'homes sense rostre a morts que surten de la caixa, passant per rellotges (un dels objectes surrealistes per excel·lència) sense agulles. És aquesta la primera escapada de la realitat immediata que opta per executar el relat de *Fresas salvajes*, farcit no ben bé de seqüències oníriques tan inquietants, però sí de viatges al passat, simbolitzat en un lloc de la finca on passava els estius el protagonista, on creixien aquests saborosos fruits que donen títol al film.

A partir de la declaració inicial del doctor sobre el que pensa de la societat i la seva constant crítica al que fa l'individu, assistim a una peculiar paradoxa. Encara que obviem la laberíntica discussió que es podria establir entre si criticar els que critiquen en el fons no és més que fer el mateix que fan ells, observem com l'entorn familiar i domèstic del protagonista també l'està criticant constantment. Els retrats vénen des de dos focus diferenciats, com són la serventa i la nora. En el primer cas és una crítica força dolça, entranyable si es vol, però no així en el segon. Encara que les dues dones li recriminen el seu suposat egoisme, és la nora qui ho fa amb menys miraments, dedicant-li frases d'aquest nivell: "Eres inflexible en tus criterios, papaito. Debe ser horrible



depende de ti, sea para lo que sea". A més, li diu que no sent odi cap a ell, sinó llàstima i, acte seguit, no deixa que el sogre li conti el somni que el turmenta perquè diu que no li interessin aquestes coses.

D'aquesta circumstància hauríem de deduir que per al professor el terme "societat" i la seva crítica constant inclouria també la família i l'entorn més immediat. Crec, no obstant, que el bessó de tot plegat està en el que ens confirmen els fets que anirem observant durant el viatge: costa creure que el protagonista sigui un individu egoista. Primer de tot, perquè no hem d'oblidar que és metge, professió que, per definició i sense voler caure en idealismes ingenus, no es presta excessivament a l'egoisme. Però més clarament, costa creure en l'hipotètic egoisme quan veiem, per exemple, que no dubta en recollir el matrimoni que té l'accident, quan és precisament la nora qui els fa fora del cotxe degut al seu qüestionable comportament. Quan fan l'aturada a l'estació de servei pròxima al seu poble, el propietari no li cobra, com a agraïment al que havia fet en temps passats, fet que provoca



una contundent reflexió en veu alta del protagonista: "Quizá no debí salir nunca de aquí".

Pel que fa a l'examen que fa el protagonista de la seva pretèrita vida sentimental, centrat bàsicament en la seva relació infructuosa amb Sara i amb la seva no menys frustrada vida matrimonial amb una altra dona, he de dir que crec que conté el millor i el pitjor del gust pel transcendent habitual en la filmografia de Bergman. Per una banda, crec que els diversos viatges al passat que fa el protagonista contenen en alguns moments excessives dosis críptiques i una certa lentitud narrativa a l'hora de transmetre els esdeveniments en qüestió, però també és cert que es combinen amb troballes brillants, com serien, en opinió de qui signa, la definició del personatge de Sara com a mirall desvetllador del pas del temps en la figura del protagonista, o com la duresa amb què està mostrada la consideració que tenia d'ell en realitat la seva difunta esposa.

De la mateixa manera, és prou interessant la idea d'incloure els tres joves que formen part del viatge o la greu situació matrimonial per la qual està passant la nora del protagonista, embarassada d'un marit que no vol tenir fills per no obligar-los a viure en un món tan cruel com aquest (argument absurd com pocs), però em fa la sensació que les pretensions i simbolismes del director suec el condueixen, precisament, a ser protagonista involuntari d'una equivocació que sembla voler evitar sense aconseguir-ho: el relat qüestiona en un moment del viatge l'absurditat que cometien els dos joves masculins en abandonar momentàniament la companyia de la mútua estimada per discutir i barallar-se sobre l'existència de Déu, decantant-se, per tant, per debats filosòfics en lloc de gaudir de la bellesa sensorial del que tenen al costat. ■

Les enfants du paradis

Pere Alberó



Les enfants du paradis (*Els nens del paradís*, 1943-44) va ser la sisena col·laboració entre el poeta i guionista Jacques Prévert i Marcel Carné, als quals s'hauria d'afegir un altre personatge clau i habitual de les pel·lícules de Carné: el responsable dels decorats, Alexandre Trauner. Amb un estatus d'obra mestra incostestable, tot i les dures crítiques que Carné va rebre de l'entorn de Cahiers du Cinéma i la gent de la Nouvelle Vague, mai es va posar en dubte que aquesta fos una de les pel·lícules més importants de la història del cinema francès. Però situem aquesta magna obra en el seu context històric i amb totes les seves llums i ombres.

Quan el mes d'agost del 1943 va començar a Niça el rodatge de la pel·lícula, França portava tres anys sota ocupació del Tercer Reich, uns dies abans l'exèrcit nord-americà havia desembarcat a Sicília i Mussolini estava a punt de caure també a la veïna Itàlia. Un any més tard, en els mateixos dies que finalitzava el rodatge, després de molts entrebancs, tenia lloc, pel nord, el desembarcament de Normandia. Situada en aquest període de màxima virulència de la guerra, *Els Nens del paradís*, amb el

seu quilomètric decorat de més de cinquanta façanes d'edificis; amb la seva virtuosa adaptació històrica, amb tots els seus amors apassionats i possessius, amb els seus ingeniosos diàlegs, és una immortalitat. Moltes interpretacions d'aquesta i l'anterior pel·lícula de Carné *Les visiteurs du soir* (1942) han intentat una lectura en clau simbòlica, mirant de trobar al·legories i metàfores entorn la situació de França i el seu desig de llibertat, però en el millor dels casos això no passaria d'un genèric patriotisme amb tonalitats emotives.

Si, contràriament, el cinema fet per Carné abans de la guerra, amb títols com *Le Quai des brumes* (1938) o *Le jour se lève* (1939), va saber captar una atmosfera plúmbica, fatalista, sense sortida, amb un pessimisme que glaçava els ossos, precisa correspondència amb l'estat anímic del país; en el període de l'ocupació i el que seguirà després, la realitat del seu entorn queda sepultada per l'artifici que, finalment, acabarà anquilosant el seu cinema, i la primera mostra la trobarem ja a la següent pel·lícula: *Les Portes de la nuit* (1946), on es pot apreciar, enfront el que es feia a Itàlia, el seu anacronisme i la

Les enfants du paradis.



Les enfants
du paradis.

seva manca de pols per captar el que estava passant a l'Europa sorgida de la guerra.

