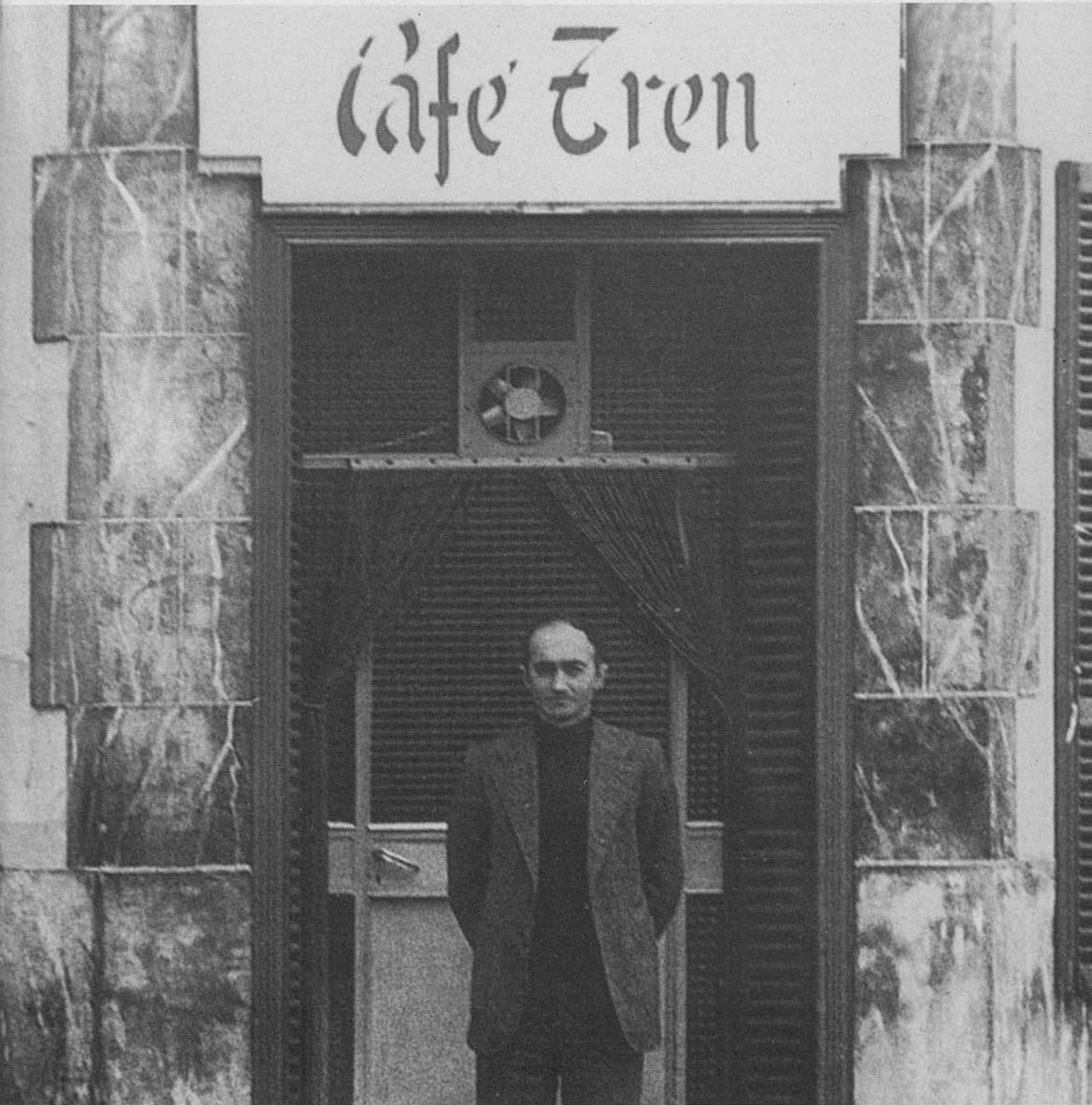


temps moderns 
papers de cinema

núm. 125 setembre 2006

Café Tren



Fundació
"SA NOSTRA"

temps moderns papers de cinema
Edició mensual Setembre 2006 Núm. 125

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

Portada: Damià Huguet davant el Cafè Tren de Campos

Foto: M. Ballester

Disseny maqueta / portada

Santamà disegna

Maquetació

Jaume Vidal i Fortesa

Imprimeix

Gràfiques Planisi, SA Dipòsit Legal: PM 648-1994

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

Sumari

- 2 Editorial
- 4 Sirk Vidocq contra Balzac Vautrin
per Pere A. Pons
- 5 Entrevista a Xavier Benlloch, director del Festival Internacional de Cinema d'Eivissa i Formentera. Proposta universal per a una terra oberta
per Xicu Lluç
- 7 El commovedor entusiasme dels cineastes durant la guerra civil espanyola
per Antoni M. Thomas
- 11 Notes impertinents (XV).
Un film sorprenent, *The Stranger*
per Antoni Serra
- 14 L'escenari de llauna:
El nom de Na Rossy
per Francesc M. Rotger
- 15 Síndria i formigó
per Carles Fabregat
- 17 Bandes de so.
John Powell: un altre jovenet ben sorprenent
per Házael González
- 19 Manos peligrosas
per Joan Andreu
- 22 Col·leccionisme i cinema
per Joan Ferrer Miserol
- 23 New York com a escenari principal
per Toni Roca
- 25 *Sans lendemain* (Sin futuro):
Ophüls 1939
per Xavier Flores
- 27 El cinema australià dels anys setanta.
El desconeixement d'una filmografia exemplar: de *Walkabout* a *Mad Max*
per Xavier Jiménez
- 33 Crònica de cine.
Repàs de la temporada 2005-2006
per Martí Martorell
- 36 apunts a contrallum.
Un record per a Joaquim Jordà
per Josep Carles Romaguera
- 39 Properes edicions Col·lecció Temps Moderns

*Arriben les comares. Rient, fent el cor fort,
es passen una síndria que és la més gran de l'hort;
són llurs marits a vila, i han berenat entre elles,
i juguen a encalçar-se damunt els blats desfets;
mouen gatzara, salten, comencen cantarelles;
va a rodolons la síndria i aixafa els peus distrets.*

Josep Carner

Fa deu anys i deu anys fa que Miquel Àngel Riera i Damià Huguet marxaren deixant un gran buit al món de la creació literària, del pensament i, sobretot, al nostre món, al món d'aquells que tocats pel privilegi de conèixer-los els admiràrem i els estimàrem. Damià Huguet fou, a més, col·laborador de Temps Moderns i segurament va anar-se'n més enllà de la rutina o més enllà de la pell i de la carn com diu Antoni Serra del seu "germà sicilià" al pròleg del llibre que sortirà aquest mes de setembre a la col·lecció de la nostra revista amb el títol de *Paraules sense parany*, i que complementarà el capítol d'edicions en el qual també es presentarà en format DVD, *El secreto de la pedriza*.

Era temps d'estiu, el mes de juliol, quan tots dos s'acomiadaren, un temps en què els cossos cerquen ombra i redós, mentre la set no s'assacia gairebé mai. Els fruits saborosos, des de les figues matinals a la poma escollida, aquests dels quals parla Carner ajuden a mitigar els efectes del baf i la xafogor. Un article de Carles Fabregat a la nostra revista també explora aquest camp a través de la pel·lícula de Tsai Ming-liang, *El sabor de la sandia*, guanyadora de l'Ós de Plata de Berlín.

També el raïm inflat i sense aigualir espera sota el sol la verema que el convertirà en el suc de Dionysos. El vi és fil conductor de la cinta d'Alexander Payne a la pel·lícula *Entre copas* (2004). Els dos protagonistes celebren amb vi el comiat de fadrí d'un d'ells, un actor afectat gairebé més que pel vi per un excés de testosterona, de manera diferent això sí a com ho ha manifestat Floyd Landis recentment i que ha provocat la seva desqualificació del darrer Tour de França. Res a veure tampoc amb la mort d'un ciclista –això ja ho vam viure malauradament en el cas de Tom Simpson l'any 67 al Mont Ventoux, a més de recordar-nos una gran pel·lícula de Bardem– però tal vegada sí amb l'agonia del ciclisme, si més no entès com fins ara.

Arribats aquí tal vegada no puguem parlar d'haver construït un text aplicat al món de la cinematografia més enllà d'algunes breus referències. Tampoc no hi havia cap altra pretensió, al capdavant, durant el mes de setembre, a causa de les obres de millora que es fan al Centre de Cultura,

faltarem a la cita tradicional dels dimecres, doble sessió. És a dir que no hi haurà cine i si no hi ha cine el que feim és endinsar-nos en el món oníric dels records i les afeccions. Així tornam d'alguna forma a Damià Huguet i compartim amb ell la nostra admiració eterna a Fellini i el seu Amarcord.

EXTRAORDINARIA SUPER-PRODUCCION CINEMATOGRAFICA

EL SECRETO DE LA PEDRIZA

EDICIÓN BALEAR-FILM



EMOCIONANTES Y FRONDOSOS PANORAMAS



ESPLENDOROSA VISION DEL ARTE NATURAL



NOVELA ADAPTADA A LA PANTALLA

BASADA EN LAS INTRIGAS DEL AMOR Y CONTRABANDO CUYO DESARROLLO TIENE LUGAR EN LOS SITIOS MAS PINTORESCOS DE LA ISLA DORADA (MALLORCA)

Sirk Vidocq contra Balzac Vautrin

Pere A. Pons

Douglas Sirk.



Escándalo en París és el títol d'una de les primeres pel·lícules de Douglas Sirk. La va rodar l'any 1945, just sis anys després d'haver desembarcat a Hollywood fugint de l'Europa entenebrida pels nazis, i no té res que deixi endevinar —ni per estètica, ni per vigor o tensió emocional, ni tampoc per qualitat— els grans melodrames que el mateix Sirk havia de rodar durant la dècada dels cinquanta, i que són els que li han acabat reportant tot el prestigi —merescudíssim— que té actualment. De totes maneres, això no vol dir que aquesta pel·lícula estigui mancada d'interès ni de qualitats, perquè, si se'm permet de dir-ho així, encara que és una pel·lícula molt menor, ho és com són menors moltes de les pel·lícules que es feren durant els anys daurats de Hollywood: amb una gràcia i una eficàcia perfectament artesanes, és a dir, perfectament persuasives. A més, i d'això és del que en aquest article pretenc parlar, *Escándalo en París* té una curiositat que, especialment per als entusiastes de les novel·les d'Honoré de Balzac, resultarà poc menys que

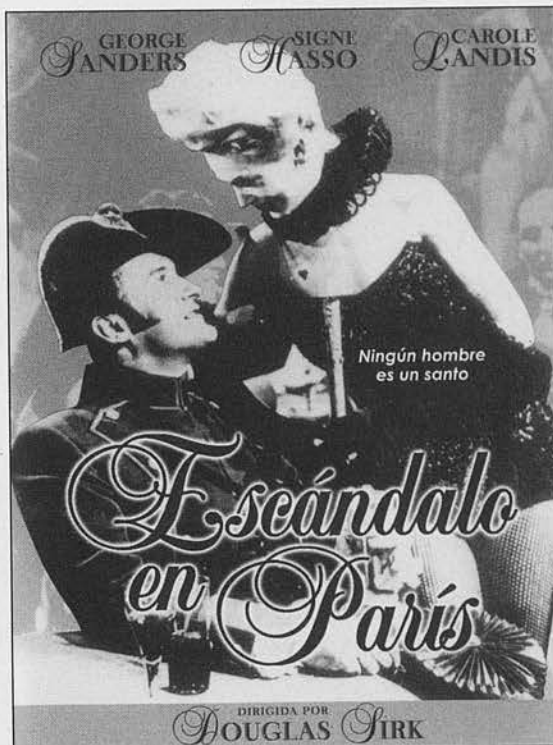
sorprenent i fantàstica. Aquesta curiositat és el seu protagonista, basat en un personatge real anomenat François-Eugène Vidocq.