Amb tot, mirem de reflexionar sobre les virtuts d'aquest artifici, perquè, sense cap mena de dubte *Els Nois del paradís* les té. Com deia al començament, la pel·lícula és el resultat, en primer lloc, de la col·laboració de Prévert/Carné, una fructífera simbiosi pel cinema francès. De la seva forma de treballar podem treure importants reflexions per entendre la concepció cinematogràfica de Carné que molt probablement la podríem situar a l'altre extrem de la figura més determinant del cinema francès d'aquell període: Jean Renoir. A Prévert li corresponia la plena elaboració literària de la pel·lícula, tot i la presència consultiva del propi Carné. En el resultat d'aquell treball estava ja la pel·lícula, llesta per ser posada en imatges, un cop traduït el guió literari en guió tècnic, per part del propi director, com queda reflectit en els crèdits de la pel·lícula, on Carné és destacat també com autor del "Decoupage technique". Ajudant, en els seus inicis, de René Clair, la seva concepció de fer cinema es podria acostar a la idea de Clair que, acabant un rigorós guió tècnic, considerava la pel·lícula ja feta i només pendent de ser rodada. Així doncs, les obres de Carné, i *Els Nens del paradís* seria un cas exemplar, es construeixen com a artificis literaris, aïllats de la realitat o amb lleugeres pinzellades sobre el món exterior; tancades sobre elles mateixes; amb unes estructures circulars, on les diverses línies argumentals es van entrelaçant per arribar a convergir i, això sí, uns finals més ambigus o pessimistes del que ens ha acostumat el cinema de Hollywood. Aquesta concepció es trobaria, sinó a les antípodes, sí que força allunyada d'un director com Renoir que encarna, com pocs, l'obrir els ulls al món, absorbint tot el que pugui generar i abocant-lo en unes pel·lícules on fins l'últim moment poden haver-hi noves incorporacions i que es constituirà en un dels pilars sobre el que s'aixecarà el cinema modern.

Obviament, en aquest allunyament de la realitat i del present històric en el que es fa *Els Nens del paradís*, hi ha també una voluntat d'esquivar l'estricta censura de l'ocupació, tot i que això també

podria ser vist com una forma de col·laboracionisme. En l'origen del film es troba ja aquesta mirada cap el passat i parteix d'una trobada casual de Carné i Prévert amb Jean-Louis Barrault a Niça. L'actor, parlant del món del teatre, va fer menció a unes investigacions que havia dut a terme, pot ser per muntar un espectacle teatral, al voltant de dos actors: el mim Jean-Baptiste Debureau (1796-1846) i el divo del teatre romàntic Frédéric Lemaître (1800-1876) que al voltant del 1830 havien aclaparat l'atenció del món teatral parisi que tenia el seu epicentre al "Boulevard de Temple" rebatejat com "Boulevard du crime" pel gran nombre de morts que tenien lloc als seus escenaris, en plena efervescència del drama romàntic i la seva perversió que configurà el melodrama.

Acompanyant aquestes dues vies argumentals, Prévert aportarà un tercer personatge històric, sobre el qual havia estat treballant, pot ser com herència de la seva vinculació al moviment surrealista: Pierre-François Lacenaire (1800-1836) un dandy poeta i assassí, personatge ambigu i fora llei que va despertar tot l'interès de Baudelaire, Lautréamont i seguint el fil, el dels surrealistes. Amb aquestes tres històries, cadascuna amb vida pròpia i prou rellevants, calia algun element dramàtic que pogués interrelacionar i fins i tot confrontar les seves trajectòries, i aquest element, instal·lat al centre mateix de l'acció, fascinant i fatal serà el personatge femení de Garance. Una dona plena de vida i llibertat, enigmàtica i irònica; distant i apassionada per qui "l'amor és una cosa ben simple". En ella semblen conviure tot una tradició de dones literàries del romanticisme francès, des de la Marguerite Gautier de Dumas, a la Carmen de Merimeé. Amb ella apareixerà com un cinquè personatge, necessari pel drama: el comte Edouard de Montray que és segurament el més estereotipat de tots, ja que des de la seva aparició s'albira, perfectament definit, la missió que haurà de complir en la trama argumental.

De tota aquesta galeria de personatges, i d'altres amb una funció més secundària, en sobresurten, com a portadors dels temes centrals de la pel·lícula Garance i Baptiste. Al seu voltant es troben imbricats tots els temes desenvolupats per *Els Nens del paradís*: les relacions entre teatre o representació i vida, vista aquesta a partir del protagonisme de les diverses formes d'entendre l'amor.

Per una banda *Els Nens del paradís* és un melodrama històric, amb tot el sentit espectacular que això comporta, afegint que el tractament que dona als fets històrics desenvolupats tenen un caràcter fundacional al voltant de la cultura francesa, en els anys de la segona revolució burgesa del 1830 i l'aparició de les nombroses masses populars en el marc d'una gran ciutat que prefigura el París de Baudelaire i l'*espleen* de la vida contemporània. Així doncs, la pel·lícula és un melodrama i al mateix temps, una reflexió entorn del melodrama, com a forma de distracció popular que té lloc al Théâtre des Funambules i amb un perfil més seriós i grandiloqüent, forma de distracció burgesa al Grand Théâtre.

Però el teatre és portat també a la vida, sobretot amb el paper de Lemaître que fa de tots els seus actes una histriònica i bufa representació, i de Baptiste que projecta el seu amor per Garance en una mena de ficció ideal que impedeix que es pugui realitzar; però també l'intercanvi funciona a l'inrevés, quan Lemaître mateix podrà, finalment, interpretar el personatge d'Otel·lo perquè ha experimentat la gelosia, i sobre tot amb Baptiste que busca pel carrer i la nit els motius per insuflar vida als seus espectacles i vehicularà a través les seves peces teatrals totes les seves frustracions i desitjos amorosos amb Garance. Tots els moments claus de la narració han estat degudament teatralitzats, des del teló que dona pas i tanca la pel·lícula, a les portes i cortines que obrint-se deixen veure els quadres del drama; per acabar amb la gran celebració del carnaval on el Pierrot del teatre s'ha convertit en un personatge de tragèdia, mentre al seu voltant ballen altres pierrots i en un escenari exòtic, els banys turcs, assistim a l'assassinat del Marquès mitjançant els ulls d'un espectador presencial.

En la primera creació mimica de Baptiste, que posa en escena la idealització del seu amor per Garance, convertida en deessa i que acaba marxant amb el personatge decidit, interpretat per Lemaître, veurà quan està interpretant, com entre bambolines, Lemaître i Garance porten a terme allò que passava a la representació. I en la segona peça mí-

mica, Nathalie, la que s'ha convertit en dona de Baptiste, veurà a través la interpretació i la reacció d'aquest, la reaparició, anys després, de Garance.