Nat a Arràs l'any 1775 i mort a Brussel·les l'any 1857, Vidocq fou un producte típic de la França de la Revolució i, posteriorment, de la França de la Restauració, aquella França convulsa, sangonosa i desconjuntada en què, per ascendir socialment o per esdevenir algú, ja no comptaven tant les herències rebudes sense mèrit gràcies als lligams familiars o a la classe social a què hom pertanyia, com l'astúcia, el coratge i l'amoralitat ferotge i creadora de què era posseïdor o capaç cada individu. Vidocq, lúcid, astut i agosarat, va saber entendre el nou panorama i se'n va saber aprofitar, com demostra la seva trajectòria vital, que va començar exercint de criminal de poca categoria per passar a ser espia del conseller d'Estat, després baró i, finalment, cap d'una brigada de policia formada per antics presidiaris, de la qual va acabar sent expulsat per instigació al robatori, fet que el va portar a mo-

rir finalment en la més absoluta pobresa. *Escàndalo en París* ve a ser, doncs, el biopic edulcorat de Vidocq; edulcorat i magnificat, perquè a la pel·lícula no només aconsegueix de convertir-se en el cap d'una brigada, sinó de tot el cos de policies de París, i a més a més és simpàtic i un gran seductor, i a la fi s'acaba redimint de les seves maldats (pur Hollywood!) i casant (encara un Hollywood més pur!) amb la filla preciosa del Ministre de Policia. Certament, la França d'aquell temps era convulsa i imprevisible, però ni de bon tros no ho era prou com per superar la imaginació imprevisible de què Hollywood sempre ha fet gala.

Sigui com sigui, el material de partida del guió de la pel·lícula són les *Memòries* que el mateix Vidocq va publicar l'any 1828. I aquí és on apareix la figura de Balzac, el qual també va llegir les *Memòries* de Vidocq i també s'hi va inspirar, en el seu cas per crear un dels personatges més, extraordinaris, no només de la *Comèdia Humana*, sinó també de tota la història de la literatura universal: Vautrin. Com és habitual en l'obra total de Balzac, el personatge de Vautrin apareix, amb noms i identitats canviades (és un expert en disfresses), en moltes de les novel·les que conformen la *Comèdia Humana*, però en el llibre que apareix d'una manera més fascinant i reveladora és a *Pare Goriot*. És absolutament recomanable llegir —o rellegir— aquesta novel·la després de visionar *Escàndalo en París*, sobretot per comparar les diferents concepcions del món —les diferents actituds davant del món— que es poden proposar o formular des d'una obra d'art partint d'un mateix material humà; és a dir, convé comparar-les per contraposar, sense jerarquitzar-ne els valors (seria una greu injustícia), el realisme cru i brutal de Balzac amb l'idealisme alegre i mistificador del Hollywood clàssic.

Una maniobra útil per fer la comparació entre dues representacions d'un personatge insolent i sentencios com Vidocq és agafar-ne les frases més esmolades o provocadores. Aquesta és la frase més provocadora que diu el Vidocq de Sirk: "L'amor i el crim són incompatibles. Només els homes despietats poden combinar-los". És una frase excel·lent, sens dubte: i valenta i cínica i provocadora, però en el fons d'una simpatia i un encant innegables. De l'home que la diu, hom potser no se'n fiarà mai, però aspirarà sempre a agradar-li. Complementàriament, aquesta és una de les infinites frases genials i provocadores que diu el Vautrin de Balzac: "A París, l'home honrat és el que calla i es nega a compartir. No li parlo d'aquests pobres idiotes que pertot arreu fan la feina sense rebre mai cap recompensa i que jo anomeno la confraria de les espardenyas de Déu. Sí, entre ells trobarà la virtut en la flor de la beneiteria, però entre ells trobarà la misèria. La cara llarga d'aquesta pobra gent, si Déu els fes la mala passada de no ser-hi el dia del judici final!". L'home que diu una frase així només espanta i fascina; per tant, resulta impossible de tractar-lo com a un igual: o t'hi sotmetes amb devoció corrupta o el defuges pres pel terror.

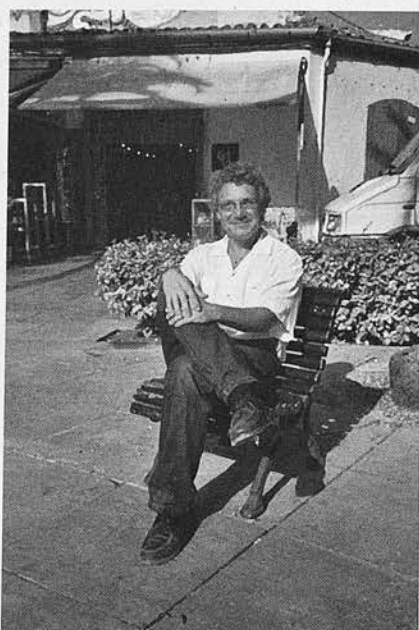
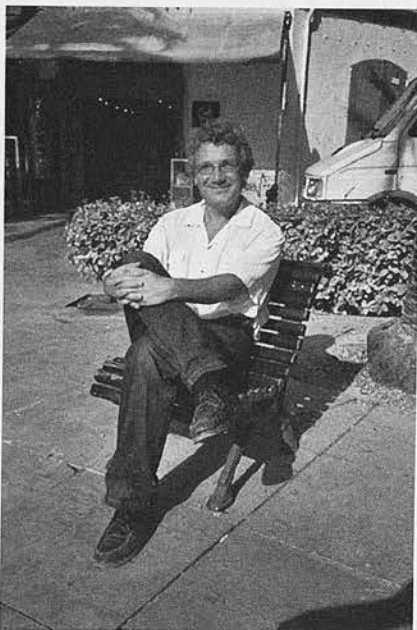


Evidentment, la diferència que hi ha entre una frase i l'altra és la mateixa que hi ha entre la sublimació heroica d'un caràcter i uns fets (Vidocq més Sirk) i la lucidesa deliberadament en brut de qui observa la realitat sense vels ni coartades (Vautrin més Balzac). És la mateixa diferència que hi ha entre aquestes altres dues frases. Diu Vidocq: "París és El Dorado per a qualsevol cavaller de fortuna". I diu Vautrin, aconsellant a un jove ambiciós i ingenu, de nom Rastignac, sobre com introduir-se al gran París: "Sap com es fa camí, en aquestes terres? Amb l'esclat del geni o amb la traça de la corrupció. Cal penetrar aquesta massa d'homes com una bala de canó o esquitllar-s'hi com una pesta." És un fet: les diferències s'imposen, són abismals. I, tanmateix, en acabar de veure *Escándalo en París*, i en començar a pensar en aquesta idea comparativa, vaig notar que hi havia alguna cosa que fallava: com si, en la pel·lícula de Douglas Sirk, hi hagués quelcom tan pertorbador i amenaçant com en el Vautrin de Balzac. No vaig trigar gaire a descobrir que aquesta pertorbació provenia de l'actor que interpretava el personatge de Vidocq, el magnífic George Sanders. Sí, el seu rostre ple de malícia sorneguera, el seu cinisme impecable i persuasiu, els seus aires de bon jan amb doble fons i astúcia, inevitablement fan pensar que, a pesar d'haver redimit el seu passat criminal, a pesar d'haver-se casat amb la filla del Ministre, a pesar de complir diligent com a nou cap de la Policia, res no ens assegura que, passat el temps, no tornarà a delinquir. Fins i tot, amb més perill i més ferotgia que mai contra les seves víctimes, perquè, a més de la seva natural astúcia, de la seva maldat de savi sense escrúpols, podrà aprofitar-se de la posició que ocupa, és a dir, que podrà ser, a la vegada, una bala de canó i una pesta. ■

Entrevista a Xavier Benlloch, director del Festival Internacional de Cinema d'Eivissa i Formentera

Proposta universal per a una terra oberta

Xicu Lluç



Sorgit del ram de la publicitat i les creacions audiovisuals, Xavier Benlloch (Barcelona, 1960) és un dels tres responsables —juntament amb el seu germà Daniel i la britànica Elizabeth Fear— del Festival Internacional de Cinema d'Eivissa i Formentera, també conegut com Ibiza International Film Festival (IIFF), la primera edició del qual tindrà lloc, si no canvien els plans establerts pels seus artífexs, entre els dies 29 de maig i 7 de juny de 2007. Encara manca, per tant, molt de temps perquè s'iniciï aquesta arriscada iniciativa cultural, destinada sens dubte a situar les Pitiüses en el mapa mundial del cel·luloide. Objectiu difícil, però força engrescador per a les nombroses persones que integren el seu equip de treball. *Temps Moderns* l'ha entrevistat sense presses abans que engegui el certamen del Setè Art més ambiciós de l'arxipèlag balear.

—Aquest il·lusionant projecte té una clara vocació d'universalitat.

—Naturalment. Eivissa és una illa d'ambient cosmopolita, una societat plural, on s'hi concentra gent vinguda de diferents punts. Crec que no existeix un lloc millor per dur endavant la nostra idea.

—Quant a les dates, perquè la primavera?

—Volem fer-ho tot just després de Cannes. El calendari es justifica per l'època de l'any, força adequada a l'activitat econòmica i turística de les Pitiüses, amb les infraestructures en marxa. Mentre el festival francès, tal vegada el més important del món, representa un enorme mercat de vendes, de feines ja enllestides, l'eivissenc constituirà un plató, amb aspiracions de grandesa, dedicat al treball anterior a les estrenes, allò que s'anomena producció.

—Aposten molt fort per arrencar.

—Sí, potser... Sovint ens hem plantejat aquesta qüestió. Però per aconseguir els fruits previstos havíem de ser valents, no hi ha més remei. No ens interessava treure un festivalet de qualitat mediocre.

—Cóm s'articularà l'IIFF?

—L'hem dividit en diverses categories. Hi participaran tots els continents i cadascun enviarà quatre pel·lícules. Bé, realment les seccions bàsiques seran sis perquè Amèrica competirà amb dos blocs, el nord i el sud: els poderosos Estats Units i el Canadà, d'una banda, i els països de parla espanyola i portuguesa, per l'altre cantó. Europa, Àfrica, Àsia i Oceania (Austràlia i Nova Zelanda) afegiran la resta de títols. Desitjам la presència de tothom. Atorgarem un premi per zona geogràfica i, a més, donarem un guardó a la millor cinta absoluta.

—No s'acaben aquí les sorpreses.

—Presentarem un conjunt de films realitzats en llengües vernacles minoritàries, de distribució limitada dins els circuits comercials. Això no fa referència únicament a les comunitats autònomes espanyoles (català, gallec, basc) i altres indrets europeus (escocès, gal·lès), sinó que també abastarà, per exemple, patrimonis culturals tan rics com el quítxua, al Perú. Idiomes que es troben en seriós perill de mort. Podran competir entre ells i, a més, se'ls permetrà la possibilitat de cridar l'atenció.

—Així mateix, el futur certamen reconeixerà la tasca portada a terme pels cineastes illencs.

—Disposarem d'un apartat, una mostra en sentit estricte, de caràcter no competitiu amb curtmetratges rodats a Eivissa i Formentera. I encara n'hi ha més, d'espais d'exhibició al públic. Programarem un recull de cinema d'animació digital, adreçat fo-

namentalment als nens i adolescents, als més joves, que són espectadors potencials i els qui, al cap i a la fi, arrossegueu els pares a les sales. D'aquesta manera, estimularem l'assistència al festival a través dels centres d'ensenyament, col·legis i instituts. Els alumnes faran els seus propis curts i prendran part en un petit concurs testimonial.

—Tornant a l'àrea dels premis, la de major rellevància, hem de parlar d'indústria musical i televisió, dos dels paradigmes de la modernitat.

—En efecte. El capítol dels videoclip es desenvoluparà en indrets de caire més relaxat i lúdic, com ara bars i discoteques, mentre que les sessions de pel·lícules del gènere musical tindran per escenari Sant Antoni de Portmany. Canviant de tema, la nostra selecció de proves —pilots, segons la terminologia adient— de sèries televisives es donarà a conèixer al públic mitjançant el canal local (TEF). Implicarà una mena d'assaig general per comprovar els seus nivells d'audència. D'aquesta forma, els residents pitiusos veuran durant tres o quatre mesos les novetats més destacades del sector i diran l'última paraula. Els vots populars determinaran el veredict final.

—Sembla una oferta aclaparadora. La gent haurà de triar amb cura. ¿Quantes cintes, en total, seran projectades al llarg de deu carregadíssims dies de cartellera?

—No volem que se'ns escapi de les mans. Controlarem el nombre de pel·lícules per evitar problemes de logística. Tot i això, la cosa se'n pot anar lluny, al voltant de dos-cents títols, almenys un centenar respecte dels formats en versió de 35 mil·límetres.

—I els tentacles s'escampen pertot arreu.

—Ja ho hem explicat un poc. Eivissa (base d'operacions), Sant Antoni (musicals), l'auditori de Santa Eulària del Riu (digital) i, és clar, també Formentera, esdevindran les seus oficials. Aquí les distàncies són petites, i això, la veritat, significa un considerable avantatge. Se m'oblidava assenyalar que la veterana sala Regio, al mateix Sant Antoni, acollirà a més un cicle molt interessant del país convidat a la primera edició del Festival Internacional de Cinema de les Pitiüses. Es tracta de l'Argentina, que aplegarà vuit o nou produccions ben representatives, tant clàssiques com contemporànies, de la seva brillant trajectòria.

—¿Ens avança quelcom?

—És massa aviat, encara ho estem negociant.

—Segons les seves previsions, gens exagerades si tenim en compte el tamany de la convocatòria, es necessitaran devers tres milions d'euros per cobrir el pressupost. ¿D'on sortiran?

—Sí, aquesta seria la xifra òptima. Cercam patrocinadors, institucions (Govern balear, Consell Insular, ajuntaments, l'Administració central si vol ajudar) i empreses privades. Tothom serveix per col·laborar, tant se val si són polítics o ciutadans. Hem impulsat un grup de voluntaris, que ens donen suport amb ganes, i també hem creat una fundació per canalitzar les aportacions de particulars i entitats. Organitzarem un festival a la mesura de la

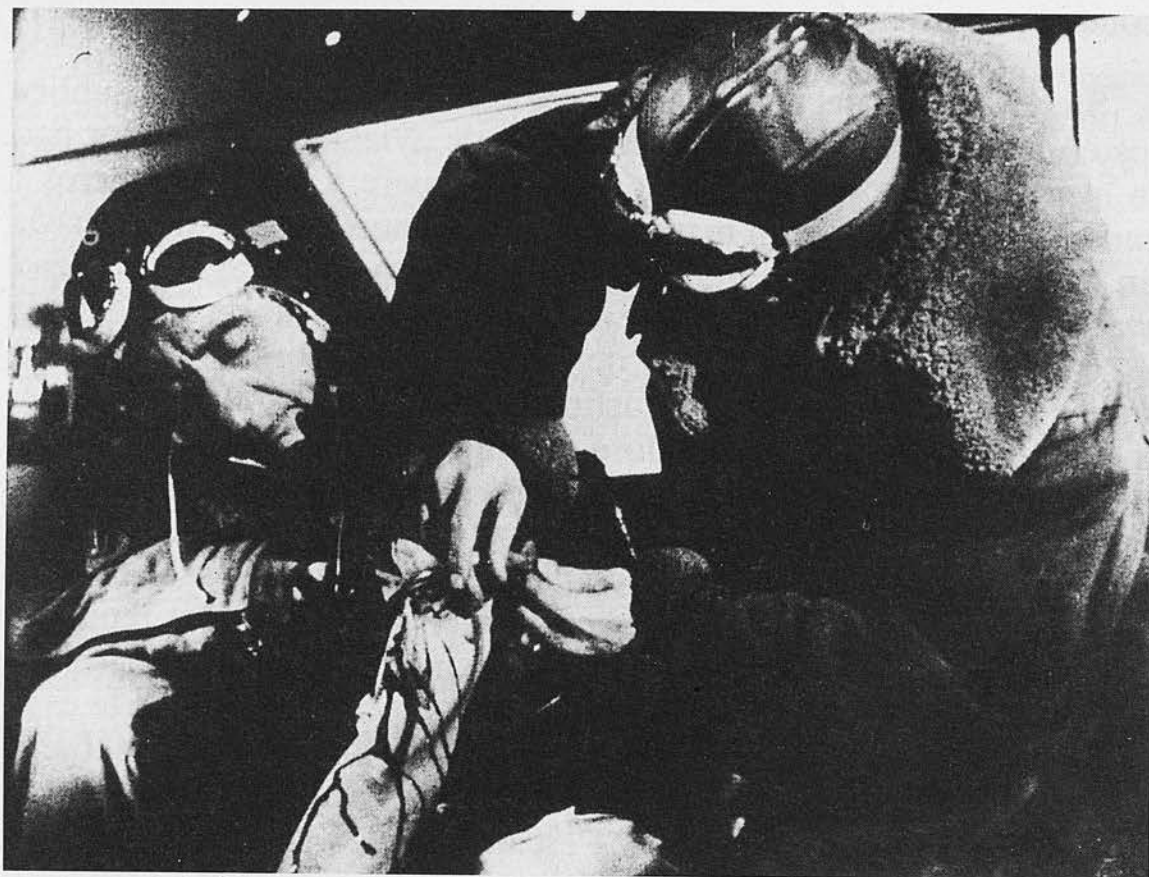


nostra butxaca. Si no assolim els objectius traçats, doncs no passa res, retallarem una mica. Ja hi arribarem a les següents cites. ■

El commovedor entusiasme dels cineastes durant la guerra civil espanyola

Antoni M. Thomas

Sierra
de Teruel.



No dic jo que vénguin temps anunciadors de República. No ho sembla. Però sí que són temps, aquests, a la fi, de recordança i de reivindicació d'allò que va suposar aquella segona experiència republicana que històricament va tenir el nostre país, tot i que només sigui per a superar l'oblit interessat que es va practicar durant l'anomenada Transició i també durant tots els anys posteriors fins pràcticament despús-ahir, com qui diu.

No parlo d'un oblit total, és clar, perquè és cert que, en els quasi trenta anys que portem de Democràcia, l'etapa republicana que va del 1931 al 1936, en aspectes precisos ha estat públicament reconeguda. I sobretot, ha estat examinada, estudiada i investigada per historiadors i especialistes que han tret a la llum i al detall l'avanç que va suposar en tants i tants de camps que no enumeraré ara, però que parlen de la capacitat transformadora i modernitzadora d'uns homes i dones que s'apuntaren entusiàsticament a la gran tasca de treure el país del secular retard de tot ordre que arrossegava.

La Segona República desenvolupà, a més d'un gegantí esforç educatiu des de la primera etapa de l'ensenyament fins a la Universitat, múltiples plans per acostar la Cultura als ciutadans, en especial, els ciutadans de les zones rurals. D'aquesta manera, per primer cop els habitants de diversos indrets de

l'anomenada Espanya profunda descobriren, per exemple, el Teatre, la simple existència del qual desconegien. Ho feren mercè experiències tan engrandadores com La Barraca, aquella mítica agrupació teatral dirigida per Federico García Lorca, que va recórrer els camps castellans oferint a públics inèdits fins aleshores, el coneixement directe d'autors clàssics i moderns, a més de l'emoció de la poesia recitada.

Però no he de seguir per aquesta banda, perquè d'allò que es tracta aquí és de repassar, amb més brevetat de la que voldria, només uns pocs aspectes d'aquella realitat cultural, tot i que limitats a l'etapa en la qual malauradament i sobtadament desembocaren aquells sis anys republicans. Em refereixo al Cinema que es va fer al llarg dels tres anys de guerra a la zona republicana.

I és així perquè és en aquella convulsa i tràgica etapa quan es desenvolupa una inusitada activitat cinematogràfica sense precedents al país i quan es realitzen també una sèrie de films, en general circumscrits, això sí, al camp del documental de propaganda i de guerra, que a més del valor testimonial que mantindran per sempre més, mostren en no pocs casos una estimable capacitat creadora.

De l'etapa anterior, dels sis anys de la Segona República, no cal dir massa pel que fa a la innova-

ció del Cinema de l'època. Les produccions cinematogràfiques no es distingeixen en res de les que es realitzaren els anys anteriors i la incipient indústria només experimenta un cert avanç pel que fa a la consolidació d'algunes empreses productores. Poc més.