El desigual encant de Nathalie (primer paper de María Casares que interpreta una insuportable dona enamorada) enfront Garance, marca el contrapunt de l'altre tema que feia abans menció: les diverses formes d'entendre l'amor. Si Garance, és l'astre solar sobre el que pivoten tots els personatges, participant cadascun amb una forma diversa d'entendre l'amor: el possessiu i de figuració del Comte; el mundà i hedonista de Lemaître; el desig possessiu i brutal de Lacenaïre, de qui Garance diu tenir massa calent el cap i massa fred fred el cor; i, finalment, l'idealista de Baptiste. Aquesta última forma d'entendre l'amor que travessarà els anys per trobar un breu instant d'unió, marcarà el moment àlgid de la pel·lícula, reprenent un tema recurrent en el cinema de Carné, on la natura de l'amor és la seva fugacitat; un moment casual i lluminós de trobada que s'esvaeix poc després en la separació. En la primera part de *Els Nens del paradís* Garance responia: "No sóc bella, estic viva"; cap el final del film, quan Nathalie és posada en la mateixa situació, la seva resposta es: "No sóc bella, estic feliç". La seva visió de l'amor dintre la confortable felicitat de la família burgesa, no pot posar barreres a la vida que busca la seva realització tot i que amb ella hi vagi també la seva pèrdua. ■

Les enfants du paradis.



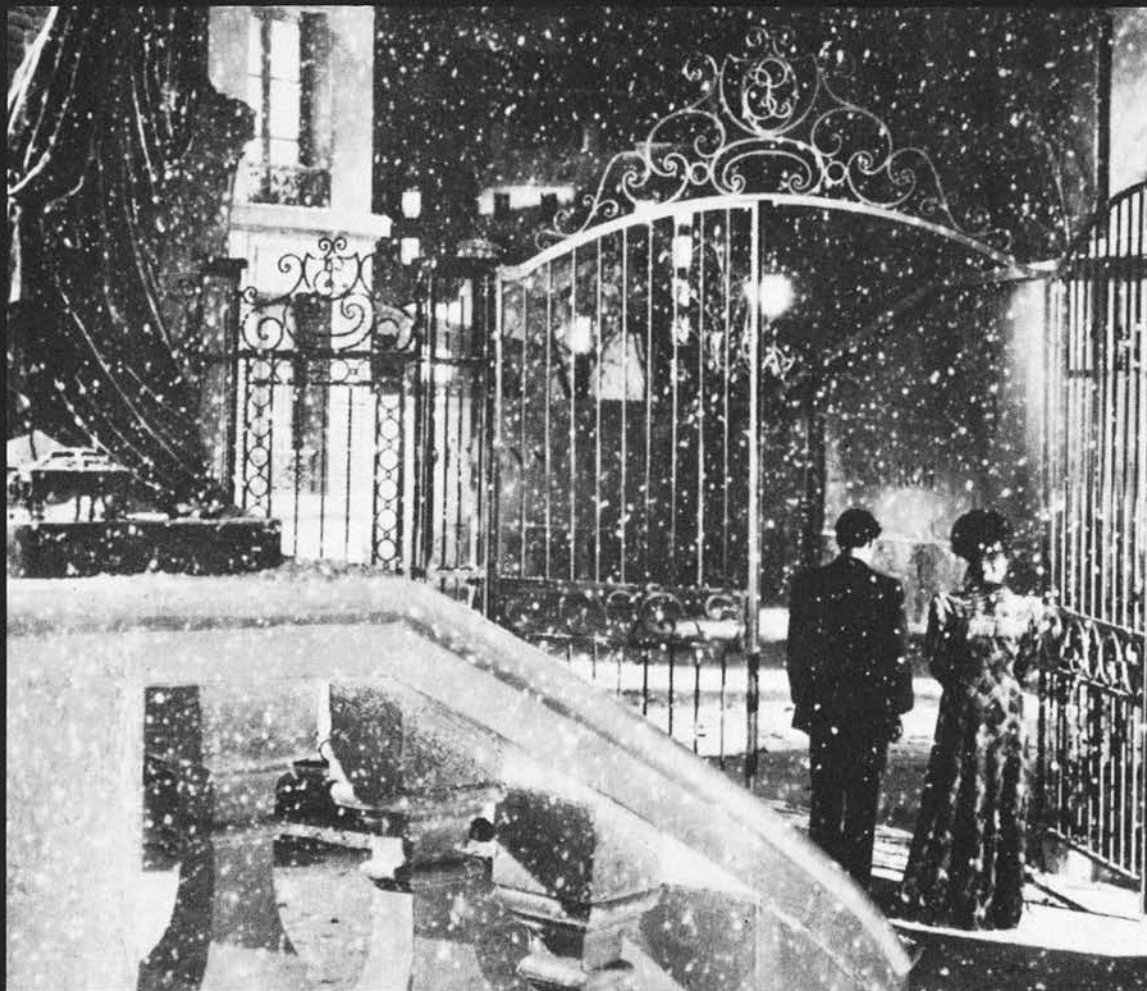
França i ocupació

Ramon Freixas

L'any 2002, Bertrand Tavernier va posar en circulació *Salvoconducto*, en què s'interessa per la sort del cinema francès i els seus artesans durant la Segona Guerra Mundial, més en concret durant el període comprès entre març del 1942 i novembre del 1945, amb França sotmesa al govern de Vichy i sota l'ocupació nazi. El cineasta s'interroga, a propòsit de l'actitud dels seus companys de professió, sobre quin era el límit entre el compliment d'una feina i la col·laboració amb els alemanys. Tema delicat, espínós, sempre conflictiu, el tractament i el retrat del col·laboracionisme sol aixecar protestes i generar agudes controvèrsies. Treballar o no; vet aquí la qüestió. Treballar o no, per exemple, per a la productora alemanya Continental, amb seu a París, dirigida pel doctor Greven, o deslligar-se'n. Entre la nòmina de noms hi compareixen Jean Devaivre, Maurice Tourneur, Charles Spaak, Pierre Bost, Jean Aurenche o Roger Richebé, fent cinema durant l'ocupació. Un període gens ni mica clandestí, fecund des del punt de vista quantitatiu —i que desmenteix l'asseveració de Goebbels: "Que els francesos produesquin pel·lícules, si és possible estúpides."— i

que no va suposar de cap manera una diàspora (o mutisme) generalitzat dels tenors de la cinematografia francesa. Com és evident, Jean Renoir, René Clair o Julien Duvivier emigren a Hollywood; Jacques Feyder se'n va a Londres i a Munic, però Marcel Carné roman a França, embastant notoris drames pessimistes, sense sortides existencials, com *Quai des brumes* (1938) i *Le jour se lève* (1939); amb *Les enfants du paradis* (1943-1945), el darrer gran film de Carné, assoleix la plenitud de la seva fascinant poètica amb aquest fresc sobre el París romàntic, teatrer i ple de xusma. Sense oblidar Marcel L'Herbier, jurista i poeta, practicant de l'art (cinematogràfic) i de l'avantguarda, que, confinat en el cinema comercial, aborda *Nuit fantastique* (1942), un duel superb entre la realitat i la fantasia, a més d'un admirable homenatge a Méliès. La guerra, l'ocupació, i la "fuga de cervells" ofereixen a Henri-Georges Clouzot la seva oportunitat, primer com a guionista *éblouissant* i després com a ambiciós realitzador. El seu debut, *El asesino vive en el 21* (1942), és un assaig de geni. ¿I què no es pot dir de *Le corbeau* (1935), el segon assalt, i una de les obres mestres incontestables del ci-