Però cal destacar, això sí, i com no podia ser d'altra manera, el film documental de Luís Buñuel, *Tierra sin pan* (1933), obra emblemàtica d'aquella època, realitzada l'any 1933 a la deprimida regió de Las Hurdes, al nord d'Extremadura, considerada des feia temps, un exponent del retard econòmic, social i humà de tot el país.

És cert que la regió de Las Hurdes ja havia estat filmada onze anys enrere (pel càmera Armand Pou) seguint la visita reial que havia fet Alfonso XIII tractant de silenciar el ressò produït pels treballs científicomèdics del francès Maurici Legendre l'any 1915, que havia realitzat un complet treball de camp demostrador de l'escandalós subdesenvolupament que patien els habitants de la zona. I és cert també que per Las Hurdes s'hi havien interessat Unamuno i Gregorio Marañón, que publicà un treball sobre la incidència de la malaltia del goll, estudi que segurament va conèixer Luís Buñuel, recent retornat a Espanya i desitjós d'incorporar-se a tasques d'ajut a la República.

Ja és sabut que Buñuel va poder realitzar el seu projecte gràcies a un bitllet de loteria premiat. El pedagog i artista aragonès Ramón Acín, amic de Buñuel, li va prometre que en cas de guanyar la loteria financera el film. I malgrat semblava mentida, així va ser. El bitllet va resultar premiat i l'anarquista Acín, que moriria assassinat els primers dies de la Guerra Civil, va complir la promesa. Contant amb la fotografia del romano-francès Eli Lotar, el guió de Pierre Unik, l'ajuda d'Acín i de Ramón Sánchez Ventura, Luís Buñuel va rodar un documental de 27 minuts, considerat avui una de les obres mestres del gènere.

Per a trobar altres mostres d'aquesta qualitat referides al cinema de l'època, ens hem d'introduir en la Guerra Civil: Jori Ivens, documentalista més que reconegut aleshores, filmarà *Spanish Heart*. Malraux rodarà *Sierra de Teruel* que finalitzarà a París, allunyat del front de guerra. Els russos Roman Karmen i Boris Makaseiev, multiplicaran els reportatges en els fronts i també en les rereguardes del País Basc, de Madrid, d'Aragó..., aconseguint imatges que des d'aleshores són usades en els múltiples documentals que es realitzen sobre el tema i que varen ser el nucli del documental *Ispanija*, estrenat a Moscou ja acabada la guerra. També el britànic Montagu filma càmera en mà. I als USA es muntarà amb imatges procedents de tants de reportatges cinematogràfics exhibits en les actualitats europees i també amb imatges aconseguides del bàndol franquista, el film *Spain in flames*, de la realitzadora Helen van Dongen, amb text de Ernest Hemingway.

El suport de cineastes nord-americans es materialitzà també amb dues produccions de la productora progressista *Frontier films* que roda els



Cartell d'*Aurora de esperanza*.



Cartell del documental *Espanya 1936*.

documentals *Herat of Spain* (muntat als USA per Paul Strand i Leo Hurwitz a partir del material enviat per Jori Ivens, Roman Karmen, Boris Makaseiev i d'altres), i *Return to Life* (en el qual col·laborà el fotògraf francès Henri Cartier-Bresson), i encara *Spain fights on*, de Harry Foster, sempre a partir de material aconseguit per operadors en els fronts de guerra. I no és possible oblidar alguns films de ficció



Foto esquerra: Ernest Hemingway i Joris Ivens, durant el rodatge de *Tierra de España*.

Foto dreta: Helène Van Dongen (realitzadora de *Spain in flames*) i Robert Joseph Flaherty.



basats en la guerra civil espanyola i produïts per Hollywood. La United Artis, mentre altres productores com la Paramount es decantarien per alguna que altra pel·lícula favorable als franquistes, realitzà *Blockade*, dirigida per William Dieterle i amb Henri Fonda i Madeleine Carroll en els papers protagonistes. Es tracta d'un debil melodrama mesclat amb història d'espies, que tot just va poder ser estrenat als USA i que anys després quedaria inclosa en una llista negra de films suposadament procomunistes, quan la veritat és que, amb prou feines, se'l podia considerar pacifista.

Mentre, cineastes espanyols també realitzaven múltiples treballs cinematogràfics de temàtica bèl·lica. Destacarà el reportatge *Movimiento Revolucionario en Barcelona*, (1936) produït per la CNT i que dirigeix el periodista Mateu Santos. Recull les primeres imatges d'una Barcelona eufòrica després d'haver aconseguit avortar el cop d'estat franquista. Algunes de les seves colpidores escenes documentals, aquelles que mostren l'exposició pública de les mòmies del convent de les Salesses assaltat pels anarquistes, varen ser aprofitades, mesos després de l'estrena, pel bàndol franquista, per a mostrar la "barbàrie" republicana. Una còpia del film havia caigut en mans dels "nacionals", entregada per l'encarregat de fer-la arribar als comitès francesos de suport a la República.

Especialment activa es mostra la secció cinematogràfica del sindicat CNT que produeix diversos documentals rodats per operadors propis, alguns d'ells anònims encara avui, en les mateixes trinxe-

res. Altres com Adolfo Aznar, Valentín R. González, Joaquin Quadreny, Antonio Polo, Armand Guerra, són cineastes que realitzaran films de propaganda dirigits a mostrar el moment bèl·lic o a il·lustrar aspectes de les col·lectivitzacions en el camp. A més de ser avui documents gràfics d'inestimable valor, són la prova de l'entusiasme amb el qual els cineastes de l'època s'abocaren a la defensa de la República amb l'arma del Cinema, seguint el model soviètic o les tendències del gènere a Europa. Altres desenvoluparen aquesta dedicació produint alguns films d'argument, com *Aurora de esperanza* (1937), d'Antoni Sau; *Barrios Bajos* (1937) de Pere Puche, o *Nosotros somos así*, de Valentín R. González, i rodant també en variant còmica pel·lícules com la de Francisco Elias, *No quiero, no quiero* (1937); o *Nuestro culpable* (1937) de Fernando Mignoni, o *Paquete, el fotógrafo público número uno* (1938), d'Ignacio F. Iquino, que després, en els subsegüents anys de dictadura franquista, destacarà com un dels cineastes més entregats al barroer cinema comercial de l'època. Però no és el cas de la majoria dels cineastes republicans que, començant per Luís Buñuel i acabant pel més humil de tots ells, tingueren l'exili com únic destí. No seria menyspreable que la Fundació "Sa Nostra", a través dels seus més que refermats cicles de Cinema en dedicés un a revisar bona part d'aquestes mostres de tan apassionant època d'inusitada producció cinematogràfica en un país aleshores profundament regirat pel drama de la guerra. ■

Notes impertinents (XV) Un film sorprenent, *The Stranger*

Antoni Serra



Edward G.
Robinson,
Loretta Young i
Orson Welles.

En el petit cine de casa —personal i intransferible—, just ara he acabat de veure un film sorprenent i no sé si, fins i tot, el podríem qualificar d'estrany. I de desconcertant, per què no? És una pel·lícula que jo, limitat com tot ésser humà i dèbil (vull dir que, contràriament a Déu, no puc trobar-me a tots els llocs imaginables i inimaginables al mateix temps, ja sigui passat o present), no el vaig veure a l'època que va ser produït. Tampoc se'l va estrenar al seu dia, finals dels quaranta o principis dels cinquanta del segle passat, en aquella Espanya tenebrosa i dictatorial del general Franco que tots vàrem patir (repressió política, social, cultural i religiosa). Sembla que va ser considerat un film polític, d'aquells que no agradaven al militar insurrecte i autoproclamat cap d'Estat, ja que tenia ben

manifestes vel·leitats per Hitler i el nazisme. Es tracta de *The Stranger* (1946), d'Orson Welles'.

He de confessar —sempre que no se m'imposi una penitència excessiva, com no sigui la pràctica quotidiana de les tres úniques possibles Virtuts Teològals: luxúria, peresa i gola— que, mentre passaven per la petita pantalla les imatges en blanc i negre, em veia immersit en un món de torbació. Sé el que em volia dir —a mi i a tots els possibles espectadors, és clar— Welles, intuïa el seu missatge, però no acabava d'entendre la forma —a vagades propera el melodrama— o, si volen, l'estètica narrativa que utilitzava en *The Stranger*. ¿Els propis del cinema negre? ¿O tal vegada de denuncia? ¿O es pot qualificar de film polític? Jo crec que hi ha una mescladissa d'elements els quals, a primera vista, poden semblar



Orson Welles durant el rodatge de *The Stranger*.



sorprenents i que, precisament per això —sorpresa, contradicció, desconcert—, al meu entendre el fa atractiu, a més d'emocionant i admirable.

El comentari de Domènec Font, vell col·laborador de la publicació especialitzada *Fotogramas*, va escriure que aquesta obra és la "més menyspreada de Welles però que, sense que pròpiament es pugui qualificar de film negre, s'ha d'incloure entre les més exultants que hagi donat el gènere en tota la seva història". *¿The Stranger* és identificable amb el cinema negre, com *Touch of Evil*, per exemple? Sí i no. Al marge que jo, com a incrèdul militant que som, no sigui un apassionat dels gèneres —negre, eròtic, històric, psicològic, rosa, bèl·lic i un llarg etcètera—, classificacions més pròpies de catedràtics acadèmics i de crítics postmoderns, perquè en tot moment he pensat que senzillament hi ha bones o pèssimes pel·lícules, excel·lents novel·les o ximpls *cagarrines* literàries, millors o pitjors obres teatrals; així que després de veure *The Stranger* (mot que podríem traduir com "foraster" o, si volen, com "estrany"; de fet el film també es conegut amb el títol castellà d'*El extranjero*) tenc la impressió que ho pot ser tot i no ser res alhora, però en tot cas no és una obra gens menyspreadable, ans al contrari. Manuel Márquez, després d'afirmar que totes les pel·lícules de Welles són excepcionals, diu que *The Stranger* també "lo es", d'excepcional, "sin duda alguna. Realizada aún bajo el manto del contrato con la RKO, antes de que el discolo Orson fuera expulsado del "edén" hollywoodiense y comenzara su largo y azaroso peregrinaje a través del océano portátil de su propia genialidad, en ella encontramos toda la maestría formal y narrativa de Welles, con un despliegue generoso de todos sus recursos". Jo he de confessar que la pel·lícula no

m'ha semblat excepcional, com *Citizen Kane*, *Touch of Evil* o *Campanadas a medianoche* (fins i tot em permet la llibertat d'incloure *The Trial* i *The Lady from Shanghai*, pel·lícula, aquesta darrera, que fa molts d'anys vaig veure en el petit cinema del meu poble de naixença), però sí que crec que és prou valuosa i interessant. I és així per dues raons bàsiques: el seu argument, plantejat des d'una perspectiva crítica i històrica (la recerca del nazi Franz Kindler, refugiat i camuflat en el petit poble nord-americà de Harper [Conneticut], el qual havia participat en les monstruositats exterminadores del Führer Hitler) i, sobretot, la magistral interpretació d'Edward G. Robinson (una de les millors que li record, i totes les seves ho són, de colossals), de Loretta Young i del mateix Welles, encara que, en aquesta ocasió, el trobi un xic tèrbol i que, malgrat el camuflatge, no aconsegueix dissimular amb prou eficàcia que és un nazi d'una sola peça.