Douce.



nema francès, recreació poderosa i negra, aspra i desassossegadora, de l'asfíxia que envaeix un poble, arran de diverses cartes anònimes, contundent reflexió sobre la delació, la dialèctica entre el bé i el mal (acusat de propaganda antifrancesa, va promoure una persecució, o caça de bruixes, a França, que va afectar, a més de Clouzot, Sacha Guitry, i fins i tot Marcel Carné; Clouzot no va reincidir a l'ofici fins al 1947). Anys negres que també varen afavorir l'"emancipació" de Jacques B..., ex-assistent de Jean Renoir (*La marselesa*, 1937), mestre del cinema policíac, és cert, però que en el seu segon film, l'excel·lent *Goupi mains rouges* (1943), arrelat a la terra, atorga el protagonisme a la pagesia francesa, sense deixar de banda el filtre policíac. L'empremta del cultivat i versàtil Jean Grémillon es deixa notar en un parell de títols que visiten amb bon ull les corrupteles policiaques i l'actitud dels treballadors a *Lumière d'été* (1942), igual que a la notable *Remordiments* (1939-1941), amb estel·lar protagonisme del tàndem Jean Gabin i Michèle Morgan, desbravat a *Quai de brumes*, analitza els engranatges lleugadissos de l'enamorament i la passió amb ull atent, tot un clàssic poc reconegut del cinema francès. Per la seva part, Claude Autant-Lara, presència de llarg recorregut i gambada professional, esperit original i irregular, el full de servicis del qual és pot-

El cineasta s'interroga, a propòsit de l'actitud dels seus companys de professió, sobre quin era el límit entre el compliment d'una feina i la col·laboració amb els alemanys. Tema delicat, espinós, sempre conflictiu, el tractament i el retrat del col·laboracionisme sol aixecar protestes i generar agudes controvèrsies

ser massa eclèctic, i que obté el zenit a *L'auberge rouge* (1951), per bé que els erotòmans més distingits el tenen al cor gràcies a *Le diable au corps* (1946), escomet un seguit d'obres, *Le mariage de Chiffon* (1942) i *Douce* (1943), que destaquen pel clima antiquat i nostàlgic, i conciten l'interès dels coetanis, però menys el dels historiadors futurs. I d'aquesta manera s'observa que el cinema francès sota l'ocupació, que no va patir l'allunyament del públic (el de la crítica és una altra història), ni es va limitar a subscriure el paperot de l'evasió, l'escapisme i la intranscendència, no és un fantasma ociós, necessitat, això sí, d'una urgent revisió, d'una valoració límpida, lliure prejudicis ideològics. ■

*Goupi
Mains-Rouges.*



El cinema francès sota el domini nazi: 1940-1944. La figura de Claude Autant-Lara

Xavier Jiménez



El cuervo.

Després de la derrota soferta davant la superioritat militar dels nazis, el 22 de juny de 1940, França es va veure forçada a firmar l'armistici de Compiègne dins del marc de la Segona Guerra Mundial, l'esdeveniment clau per entendre el desenvolupament dels darrers 60 anys, i que va significar un abans i un després dins de la configuració i relacions entre països a nivell mundial. El territori francès va quedar dividit en dos grans blocs, un dominat pels alemanys que englobaria la part nord, i la resta, enquadrat al sud-est, que va quedar sota el comandament d'un govern provisional francès amb el mariscal Petain com a figura màxima, i que va establir la seva capital a la ciutat de Vichy.

La inaugurada situació política va provocar grans canvis a la producció cinematogràfica, com veurem a continuació, a més de les conseqüències inexorables d'una guerra i l'ocupació militar d'un territori, com són la crisi econòmica, l'opressió social i un nou govern imposat; tot un seguit d'alteracions de la realitat existent a França i al seu cinema.

Una de les primeres mesures, dins d'un panorama d'urgència i angoixa col·lectiva com era la Fran-

ça de 1940, era intentar oferir qualsevol tipus d'entreteniment al gran públic, i com a eina, el cinema era una de les més efectives. Al territori controlat pels francesos, es va iniciar un moviment per intentar recuperar la normalitat, que es va veure cristal·litzat amb el COIC —Comitè d'Organització de les Indústries del Cinema— aquesta llei d'octubre de 1940 suposava per primera vegada la intrusió directa del poder polític dins de la producció i distribució del cinema. El COIC¹ posarà en marxa una sèrie de mesures que fomentin la ràpida producció, i que aquest fet derivi en l'assistència massiva del públic a les sales. La creació d'un carnet que identifica els professionals del ram, la prohibició dels programes dobles —per afavorir l'estrena de curtmetratges— i l'inici d'un programa de subvencions² varen ser els punts rellevants d'aquest intent fomentador de crear cinema dins d'un marc hostil com era el control d'una societat per part d'un exèrcit invasor³.

El 1940, el panorama que es dibuixava a la França de la resistència, quant a noms, tampoc era molt alleujador. Les figures cabdals del gran cinema deno-

minat poètic que podem enquadrar bàsicament al llarg de la dècada dels trenta havien emigrat o es trobaven en un moment de transició; noms de la talla de René Clair, Julian Duvidier, Jacques Feyder, Max Ophuls o Jean Renoir ja no eren les estrelles de l'univers francès, a més de l'aparició d'un enemic interior com era el mateix govern de Vichy, de caire ultraconservador i amb un lema premonitori: *treball, família i pàtria*, que mostrava les intencions de la política imperant a l'època, encara que fos per part del govern sotmès, en aquest cas, a la causa nazi.

A més de la ideologia política de Petain i el seu equip de govern, una altra de les conseqüències directes del domini i instal·lació dels alemanys va ser l'arribada del magnat Alfred Greven, amic personal de Goebbels⁴ que va instaurar a les darreries de 1940 una sucursal de la productora alemanya UFA denominada *Continental Films*. D'aquesta forma, i gràcies a les seves influències, va aconseguir gestionar una àmplia xarxa de cinemes per tota la ciu-

tat de París. La posició de Greven en aquesta etapa estava encaminada en dues direccions: per una banda enriquir-se a través de la indústria i per un altra produir una sèrie de films destinats a adormir els possibles moviments reivindicatius a través d'arguments senzills i banals⁵, encara que alguns mitjans amagaven, gràcies a la mestria dels seus autors, un missatge molt més profund del que es presentava a priori, com per exemple l'obra de Marcel Carné⁶, que gràcies a *Les visiteurs du soir* (Los visitantes de la noche, 1942) o *Les enfants du paradis* (Los niños del paraíso, 1945), va denunciar a través d'una translació a l'ambient de l'Edat Mitjana la manipulació d'un ser poderós —en aquest cas el diable— a un territori de la mà de dos enviats. O un altre on retratava el París de 1840, on el passat es mesclava amb el present dels protagonistes, persones que ambicionen l'èxit personal i que el futur els jutjarà en relació amb els medis utilitzats per arribar a un benefici personal.

*Les dames
du Bois de
Boulogne.*



Claude
Autant-Lara.



El proteccionisme francès creat pel COIC va quedar interromput en certa forma degut a aquesta producció estrangera, encara que amb arrels de la terra ja que la majoria de tècnics d'aquestes produccions eren francesos. Igualment, la producció —en número aproximat— de la Continental, en comparació amb la resta de títols, uns 30 contra 180 títols⁷ de, propietat francesa era molt reduïda, encara que si que gaudien de l'avantatge d'obtenir una sèrie de recursos tècnics de més nivell per afrontar els projectes en comparació al limitats mitjans autòctons, com podia ser la qualitat de la pel·lícula o el material per enregistrar i muntar el film.

La censura existent obligava a tractar temes buits de compromís, que es movien en la majoria de casos entre el gènere policíac o els drames històrics, encara que com ja hem assenyalat anteriorment, les lectures amagades d'alguns passatges mantienien les seves intencions de denúncia, on podem destacar a més de *Carné*⁸, títols d'autors que posteriorment es convertirien en clàssics de la cinematografia francesa com Christian-Jacque (*L'Assassinat du Père Noël*, 1941), Henry-Georges Clouzot (*Le corbeau*, 1943) o Henry Decoin (*Les inconnus dans la maison*, 1942).

Fora del control de la Continental, varen sorgir igualment les obres d'altres directors, de caire més experimental i independents on podem emmarcar gent com Marcel L'Herbier, Jacques de Baroncelli, Jean Grémillon, Jean Delannoy, Robert Bresson, Jacques Becker, i el que ens interessa de forma més específica, Claude Autant-Lara, alguns d'ells ja amb una àmplia carrera a les seves espatlles, com el cas del mateix Autant-Lara.

Abans d'entrar a analitzar la persona d'Autant-Lara, fixarem cronològicament l'etapa dins de la

història general del cinema francès. De 1940 fins a finals dels cinquanta s'allargarà aquest període, que va començar sacsejat per la invasió de l'exèrcit alemany, i que serà conegut sota el nom genèric de *cinema de qualité*, un cinema que farà de pont entre dues de les generacions⁹ més celebrades de la història del cinema francès, el realisme poètic encapçalat per Clair, Feyder i Renoir i el moviment renovador de la *nouvelle vague*, molt crític amb el cinema de la dècada dels quaranta pel seu escàs compromís cinematogràfic, la seva base literària i la nul·la concepció d'autor de les seves pel·lícules. Un cinema criticat pel seu academicisme, la seva formalitat; en general un cert manierisme, allunyat de temes realistes que la corrent de la *nova ona* es va encarregar de transformar des de les seves primeres realitzacions de la mà de Claude Chabrol amb *Le beau Serge* (El bello Sergio, 1958), o les obres de les dues icones del moviment: com *A bout de souffle* (Al final de la escapada, Jean-Luc Godard, 1959) o *Les quatrecent coups* (Los cuatrocientos golpes, François Truffaut, 1959).

Becker, Bresson i Clouzot, junt amb Autant-Lara són els quatre noms clau d'un cinema arraconat entre l'ocupació i la postguerra a França, nascuts amb una diferència només de 5 anys, entre 1901 i 1906. Els tres primers, a França i a l'estranger, gaudeixen d'una fama i d'una veneració avui pràcticament immortal. El cas d'Autant-Lara és més peculiar com veurem a la conclusió de l'article.

Becker va exercir de guia en una etapa complexa, però el seu revisionisme li va emportar a dirigir títols cabdals com *Casque d'Or* (París, bajos fondos, 1952) o *Le trou* (La evasión, 1959). Àngel Quintana escribia: "(...) Jacques Becker es uno de los grandes maestros de la historia del cine, no sólo de la historia del cine francés. El rechazo estético y narrativo fue, en los años cincuenta, una clara apuesta por la modernidad, pero también fue una actitud moral contra el cine del exceso que eclipsaba las opulentas pantallas"¹⁰.

Paul Schrader ja va deixar constància al seu llibre "El estilo trascendental en el cine: Ozu, Bresson, Dreyer", on el guionista de *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1975) qualificava el cinema de Bresson d'independent de qualsevol època o estil, encara que existien axiomes als quals recorria per sistema com la sobrietat, els silencis dels personatges o el seu rerefons crític cap a les institucions religioses. *Les anges du peche* (Los ángeles del pecado, 1943) va ser el film on va debutar i que ridiculitzava l'ambient religiós de l'època. Un any després va rodar *Les dames du bois de Boulogne* (Las damas del bosque de Bolonia), que es va estrenar un any després, a la ja França alliberada, a causa de les seves dificultats econòmiques¹¹.