Com a apassionat del cinema (sobretot del d'abans o sigui, el que encara no havia patit la frivolitat deformadora dels efectes especials), ara, amics meus de la utopia del setè art, puc dir que som plenament feliç per haver pogut visionar l'única pel·lícula que no coneixia d'Orson Welles. Resulta una satisfacció constatar que la mort ja no em sorprendrà en calçons blancs... i si ho fa, seré plenament feliç, perquè aquests no seran del tot impol·luts. *Novum genus potentiae...!* ■

(1) Després de redactar aquesta "Nota impertinent", intemporal i voluntàriament indisciplinada (vostès ja saben que sempre he recelat de les multituds triomfants), m'he assabentat que *The Stranger* va ser projectada a les sessions de cinema que organitza el Centre de Cultura. I la'm vaig perdre, cent llamps! L'home —l'ésser humà en general— és molt més limitat que la babaiana o la panarola. Ho sé per experiència...

L'escenari de Ilauna El nom de Na Rossy

Francesc M. Rotger

Cyd Charisse.



Decididament, som partidari que els homenatges, si és possible, es facin als artistes quan encara són més o menys joves i es troben en plenitud creativa. ¿O és que s'han d'esperar a arribar a vells o, fins i tot, deixar el món dels vius, perquè es reconeixin, de manera pública i explícita, el talent i la feina? Gairebé simultàniament, l'actriu mallorquina Rossy de Palma rep un dels premis *Diario de Mallorca* d'enguany i el Festival de Cinema de París li dedica un homenatge (al mateix temps que a Cyd Charisse i a Claude Chabrol). Amb la qual cosa, es veu reconeguda tant a la seva terra, com a França, gairebé el seu país d'adopció, on ha desenvolupat bona part de la seva trajectòria cinematogràfica. Sense anar més lluny: amb *People*, de Fabien Onteniente, una de les seves pel·lícules més recents, i doblement relacionada amb les Balears, ja que Eivissa n'és el seu entorn geogràfic. Rossy passeja el nom de la seva ciutat, Palma, pel món, i no hem d'oblidar que part de la seva carrera l'ha viscuda als escenaris. Va ser Gala, per exemple, al *Dalí Dance* del coreògraf Ramon Oller, o va interpretar la comèdia *Hetairas*, representada a Mallorca en el seu moment.

Si parlem d'intèrprets dels "nostres" (en sentit més o menys ampli) que triomfen a França, podem fer-ho, ¿per què no?, del català Sergi López, protagonista de *Pintar o hacer el amor*, d'Arnaud i Jean-Marie Larrieu, juntament amb un excel·lent i versàtil actor gal, Daniel Auteuil; aquest, per cert, encapçala (amb Kristin Scott Thomas) també el repartiment

d'*El juego de los idiotas*, de Francis Veber, el mateix autor de *La cena de los idiotas*, que hem pogut veure tant en cinema com en teatre. López, que és un monstre damunt l'escenari, va visitar el Teatre Municipal de Manacor, aquesta passada temporada, amb un espectacle en solitari, titulat paradoxalment *Non solum*. Com a dada curiosa, també en aquest mateix espai (dins la seva IX Fira de Teatre) es presentà, en el seu moment, el muntatge valencià (d'Albena Teatre, amb direcció de Carles Alberola) *La teua vida en 65 minuts*, peça d'Albert Espinosa adaptada per ell mateix al cinema (*Tu vida en 65'*, amb realització de Maria Ripoll).

I parlant de cinema i teatre, no podem deixar de parlar (com gairebé sempre) de Shakespeare. L'enèsima adaptació a la pantalla d'una peça escènica del dramaturg és el llargmetratge d'Andy Fickman *Ella es el chico*, versió (molt lliure) de *Nit de Reis* que se situa a l'àmbit del futbol juvenil. Encara resulta relativament recent una posada en escena balear d'aquesta mateixa comèdia, magnífica, produïda pel mallorquí Rafel Oliver i dirigida pel menorquí Pitus Fernández, fa uns tres anys. Molt més antiga n'és una altra, sota la direcció d'Arianne Mnouchkine (Théâtre du Soleil), que es va presentar fa un quart de segle, l'estiu del 1982, al Festival d'Avignon. Daniel Mesguich, que participà al *Molière* cinematogràfic de Mnouchkine, ha intervingut a la Marató de Paraules de Tolosa, amb un conte del també «nostre» Jorge Luis Borges. ■

Segurament, alguna cosa estava contribuint a inaugurar Resnais (amb l'ineestimable ajut d'Agnès Jaoui i Jean-Pierre Bacri) a *On connaît la chanson*, allà pel 1997 —ja tot un veterà de 77 anys—, quan construí la pel·lícula a base de retalls de cançons populars, que en aquella ocasió no jugaven a mode d'inseriments externs al fil del diàleg, sinó que passaven a formar part del teixit del text, en una operació que, al costat del seu to lleuger, suposava una ampliació del registre del llenguatge cinematogràfic. Potser no seria arriscat veure'n l'herència directa en la magnífica troballa del jove geni Paul Thomas Anderson a *Magnolia*, quan utilitzava la magnètica i malenconiosa cançó d'Aime Mann,

"Wise Up" —cantada alhora per tots els protagonistes de la cinta—, com una metàfora de la mateixa passió (i mort) que els consumeix.

D'una altra banda, i un any abans que Resnais, era Woody Allen qui per mitjà d'*Everyone Says I Love You* aportava un altre element a la creació d'aquest nou corrent que ha impregnat fins i tot zones del teatre —vegis si no la contribució en aquest sentit del director català Àlex Rigola—, davant el qual tal volta no s'escau tant parlar de cinema musical, com d'un diferent ús de la música i la coreografia dins el cine: La cinta d'Allen, amb la seva reconstrucció fora d'època de les constants del musical clàssic, esdevenia un simulacre desprovist de

El sabor de la sandia.



la ingenuïtat original, una mena de paròdia ja de tornada que, amb l'afegit de fer cantar i ballar els actors sense saber-ne, pren la forma d'una confirmació, a saber: que tots els gèneres són susceptibles de ser saquejats i/o traïts en benefici de la llibertat narrativa.

Més tard, i potser no per casualitat, arriba *Dancer in the Dark*, de Lars von Trier, pel·lícula en la qual els números musicals estaven, per emprar un concepte modern, "deconstruïts", perdent la seva funció tradicional d'alleugerir la trama, per passar a forçar la màquina de la densitat i la sobrietat del relat gràcies al seu contrapunt mecànic; amb la qual cosa el musical —malgrat sigui arriscat dir-ho— donava un nou pas endavant.

En aquesta aventura col·lectiva d'obrir les tripes de la representació i girar-la del revés, per mitjà de l'experimentació amb elements coreogràfics i musicals, també hi ocupa un capítol l'epíleg de *Zatoichi*, film de l'inefable Takeshi Kitano, la seqüència final del qual la constitueix un ball coral de tots els intèrprets, en què es mesclen la dansa tradicional japonesa amb el claqué, posant de relleu el caràcter de representació del cinema i per tant la seva condició de ficció, a mode de reflex (d'il·lusió) d'una realitat que passa a constituir-se en una altra diferent.

Arribats a aquest punt, no és inoportú parlar d'*El sabor de la sandia*, excel·lent i inusual pel·lícula de Tsai Ming-liang, guanyadora de l'Os de Plata a Berlín i del Premi Especial del Jurat al Festival de Sitges. Una de les sorpreses de la qual són els seus números musicals de sabor "camp", capaços de

mostrar-nos que la idea de la "distracció" a la Xina dels anys cinquanta o seixanta no era tan diferent de la d'Espanya, si canviem l'estàtua del pròcer local, que serveix de referent escenogràfic a una de les coreografies, per la de Franco dalt de cavall, i substituïm les cantants taiwaneses per icones locals de l'època, com ara la Gelu o la Luisita Tenor.

Però si el director se serveix d'una estètica deliberadament kitsch i de voluntat lletgista, per accentuar encara més la soledat i la incomunicació dels protagonistes, ressaltades pel to grotesc de la felicitat de cartó pedra que es desprèn dels empelts coreogràfics, sorprèn encara més que bona part dels espectadors se'ls puguin prendre no ja com els espais de respir que en certa manera també són, sinó com un element capaç per si sol —juntament amb la perícia estètica en la composició del pla— de suavitzar les arestes d'un relat d'un patetisme i sordidesa prou difícils d'igualar, passant a convertir-lo, per mitjà d'aquest autoengany, en alguna cosa semblant a una raresa oriental de desconcertant singularitat. Malgrat, al capdavant, aquesta operació edulcorant per compte de l'espectador, tampoc serveixi per degustar una cinta que desplega al llarg del seu metratge prou mines anti-persona com per no deixar-nos tornar a casa amb la consciència tranquil·la.

Disposat Tsai Ming-liang al fet que el seu projectil faci ferida, ens ofereix, per fer boca, un número pornogràfic amb prou substància com per excitar el plexe solar, si bé ja ens hi deixa entreveure una nota inquietant: l'acte sexual no es resol en un principi

a través del contacte directe, sinó mitjançant la metàfora del fruit roig i sucós d'una síndria. Després, ja tot serà metàfora: la ciutat com un gran desert d'asfalt i ciment, la del televisor com l'única veu capaç de desgranar un discurs en aparença coherent i, sobretot, la pornografia com a única possibilitat de relació freqüent entre els éssers (humans?). Sí, humans. Una pornografia, però, reduïda a mera representació buida de contingut sexual. Com si privada del principi de plaer, quedés lliurada únicament a la pulsio de mort.

I és que, tal com ens mostrà Freud ara farà al voltant d'un segle, la sexualitat resideix en les paraules. Dit d'una altra manera, no existeix allò que no puc anomenar. I els protagonistes d'*El sabor de la sandia* (la raça humana en la seva nova versió d'aldea global) han estat despulats del do de la paraula. Paraula necessària, per exemple, a l'hora de xiuxiuejar procacitats o tendreses a cau d'orella de l'amant.