H. G. Clouzot és la figura per excel·lència del cinema europeu d'intriga i misteri de la postguerra de mitjan del segle XX. Va ser un director apadrinat per la Continental Films, i va debutar en solitari al 1942 amb el film *L'assassin habite au 21* (El asesino vive en el 21, 1942); un any més tard, va estrenar *Le*



Les enfants du paradis.

corbeau (El cuervo, 1943), on reflectia l'angúnia d'un poble on apareixien uns missatges anònims que revelaven els secrets personals de la gent. Va ser un film acusat en el seu moment de col·laboracionista amb els nazis, a causa de la imatge negativa que projectava dels francesos, encara que el pas del temps l'ha situat com una —independentment d'interpretacions polítiques—, pel·lícula clau pel desenvolupament de la seva carrera. A l'obra de Clouzot podem trobar elements com la mesquinesa, la por, la traïció; aspectes utilitzats pel director per reflectir les distintes condicions de l'ésser humà en relació als seus interessos personals. Després dels dos títols estrenats entre 1940 i 1944, Clouzot va filmar altres com *Le salaire de la peur* (El salario del miedo, 1952), *Les diaboliques* (Las diabólicas, 1955) o *Les espions* (Los espías, 1957). Un director reconegut, però a l'ombra de les seves simpaties dretanes durant l'època del govern de Vichy, que va marcar la seva carrera per sempre. El crític de cinema Àngel Quintana el definia com: "Clouzot emergí en el cine francès de los 40 como un materialista ateo, pero su visión del ateísmo no lo llevo a un actitud anarquista, sino a practicar un ateísmo de derechas"¹².

Una vegada analitzats breument els seus coetanis més il·lustres, podem apropar-nos al personatge d'Autant-Lara. Claude Autant-Lara va néixer el 5 d'agost de 1901 a la localitat francesa de Luzarches, i va morir només fa sis anys, a Antibes (França), al febrer del 2000. El gruix de la seva obra com a director el podem trobar a partir de l'alliberació

de França per part de l'exèrcit aliat el 1944. Va dirigir uns 50 projectes, entre llargmetratges i curts, 20 abans de 1944 i un total de 30 més fins l'any 1977, quan es va retirar definitivament del món cinematogràfic.

Va començar a l'època d'avantguardes al París dels anys vint, on va cohabitar amb noms de l'alçada de Buñuel, Clair, Dullac o Cocteau; entre altres tasques, va desenvolupar labors de decorador pel seu padrí cinematogràfic Marcel L'Herbier i també va treballar per René Clair com a assistent a *Paris qui dort* (París dormido, 1924) o *Le voyage imaginaire* (El viaje imaginario, 1925)¹³, fins i tot va viatjar a EUA, on va dirigir unes versions franceses d'obres de Harry Langdon i Buster Keaton. Va realitzar els primers experiments —hypergonar— del que posteriorment es convertiria en el *cinemascope*, al film de 1928 *Construire un feu*, basat en la novel·la de Jack London.

Després d'una sèrie de curts estrenats durant els primers cinc anys de la dècada dels trenta, *Pur sang* (1931), *La pente* (1931), *Le fils du Rajah* (1931), *Buster se Marie* (1931), *Un client sérieux* (1932), *Le plombier amoureux* (1932), *La peur des coups* (1932), *Invite monsieur à dîner* (1932), *Le gendarme est sans pitié* (1932), *L'athlète incomplet* (1932) va concloure amb el seu primer llarg de la mà conjunta de Jacques Prévert, *Ciboulette* (1933). L'any 1937 va començar la seva relació professional amb l'escriptor i guionista Jean Aurenche —fet que li va reportar l'animadversió eterna de Truffaut¹⁴ i companyia uns anys després— al títol *L'affaire du cour-*

rier de Lyon (El correo de Lyon, 1937), produït per Maurice Lehmann¹⁵ del mateix mode que els dos darrers llargmetratges de la dècada titulats *Le ruisseau* (1938) i *Fric-Frac* del 1939.

Autant-Lara va aprofitar les circumstàncies del context històric i va rodar una sèrie de pel·lícules emmarcades dins de la política de conservadurisme que hem assenyalat anteriorment: l'exclusió del contingut polític, temes allunyats de qualsevol referència a la contemporaneïtat de l'època i la utilització de gèneres com la comèdia costumista, drames ambientats en el passat històric o el tractament del gènere policíac.

Al període que ens ocupa, Autant-Lara dirigirà tres fims, amb la col·laboració a tots tres de Jean Aurenche. *Le mariage de Chiffon* (El casamiento de Chiffon, 1942), *Lettres d'amour* (1942) i *Douce* (Pasión de una noche, 1943).

Les adaptacions literàries continuaven com a font primordial del cinema d'Autant-Lara, i a *Le mariage de Chiffon* va adaptar al Marcel Blondeau de Gyp, a una història d'amor de conveniència entre una jove i un militar.

A *Douce* li va tocar el torn al relat homònim de Michel Davet, ambientat al París de finals del segle XIX. De nou una història d'amors confrontats, esquiús entre les persones. Novament l'ambient era la característica més ressenyable, a més de l'estudi psicològic secundari dels protagonistes.

Autant-Lara va cultivar des de llavors una estètica propera al refinament, sense aparentment aportar gaires explicacions, però on ofería un missatge molt concret basat en una creació escenogràfica detallada —una constant al seu cinema des de les seves primeres experiències com a decorador a la dècada dels vint— que explica gràcies a la seva disposició en escena una determinada història. Els sentiments dels protagonistes, tancats dins d'una capsula del temps on s'intenten alliberar per aconseguir els seus desigs, mostraven un testimoni i un document de cada època testimoniada, a més de certs tocs d'ironia que apareix a la majoria de les seves realitzacions.

La primera gran obra d'Autant-Lara, una vegada finalitzada la Segona Guerra Mundial va ser *Le diable au corps* (El diablo en el cuerpo, 1946). Era un film que continuava amb la tendència clàssica del director d'adaptar obres literàries, en aquesta ocasió firmada per Raymond Radiguet, que estava ambientada durant el transcurs de la Gran Guerra (1914-1918), i mostrava una història d'amor que criticava a la societat del moment entre un adolescent i una dona casada, que desafiava les conviccions de l'època, un argument molt més actual del que en un principi semblava, i que va col·locar a Autant-Lara en el moment de major glòria de la seva carrera.

Fins aquí l'aproximació a l'obra de Claude Autant-Lara i al context de la cinematografia francesa sota domini nazi, un fet que sens dubte va marcar el seu esdevenir a posteriors etapes, tant a nivell general com individual. I per finalitzar aquesta lectura d'una part de la filmografia del director Autant-

Lara, res millor que una definició del que ell mateix considerava que era un film:

"No hay buen film que no sea, en sí, un documento. Un film es ante todo un testimonio sobre un estado de cosas, una época, un medio, y no es posible hacer esto sólo con una historia sentimental. ■

(1) El COIC va canviar de denominació al 1946 per Centre Nacional de Cinematografia, la institució que avui en dia encara s'encarrega de la gestió de les subvencions i que es va instaurar de forma efectiva als inicis de la dècada dels seixanta.

(2) Amb el pas del temps, el sistema inusual del tradicional proteccionisme francès cap a la seva producció, amb un altre punt d'inflexió com varen ser les decisions preses pel Ministre d'Afers Culturals de 1960, André Malraux, davant la situació de crisi mantinguda a causa principalment de la davallada de qualitat proporcional a la fugida dels autors més destacats, i la perenne massificació de productes nord-americans, en un paral·lelisme a l'època que tractem.

(3) a *Historia general del cine*, Volum VII Europa y Asia (1929-1945). Càtedra, 1997, pàg. 98-99.

(4) Joseph Goebbels va ser ministre de propaganda del govern dictatorial exercit per Adolf Hitler des de 1933 fins 1945. Per a un estudi més detallat del tema de la propaganda i control social, consultar el llibre *El cine de Goebbels*, de Rafael de España. Ariel, Barcelona, 2000.

(5) No confondre el concepte comercial amb el de propaganda, ja que Greven va intentar diferenciar les dues opcions des d'un primer moment, gràcies en part a la seva experiència dins del món de la producció cinematogràfica, a *Dirigido por...* abril de 2002, pàg. 64.

(6) S'ha de destacar per una altra banda, l'aportació en aquests dos títols de l'escenògraf Alexandre Trauner i el músic Joseph Kosma, ambdós jueus, i que com a tals, per prohibició explícita dels invasors, no podien exercir la seva labor professional en llibertat.

(7) a *Historia general del cine*, Volum VII Europa y Asia (1929-1945). Càtedra, 1997, pàg. 100.

(8) Carné jugarà un paper més independent, ja que la seva obra es troba emmarcada entre la dècada dels trenta i la del quaranta, i es va convertir en un dels autors ponts entre tots dos moviments, com Julian Duvidier o el mateix René Clair.

(9) S'ha d'assenyalar l'apunt, que es pot extrapolar a altres etapes o cinematografies que fa l'historiador del cinema José Enrique Monterde al seu article *Un desconocido, el cine francés*, publicat a *Dirigido por...* a l'octubre de 1985 quan afirmava que el: (...) como el realismo "poético" francés de los treinta, solo son tendencias muchas veces perdidas —en el sentido cuantitativo— dentro de una producción mucho más amplia (...) hay dos opciones en la historia del arte —y el cine— (...) o por otro lado, la de tratar de reconstruir la realidad de una producción y un consumo de cinematográfico en cuyo seno habrían destacado —por diversos motivos— ciertos films, habrán concurrido variadas tendencias y del que, en todo caso, perdurarán algunas de ellas. núm. 129, pàg. 42.

(10) a *Dirigido por...*, gener de 2002, núm. 308, pàg. 68.

(11) a *Historia del cine francés*, Jean-Pierre Jeancolas. Acento Editorial, Madrid, 1997, pàg. 45.

(12) a *Dirigido por...*, abril de 2002, núm. 311, pàg. 71.

(13) a *Nosferatu*, juny de 2005, núm. 48-49, pàg. 141.

(14) Una de les grans crítiques rebudes per Autant-Lara va provenir a final de la dècada dels cinquanta de la mà de François Truffaut, quan esgrímia entre les seves doctrines, que el director hauria de ser l'únic autor del film. Truffaut parlava del "Cinema dels guionistes", on ficava a Jean Aurenche, Pierre Bost, Jean Delannoy i Claude Autant-Lara, convertint-los en els blancs preferits, factor que va perjudicar la carrera professional d'Autant-Lara, especialment fora de França a causa del gran revolt que va provocar al món cinematogràfic el moviment de la *nouvelle vague*, especialment l'article de gener de 1954, al núm. 31 de la revista *Cahiers du cinéma* titulat, "Una certa mirada del cinema francès", i on també podem afegir altres aportacions relacionades amb la crítica literària i el concepte d'autor a l'article "Passió per Fritz Lang", del mateix any i mes, o "Alí Baba i els 40 lladres", publicat al núm. 44 de febrer de 1955 a la mateixa revista.

(15) a *Historia del cine francés*, Jean-Pierre Jeancolas. Acento Editorial, Madrid, 1997, pàg. 46.

(16) a *Film*, novembre de 1952, núm. 9, pàgs. 17-25.

Arreglar els comptes amb el passat

Carles Sampol

Salvoconducto.

Al llarg de la seva filmografia, el cineasta francès Bertrand Tavernier s'ha distingit per confeccionar una vessant temàtica més vinculada a temes socials i relacionats amb la realitat actual (*La carnaza*, *Hoy empieza todo*), però alhora per elaborar-ne una altra que atén a cert revisionisme històric, sobretot a aquelles èpoques més conflictives del segle XX com són els dos principals i mundials enfrontaments bèl·lics. Precisament, una de les seves pel·lícules, *Salvoconducto*, respon a aquest interès per reflexionar sobre determinats paratges del passat francès, en aquest cas quan les tropes nazis ocuparen França, però a més, també es permet establir una revisió sobre la història del cinema gal, i per extensió, sobre la crítica cinematogràfica que serví de bressol per a la *nouvelle vague*. Efectivament, *Salvoconducto*, de qualche manera podria ser considerada com la resposta definitiva del cineasta francès a la figura de François Truffaut, qui va rebutjar de manera despiadada el cinema francès dels anys quaranta, en un cèlebre article, titulat "Una cierta tendencia del cine francés", i en el qual atacava sobretot els guionistes Jean Aurenche i Pierre Bost. Tavernier, que mai no se n'ha amagat, d'aquesta personal reivindicació, no va dubtar en contractar tant un com l'altre per col·laborar en l'escriptura dels guions de les seves pel·lícules —*El relojero de Saint-Paul*, la seva *opera prima*, la va escriure juntament amb ells, i Jean Aurenche també va participar a *Que empieza la fiesta*, *El juez y el asesino* i *Coup de trochon*—.

Jean Aurenche, precisament és un dels dos protagonistes de la pel·lícula, mentre que l'altre és Jean Devaivre, un personatge obscur dins la història del cinema francès i gairebé oblidat sinó fos per les memòries que va escriure sobre la seva experiència a Continental Films. Són aquests estudis —el títol del film fa referència al permís per accedir-hi—, creats per la poderosa UFA amb la intenció de controlar el cine-

ma francès, l'eix al voltant del qual giren les peripècies d'ambdós personatges, la qual cosa permet Tavernier oferir un homenatge a determinat tipus de cinema, que sembla haver patit certa injustícia, però també posar de manifest diverses actituds per part d'uns professionals del cinema que s'han vist atacats perquè renunciaren a l'exili i decidiren sobreviure treballant per als alemanys. Així és com la figura d'Aurenche se'ns presenta com un subjecte passiu que assumeix el seu treball com a guionista i que, de qualche manera, es neteja la consciència explicant que el seu acte de resistència consisteix en crear relats històrics que remetin el present. Qüestió, aquesta, d'allò més discutible, però que l'esforçada actitud de Tavernier, que cau de manera massa evident dins elements pràcticament hagiogràfics, s'encarrega de sentenciar. En canvi, Jean Devaivre és presentat com un heroi en la seva tasca d'espionatge per a la causa aliada, la qual cosa permet al cineasta establir l'homenatge definitiu als professionals del cinema d'aquella època.