Com si ens trobéssim davant d'una versió actualitzada de les obsessions d'Antonioni, a les quals s'hagués desproveït de la seva pretensió dialèctica, quedant-ne sols signes sense articular (i, per si no fos prou, la visió desoladora de les figures solitàries extraviades entre laberints de passadissos o enmig d'un paisatge d'erigits murs de formigó), els últims trenta minuts de pel·lícula ens reserven la darrera prova per a una mirada ja temptada de desertar: la sequera d'aigua que pateix durant tot el metratge Taiwan —paral·lela a la impossibilitat dels seus habitants per poder trans-

metre's cap corrent afectiu—, queda resolta en una boca inundada de flux corporal, abruptament abeurada d'humitat. La boca de la protagonista qui, no obstant i com dirien al desèrtic planeta Dune, té la generositat de vessar una llàgrima pels morts.

Murri i alhora amb un sadisme recargolat, Ming-liang trufa la pel·lícula d'ingènues coreografies com regals enverinats, agafall al qual ràpidament s'aferra l'espectador, per a poder titllar la pel·lícula de musical camp, caracteritzat, com és preceptiu (diuen), per la lentitud i l'esteticisme dels quals solen fer gala els cineastes orientals. I aquí pau i després glòria.

I és que no hi fa res que els mitjans de comunicació ens escupin diàriament al rostre la llista de morts a l'Iraq, la xifra dels accidents de trànsit, el nombre d'assassinats perpetrats en família o el relat detallat de les tortures i les violacions ocorregudes a la recambra del primer món, el nostre desig de conservar per sempre més intacte el paradís inaugural, s'aferra com un clau roent a la coartada de l'humor perquè difumini els contorns de l'espant, i d'aquesta manera poder continuar creient en els Reis de l'Orient i la neu flonja caiguda lentament la Nit de Nadal.

Després, un cop a casa, fins i tot aquells ciutadans l'ofici dels quals consisteix a traficar amb la misèria aliena, s'empassen sense dubtar la imatge d'ells mateixos davant del foc de la llar, mentre s'imaginen envoltats pels seus fills, a la fi dels dies enmig d'una calma essencial. Amén. ■

El sabor de la sandia.



Bandes de so John Powell: un altre jovenet ben sorprenent

Házael González



*X-Men:
la decisión
final.*

Parlem aquest mes d'un compositor bastant jove que, a poc a poc, ha anat pujant llocs a l'escala d'aquests compositors de bandes sonores criats sota l'atenta tutela del mestre Hans Zimmer, qui, no hi ha dubte, ha aconseguit formar tota una sèrie de professionals que, ben aviat, han demostrat el seu talent, ja sigui junts o per separat, i aviat entendreu el perquè d'aquestes paraules, però de moment, ens quedem només amb aquest nom, John Powell, aquell que ara ha posat música ni més ni menys que a la tercera part de la sèrie de pel·lícules dedicades als mutants més famosos de la història dels còmics, amb perdó a tots els altres. Després que Michael Kamen (amb l'ajut de Matthew Ferraro) posés notes als primers *X-Men* (Bryan Singer, 2000) i John Ottman als *X-Men 2* (*X2*, Bryan Singer, 2003), ara Powell ha fet el mateix a *X-Men 3: La Decisión Final* (*X-Men: The Last Stand*, Brett Ratner, 2006). L'el resultat ha estat més que espectacular, perquè la partitura del compositor s'adapta com un guant a les aventures mostrades a pantalla (i a les composicions precedents, la qual cosa és ben important), i sap endinsar-nos al

crani del professor Xavier, als tortuosos pensaments de la renascuda Fénix, als impulsius modals del sempre ben rebut Lobezno, o als deliris del perillós Magneto. No hi ha dubte: Powell sap què és el que ha de fer, i ho fa ben bé.

¿D'on ha sortit aquest compositor? Dons a més d'una petita carrera a televisió, i de ficar-se dins aventures com les de *Cara a Cara* (*Face/Off*, John Woo, 1997, en què ja donava pistes de per on aniria el seu treball, aviat el trobem unit a un altre nom de la composició, i tots dos signen melodies tan famoses que molta gent es demanarà si el destí d'aquest dos compositors no serà fer feina sempre junts. Ens referim, és clar, a Harry Gregson-Williams, amb qui va compondre músiques tan conegudes com les de *Hormigaz* (*Antz*, Eric Darnell i Tim Johnson, 1998), la divertida *Evasión en la Granja* (*Chicken Run*, Peter Lord i Nick Park, 2000), i sobretot, les fabuloses *Shrek* (Andrew Adamson i Vicky Jensen, 2001) i *Shrek 2* (Andrew Adamson, Kelly Asbury i Conrad Vernon, 2004), a més de la darrera (almenys fins ara), *Miss Agente Especial 2: Armada y Fabulosa* (*Miss Congeniality*



2: *Armed & Fabulous*, John Pasquin, 2005). I com dèiem, tota la fama que tots dos varen aconseguir amb aquest grapat de partitures semblava que no els deixaria mai fer-se un nom per ells mateixos; però el temps ha demostrat el contrari: Gregson-Williams està fent una feina cada vegada més magnífica i espectacular, i el mateix podríem dir de Powell. I si és ben cert que tots dos encara són ben jovenets i de vegades deixen veure massa les influències més directes (John Williams, el mestre Zimmer, o fins i tot Danny Elfman en aquesta darrera aventura mutant), encara els queda molt camí per recórrer i demostrar allò que són capaços de fer.

Perquè, per altra banda, ens trobem que John Powell ha signat ell tot sol partitures tan interes-

sants com *Dos Colgados en Chicago* (*Just Visiting*, Jean-Marie Poiré, 2001, versió americana de la mateixa pel·lícula feta a França pel mateix equip l'any 1993), *Evolution* (Ivan Reitman, 2001), *Yo soy Sam* (*I am Sam*, Jessie Nelson, 2001), les estupendes *El Caso Bourne* (*The Bourne Identity*, Doug Liman, 2002) i *El Mito de Bourne* (*The Bourne Supremacy*, Paul Greengrass, 2004), *The Italian Job* (F. Gary Gray, 2003), *Alfie*, *Un Seductor Irresistible* (*Alfie*, Charles Shyer, 2004), *Robots* (Chris Wedge, Carlos Saldanha, 2005, en què també hi col·laborava Ian Ball), o *Sr. y Sra. Smith* (*Mr. & Mrs. Smith*, Doug Liman, 2005). I encara que no ha estat proposat mai per cap premi de consideració, ja comença a figurar a moltes travesses, així que no el perdeu de vista. ■

Manos peligrosas

Joan Andreu



Widmark i
Peters.

En parlar de cinema, com de qualsevol altra manifestació de l'activitat de les persones, resulta ineludible referir-se al context que envolta l'obra. El marc (social, històric, biogràfic,...) que envolta el creador aporta sovint informació afegida que a la persona que s'acosta a l'obra pot ajudar-la a fer una valoració més motivada. Alguns factors que és interessant esmentar concorren en el film objecte d'aquest article. *Manos Peligrosas* (*Pickup On South Street*, 1953) és un exemple de film de sèrie B de l'època clàssica que té uns mèrits cinematogràfics inqüestionables però, en la qual es donen alguns elements extracinematogràfics dignes d'esment. Bàsicament m'estic referint als, no pocs, elements pamfletistes, patriòtics i anticomunistes, explicables pels temps de "guerra freda" que des del final de la Segona Guerra Mundial i fins a la caiguda del mur de Berlín va enfrontar les dues grans potències mundials (la Unió Soviètica i els Estats Units). Si hi afegim que, entre el 1950 i el 1956 el malaurada-

ment conegut senador Joseph McCarthy va dur a terme la persecució de cineastes coneguda com a "cacera de bruixes", ens trobam amb una situació social especialment delicada, en què els elements "anticomunistes" són ben vists no només pel reaccionari senador, sinó també per bona part del públic nord-americà. La trama de *Manos Peligrosas* gira entorn d'un robatori, podria dir-se que accidental, en què un vulgar carterista roba la cartera d'una dona qui, també sense saber-ho, és utilitzada per a passar un microfilm a uns espies comunistes. Els elements pamfletistes a què feia referència, amb l'aparició d'uns diàlegs d'un patrioterisme infantil que demonitza els comunistes i en què la postura tèbia és tan condemnable com una conducta criminal, no fan més que perjudicar el film.

Un altre factor a destacar és que el director, Samuel Fuller, un dels veritables *outsiders* de Hollywood, va ser combatent americà a la Segona Guerra Mundial i, fins i tot, va rebre condecoracions pel seu

valor. A Fuller se li han dedicat molts comentaris, als *Temps Moderns* se li dedicaren alguns articles a propòsit d'un cycle, i és que ni el seu estil ni la seva personalitat deixen indiferent. L'enèrgica direcció d'aquest home deixà empremta en tota la seva filmografia. Fuller, abans escriptor i guionista que cineasta, va començar amb un cinema clàssic, emmarcat sota l'ala de Hollywood, amb destacats films com la mateixa *Manos peligrosas* o com *La casa de bambú* (*House Of Bamboo*, 1955), excel·lent film noir ambientat al Japó, amb duel interpretatiu a càrrec de Robert Stack i Robert Ryan. Però ben aviat apareixen films com el western *40 pistolas* (*Forty Guns*, 1957) en què l'atreviment (unes clares i recordades referències sexuals en els diàlegs entre Barbara Stanwyck i Barry Sullivan) comença a marcar el que serà el ràpid allunyament del clàssic academicisme. Amb el temps, Fuller signaria diversos films en què més que de direcció enèrgica podríem parlar de direcció agressiva i d'una certa apologia de les violències (física i psicològica) ². La trajectòria que l'allunyava de Hollywood el va, en canvi, acostar a l'admiració d'alguns directors francesos de la *nouvelle vague*, especialment de Jean-Luc Godard.

Reprenem la nostra mirada sobre *Manos peligrosas* i amb aquests dos factors a la mà podrem gaudir amb molta més consciència d'aquest film que, en 80 minuts, conta una entretinguda trama d'espionatge,

cinema negre i amor redemptor. És de destacar la interpretació de la veterana secundària de luxe Thelma Ritter en el paper de la confident de la policia Moe Williams, paper pel qual la fou nominada per a un Oscar. La seva és una interpretació que anticipa l'estil de l'Actors Studio, amb la seva recreació d'una estravagant confident que demana diners a la policia a canvi d'informació sobre els criminals de Nova York amb la intenció de pagar-se una tomba en condicions pel dia en què hagi de fer el trespàs. Però qui realment destaca i porta el pes de la pel·lícula és Richard Widmark, en el paper del carterista Skip McCoy. Widmark, un actor mai prou reconegut, borda aquí un paper en què aconsegueix ser un miserable lladre, sarcàstic, arrogant, dur, canalla, traïdor i, a pesar de tot, és el protagonista i és el personatge en qui Fuller aconsegueix que dipositem la nostra simpatia. Possiblement hagués estat un paper ideal també per a Kirk Douglas, però amb Widmark potser s'aconsegueix una duresa més gèlida i deshumanitzada. Un altre personatge digne de destacar és la dona que ha estat robada, Candy, interpretada per l'atractiva Jean Peters, de qui no es coneix gaire, però de qui se suggereix un passat de delinqüència i que, per mitjà d'una descarada seducció, intenta recuperar la cartera perduda. Paradoxalment, del costat de la llei no trobem el més mínim carisma en cap dels personatges: ni els anodins agents, presumpta-

*Manos
peligrosas.*





*Manos
peligrosas.*

ment de l'FBI, ni en el violent cap de policia que tan-tes ganys li té a McCoy.

Quant a la direcció, ja hem parlat de l'energia que Fuller imprimeix als seus films, *Manos peligrosas*, no és una excepció. Amb *Los sobornados (The Big Heat)* de Fritz Lang, del mateix any 1953 i que comentarem en un article anterior, comparteix un ritme frenètic, cap alteració del tempo i sense gairebé moments de calma entre acció i acció. Fruit d'aquesta energia són algunes escenes realment impactants que queden fixades a la retina de l'espectador. La primera, quan McCoy sorprèn algú regirant el seu modest cau en els molls de Nova York i sense pensar-s'ho, li dirigeix un cop de puny a la cara que deixa Candy estabornida.

Però qui realment destaca i porta el pes de la pel·lícula és Richard Widmark, en el paper del carterista Skip McCoy. Widmark, un actor mai prou reconegut, borda aquí un paper en què aconsegueix ser un miserable lladre, sarcàstic, arrogant, dur, canalla, traïdor i, a pesar de tot, és el protagonista i és el personatge en qui Fuller aconsegueix que dipositem la nostra simpatia

El que podria ser un error per no haver vist que era una dona ens deixarà encara més sorpresos quan la desperta deixant-li caure cervesa freda per la cara, li roba tots els diners i, no content amb això, li dóna una intensa besada. El pack format per colp, besada i deixar-la sense ni un duro es repetirà una vegada més. Tanta intensitat es veu que fa efecte sobre la dama, que queda enamorada del canalla interpretat per McCoy en un gir tan políticament incorrecte, com cinematogràficament atractiu.

No voldria deixar de comentar que el bon treball de direcció queda també palès en una de les darreres escenes. Una escena d'acció perfectament planificada i executada quan McCoy, finalment guanyat al patriotisme gràcies a l'amor de Candy, impedeix el lliurament final dels famosos microfilms (*mcguffin* del film) al contacte comunista, en una escena en què els cops de puny, la persecució dins de l'estació (la pel·lícula comença i acaba en una estació de metro) i la resolució final entre les vies està coreografiada amb un talent inqüestionable que ens fa refermar que en films com aquest hi ha detalls transcendentals per a l'estudi de la història del cinema. ■

(1) Curiositat històrica. El mateix any que s'estrenava *Manos peligrosas* morí el dictador Iosif Stalin, fet que donà pas a l'etapa coneguda com a "coexistència pacífica" sota el govern de Nikita Jrushov.

(2) *Corredor sin retorno (Shock Corridor, 1963)*, *Uno rojo: división de choque (The Big Red One, 1980)* o *Perro blanco (White Dog, 1982)* en són alguns exemples.

L'aficionat al cinema, com el de qualsevol art, pot reunir característiques molt diferents; des de la més elemental, del que no aspira a altra cosa que passar-s'ho bé en la contemplació de les obres artístiques, fins a l'estudiós, que intenta desxifrar les claus específiques que conformen i diferencien un art d'un altre, les constants formals i temàtiques de cadascun dels autors, o bé les característiques d'una època o un període determinat. Naturalment, hi ha casos entremetjats, possiblement tants com espectadors; però el que està clar és que tots ells són necessaris, fins i tot diria que imprescindibles, per al desenvolupament de cada art. Tenim el cas de Hitchcock, que, precisament per esser el més gran, dirigia fonamentalment el seu cinema al primer esglaó esmentat, per tenir un públic suficientment ampli que li permetés obtenir una autonomia financera suficient per gaudir d'una llibertat gairebé total en la producció de les seves pel·lícules. Llibertat que el facultà per assolir una riquesa formal i una profunditat temàtica de tal magnitud, que l'han convertit, sense possible parangó, amb el creador cinematogràfic més estudiat pels aficionats del darrer esglaó, els que no se conformen en passar-s'ho bé, si-

nó que a més necessiten escodrinjar les claus de l'art cinematogràfic. Aquesta necessitat d'escodrinjar l'art no satisfà solament una dèria personal, perquè aquest descobriment pot ajudar a altres a veure millor el setè art. Essent, per tant, una activitat eminentment social.

En el cas del cinema en particular i de l'art en general, quan es tracta de la producció actual el gran problema en què es troba l'estudiós, és la dificultat per disposar de les obres, ja que moltes d'elles encara no han merescut l'atenció suficient dels funcionaris públics, siguin bibliotecaris, directors de museus o de cinemateques. Per això va néixer, en molts d'aficionats, l'esperit de col·leccionar aquestes obres que encara no tenien la suficient atenció pública, i els que s'ho podien permetre les col·leccionaven. Moltes d'aquestes col·leccions, amb el temps, han anat integrant-se dins col·leccions públiques que han pogut enriquir-se de la feina i les privacions d'un particular que ha suplert les mancances dels funcionaris. Hi ha el cas de Michael Rockefeller, l'ovella negra, i mai més ben dit, de la família plutòcrata de Nova York, que en lloc de col·leccionar objectes occidentals li pegà per l'art negre, no se sap si per tenir una excusa per viat-



Henri Langlois.



jar a territoris mal vistos dins el seu cercle social o bé perquè el feia sentir coses que no sentia amb l'art occidental. Va morir menjat pels antropòfags de Nova Guinea; però la seva col·lecció, posteriorment donada per la família al Metropolitan de Nova York constitueix una de les millors representacions de l'art primitiu. La majoria dels que tenen la possibilitat de gaudir-la, possiblement ignoren que el qui la va fer, hi va perdre la vida. Per això resulta tremendament torbador pensar que els qui poden gaudir d'una col·lecció, no reconeixin que és gràcies a la lluita i a les privacions d'algú, i ho tinguin com una cosa caiguda del cel. En el cas del cinema, tenim el cas gairebé novel·lesc de Langlois i la cinemateca francesa, amb l'estimulant fet que l'intent de la seva destitució, per part del govern francès, va moure al seu favor, de tal manera, les gens del cinema que va ésser l'espoleta que desencadenà el famós maig francès del 1968.

En el cas concret de Mallorca, l'únic que se pot dir, com a Terra Inexistent, és que les col·leccions són lògicament inexistentes. Fet que està en consonància amb tot l'Estat espanyol, amb l'excepció de Catalunya, que és, de tota la zona euro el que gaudeix d'un menor col·leccionisme; fins i tot per sota de Portugal. A Mallorca, llevat d'algun esperit mogut per reunir objectes localistes, l'esperit col·leccionista no és solament inexistent, sinó clarament menyspreat per l'esperit fenici que impera en el nostre territori; incapaç de fer res per als altres o per a la posteritat.

En el cas concret de Mallorca, l'únic que se pot dir, com a Terra Inexistent, és que les col·leccions són lògicament inexistentes. Fet que està en consonància amb tot l'Estat espanyol, amb l'excepció de Catalunya, que és, de tota la zona euro el que gaudeix d'un menor col·leccionisme; fins i tot per sota de Portugal. A Mallorca, llevat d'algun esperit mogut per reunir objectes localistes, l'esperit col·leccionista no és solament inexistent, sinó clarament menyspreat per l'esperit fenici que impera en el nostre territori; incapaç de fer res per als altres o per a la posteritat. I, avui en dia, resulta decebedor que un art tan jove com el cinema, del qual no és gens hipotètic poder reunir amb certa facilitat una representació important del seu cos bàsic, estigui circumscrit simplement a criteris de satisfacció particular. I molt més, si tenim en compte que, amb les noves tecnologies del DVD, el cost i l'espai per reunir i conservar aqueix cos bàsic esmentat és pràcticament insignificant. Tinguem en compte que en aquells romàntics anys seixanta del Langlois, es parlava, com a cosa extraordinària, que la "seva" cinemateca constava de l'extraordinària xifra de tres mil pel·lícules. Idò bé, avui dia, reunir tres mil pel·lícules en DVD, a un cost mitjà de deu euros, dona l'astronòmica xifra de trenta mil euros, que és el cost aproximat d'un cotxe de gamma mitjana. Per tant, l'únic que faltaria per aconseguir una col·lecció bàsica del setè art és la voluntat de fer-ho, i, per descomptat, partir d'una afició pel cinema que anàs més enllà de l'estès egoisme illenc, que limita qualsevol afició a gaudir-la personalment, sense pensar que es podria constituir una font per induir altra gent cap a aquest art; i, a la vegada, deixar aquesta font per l'estudi més complet del cinema. Però per això seria necessari prescindir de la nostra mentalitat fenícia i pensar que treballar per als altres i per a la posteritat dona una satisfacció superior a qualsevol altra cosa; encara que aquest treball no sigui mai reconegut. ■