L'operació, al cap i a la fi, està perfectament perpetrada perquè Tavernier sap atorgar a la posada en escena un dinamisme que distreu l'atenció de l'espectador i a més el relat, malgrat el film s'allargui fins a quasi les tres hores de durada, es va nodrint de les peripècies d'un i altre personatge. L'inconvenient resideix en què *Salvoconducto*, per una banda, manifesta una solmenitat que segurament és conseqüència directa de la voluntat reivindicadora de Tavernier i, per altra banda, adopta un to massa bla respecte d'una dramàtica situació històrica, on la supervivència del poble francès era una lluita quotidiana. El film es deixa portar per una desitjada revenja. Es pot tractar de reconduir la història del cinema francès, però si això implica haver de modificar la història social, no sembla el més encertat. A veure si *Salvoconducto* acabaria donant la raó a Truffaut? ■

Les pel·lícules del mes

Cicle El cinema francès sota l'ocupació alemanya. Cicle Cinema i família

A les 11.30

Secció de cinema infantil

27 DE MAIG

El Viaje de Chihiro (2001),
d'Hayao Miyazaki

A les 17.30 hores

Cicle. El cinema francès
sota l'ocupació alemanya

3 DE MAIG

Laissez-Passer (2002-VOSE)

Nacionalitat i any de producció: França, Alemanya,
Espanya, 2001

Títol Original: *Laissez-Passer*

Producció: Les Films Alain-Sarde, Little Bear, France 3
Cinéma, France 2 Cinéma, KC Medien, Vértigo P.C.

Director: Bertrand Tavernier

Guió: Jean Cosmos i Bertrand Tavernier

Fotografia: Alain Choquart

Muntatge: Sophie Brunet

Música: Antoine Duhamel

Intèrprets: Jacques Gamblin, Denis Podalydes,
Christina Berkel, Marie Gillain

A les 18.00 hores

Cicle. El cinema francès
sota l'ocupació alemanya

10 DE MAIG

La nuit fantastique (1942-VOSE)

Nacionalitat i any de producció: França, 1942

Títol Original: *La nuit fantastique*

Producció: Hubert Vincent-Bréchnignac

Director: Marcel L'Herbier

Guió: Marcel L'Herbier, Louis Chavance, Maurice
Henry i Henri Jeanson

Fotografia: Pierre Montazel

Muntatge: Suzanne Catelain i Émilienne Nelissen

Música: Maurice Thiriet

Intèrprets: Fernand Gravey, Micheline Presle, Saturnin
Fabre, Charles Granval, Bernard Blier

Cicle. Cinema i família

16 DE MAIG

Rebelde sin causa (1955-VOSE)

Nacionalitat i any de producció: EUA, 1955

Títol Original: *Rebel Without a Cause*

Producció: Warner Bros

Director: Nicholas Ray

Guió: Stewart Stern

Fotografia: Ernest Haller

Muntatge: William Ziegler

Música: Leonard Rosenman

Intèrprets: James Dean, Natalie Wood, Sal Mineo,
Jim Backus, Ann Doran

17 DE MAIG

Fresas salvajes (1956-VOSE)

Nacionalitat i any de producció: Sueca, 1956

Títol Original: *Smultronstället*

Producció: Svensk Filmindustri

Director: Ingmar Bergman

Guió: Ingmar Bergman

Fotografia: Gunnar Fischer

Muntatge: Oscar Rosander

Música: Eric Nordgren

Intèrprets: Victor Sjöström, Bibi Andersson, Gunnar
Björnstrand, Folke Sundqvist



de maig

Cicle. El cinema francès
sota l'ocupació alemanya

24 DE MAIG

Le corbeau (1943-VOSE)

Nacionalitat i any de producció: França, 1943
Títol Original: *Le corbeau*
Producció: René Montis i Raoul Ploquin
Director: Henri-Georges Clouzot
Guió: Louis Chavance i Henri-Georges Clouzot
Fotografia: Nicolas Hayer
Muntatge: Marguerite Baugé
Música: Toni Aubin
Intèrprets: Pierre Fresnay, Ginette Leclerc, Micheline Francey i Hélène Manson

31 DE MAIG

Les Enfants du Paradis (I), (1945-VOSE)

Nacionalitat i any de producció: França, 1945
Títol Original: *Les enfants du Paradis*
Producció: Raymond Borderie i Fred Orain
Director: Marcel Carné
Guió: Jacques Prévert
Fotografia: Marc Fossard i Roger Hubert
Muntatge: Henri Rust i Madeleine Bonin
Música: Joseph Kosma i Maurice Thiriet
Intèrprets: Arletty, Jean-Louis Barrault, Pierre Brasseur, Pierre Renoir, María Casares

A les 20.00 hores

Cicle. El cinema francès
sota l'ocupació alemanya

10 DE MAIG

Remorques (1939-VOSE)

Nacionalitat i any de producció: França, 1941
Títol Original: *Remorques*
Producció: MAIC
Director: Jean Grémillon
Guió: Roger Verceles, Jacques Prévert, André Cayatte
Fotografia: Louis Née i Armand Thirard
Muntatge: Ivonne Martin
Música: Roland Manuel
Intèrprets: Jean Gabin, Madeleine Renaud, Michèle Morgan, Charles Blavette

17 DE MAIG

Le mariage de Chiffon (1942-VOSE)

Nacionalitat i any de producció: França, 1942
Títol Original: *Le mariage de Chiffon*
Producció: René Montis
Director: Claude Autant-Lara
Guió: Jean Aurenche i Marcel Blondeau
Fotografia: Philippe Agostini i Jean Isnard
Muntatge: Raymond Lamy
Música: Roger Désormières
Intèrprets: Odette Joyeux, André Luguet, Jacques Dumesnil, Pierre Larquey

24 DE MAIG


Douce (1943-VOSE)

Nacionalitat i any de producció: França, 1943
Títol Original: *Douce*
Producció: Société Parisienne de l'Industrie Cinématographique
Director: Claude Autant-Lara
Guió: Jean Aurenche i Pierre Bost
Fotografia: Philippe Agostini
Muntatge: Madeleine Gug
Música: René Cloërec
Intèrprets: Odette Joyeux, Madeleine Robinson, Marguerite Moreno, Jean Debucourt

31 DE MAIG

Les Enfants du Paradis (II), (1945-VOSE)





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