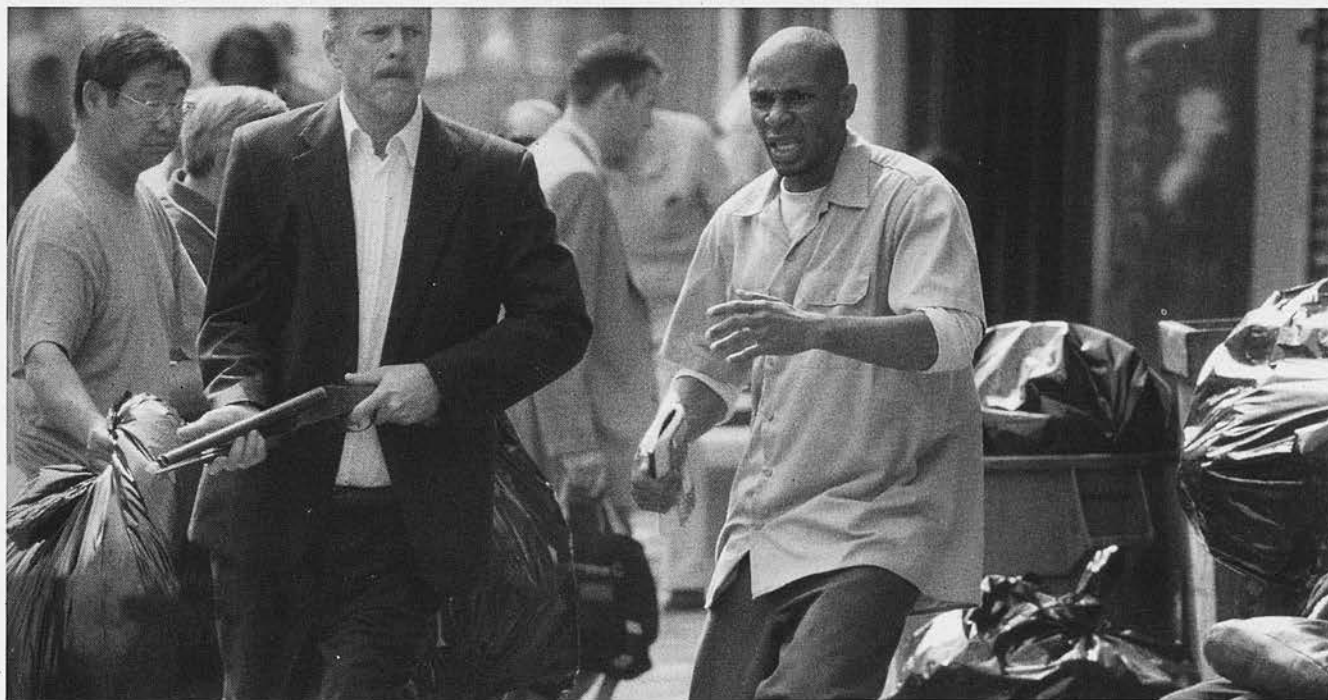
Torna el cinema de gènere, però de qualitat, ¿amb reminiscències del thriller a l'estil i la forma dels anys setanta? No diria tant, no diria tant. Però això semblen indicar alguns dels films estrenats al llarg d'una temporada que, almenys de forma oficial, toca al final, encara que no cal descartar sorpreses, positives sorpreses, és clar, durant el llarg i càlid estiu que sobre l'horitzó ja se'ns acosta. Títols com *Plan oculto*, *El caso Slevin* o *16 calles* podrien evocar una manera de fer i d'entendre el cinema que, si bé recorda els setanta amb tota plenitud, també cal considerar-los com a hereus, més o menys directes, d'un cinema tradicional i clàssic i que, a través de moltes dècades, va enriquir, i de forma poderosa, potent, el cine fet a Hollywood i el seu entorn dels anys daurats lluny de la misèria, pura misèria, que caracteritza, o quasi, l'actualitat, amb les lògiques i normals excepcions. Si més no, aquell qualificat com a més comercial. Però no només es recupera un estil de gènere gairebé oblidat, també torna ser actualitat la ciutat de Nova York on es desenvolupa l'acció, frenètica, tensa, d'angoixa, dels tres films esmentats.

Al cor de Manhattan

És un dels cors neuràlgics de l'anomenada gran poma, la zona de Manhattan, lloc d'inevitable visita en l'inevitable visita a la ciutat dels gratacels. Però és també el barri absolutament financer —a dues passes d'allò que fou el World Trade Center, ara zona zero— on els bancs, la borsa i altres punts el diner canta i dansa a tot hora i en qualsevol moment.

Diu la llegenda que, fins i tot, durant la travessia de les hores nocturnes. Tot és possible a la ciutat dels miracles. Ateses, doncs, aquestes circumstàncies, és comprensible que l'equip encapçalat pel director, Spike Lee, triés Nova York a l'hora de localitzar el rodatge de *Plan oculto*, que té com a protagonista principal l'assalt i atracament a un banc, d'altra banda un tema clàssic al cine americà; sense anar més lluny podríem recordar *La jungla de asfalto*, de John Huston o *Atraco perfecto* de Stanley Kubrick. Diuen, i ho diuen els experts en matèria cinematogràfica, que *Plan oculto* és la incorporació de l'autor de *Haz lo que debas* a una mena de cine més comercial, més convencional i abandonar aquells altres de més compromís social com, al marge del ja citat, *Nola darling*, *Camellos*, *La última noche*. Ara i com una mena de cura d'humilitat després de fracassos anteriors i evidents, Spike Lee vol demostrar que també en el cine de gènere és tot un expert, tot un talent. La prova és *Plan oculto*, una cinta de pura emoció i vibració, en què la història de sempre contada, en teoria, com sempre, se'ns revela com a diferent i diversa en relació als seus nobles precedents. Després d'una seqüència inicial, en què la intensitat dramàtica puja a un clímax d'angoixa forta i enorme, la cinta augmenta poder al llarg de la seva trajectòria. Demostració en tot moment d'un Spike Lee en plena possessió de talent, que desassossega una mica (una mica bastant) l'espectador. Llavors, a destacar una extraordinària, fora de sèrie Jodie Foster, sense dubte, avui per avui, una de les grans del cinema mundial.

16 calles.



De Los Angeles a Nova York

La història, almenys en el seu inici, d' *El caso Slevin* és simple; al personatge central les coses no li rutllen massa bé a la seva ciutat natal, Los Angeles. Declarat en tot i per tot en estat de ruïna econòmica, però, també, sentimental, decideix abandonar la ciutat, creuar tot l'immens territori dels Estats Units per traslladar-se a Nova York, on un amic li deixa un apartament. Una decisió difícil aquesta que comportarà posteriorment notables conseqüències a la seva vida tan privada com quotidiana. La trobada amb la gran ciutat no serà, precisament, un fàcil exercici en especial quan els esdeveniments desencadenen tot un drama analitzat amb rigor i propietat. A la vora d'un guió molt ben escrit, el seu director Paul McGuigan ofereix un sòlid producte extraordinàriament comercial i de segur impacte en taquilla (el repartiment d'actors també contribueix a l'èxit del projecte) però, a la vegada, en difícil conjunció, ofereix una qualitat més que notable, a través d'un relat, d'un seguit d'escenes molt ben explicades i millor resoltes mercè a un equip compacte de guionistes, actors i directors que, en tot moment, es complementen a l'hora d'oferir un producte impregnat d'emoció, que no deixa mai tranquil l'espectador, que roman atent sempre a tot allò que passa en pantalla. Un dels millors films de la present temporada, ara a les acaballes. Després tenim un repartiment ple de cares conegudes; Morgan Freeman, Ben Kinsley, Bruce Willis, Luci Liu i Josh Hartnett

I no deixam The Big Apple

I no sortim de la ciutat de Nova York, escenari principal de tres productes que m'han cridat l'aten-

ció encara que el darrer i que tanca la sèrie de tres pel·lícules, *16 calles*, de tots els citats no es pot beneficiar d'una qualitat a l'alçada de *Plan oculto* i *El caso Slevin*. Però ni molt menys és un producte a rebutjar, més aviat perfectament tot el contrari. Dirigeix *16 calles* un veterà de Hollywood, Richard Donner, home que coneix, i a la perfecció, tots els secrets del llenguatge cinematogràfic, de les sempre immenses possibilitats a l'hora de traduir en imatges un bon treball d'alt grau de professionalitat. De Richard Donner recordaria, i tal vegada és la millor de les seves obres, la primera part de *Superman*. Ara, a *16 calles*, es tracta de denunciar un cas evident de corrupció policial. I, en arribar en aquest punt, és impossible no evocar el nom d'un director, Sidney Lumet (el creador de *Doce hombres sin piedad*, a la seva edat i encara en acció), especialista en retratar el panorama social i psicològic de la policia establerta a Nova York i no és ociós recordar alguns films, tots ells excel·lents, *Policia de Nueva York*, *El príncipe de la ciudad* i *La noche cae sobre Manhattan*. Lògicament l'autor d'*Alma Letal* o *La jungla de cristal* no està a l'alçada de Lumet ni tampoc assoleix el talent de Donald Siegel, Richard Fleischer o Robert Aldrich que també, en algun moment de la seva filmografia, varen tractar el tema d'una policia corrupta i viciada. I sota l'ombra, sempre poderosa, de *Serpico*, *Los nuevos centuriones*, *La patrulla de los inmorales* o *Harry el sucio*, es desenvolupa l'acció, que és brusca i és violenta, dura i constant centrada en la presència d'un policia en hores baixes, Bruce Willis, que recorda una mica el personatge de *La jungla de cristal*. Pura acció, pur entreteniment, fertilitat i ofici. Recomanable. ■

El caso Slevin.



Sans lendemain (Sin futuro) Ophuls 1939

Xavier Flores



El·ls vint-i-quatre anys que separen el primer llarg-metratge (*Die verliebte firma*, 1931) de la coneguda *Lola Montes* (1955), amaguen una trajectòria singular i fecunda que obliguen Max Ophuls, sovint a pesar seu, a conèixer de primera mà diferents sistemes de producció, que abracen des de l'UFA al Hollywood dels grans monopolis, fet que el converteix en un testimoni privilegiat del progressiu deteriorament dels estudis en el negoci de fer i vendre pel·lícules.

La figura d'Ophuls, tan relacionada amb el cinema com amb el teatre i amb la música, va tardar en transcendir l'etiqueta de "director d'elegant frivolitat" i "astut esteta" que se li va encolomar fins a principis dels setanta. La reivindicació com a "autor imprescindible" passa necessàriament per desplaçar-lo de la seva notòria i no discutida adscripció al melodrama per resituar-lo i valorar-lo dins d'un cinema més proper al de personatges i, més en concret, dins d'un cinema sobre les dones. Les dones d'Ophuls, com les de Sternberg, Hightcock, Mizoguchi o Naruse, acaben sempre erigint-se en el nucli principal de la filmografies.

Sense llevar importància al talent visual, a l'habilitat per transformar material literari en cinematogràfic, els virtuoses llargs i mesurats plans —tan

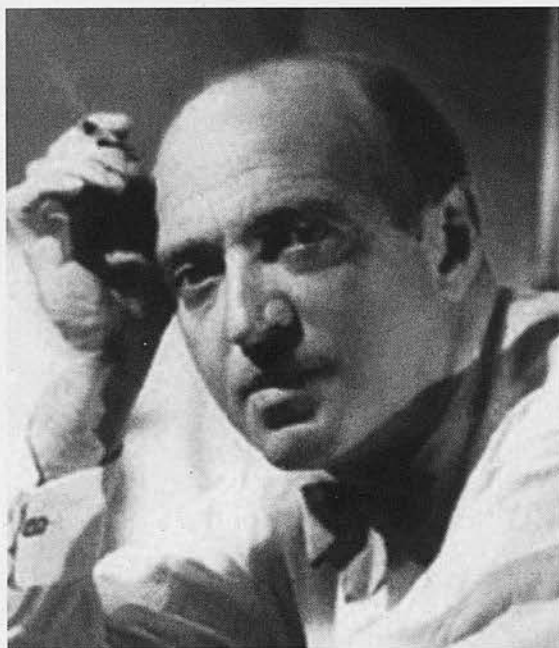
elegants com precisos— o la influència del decorat i la música —dins del seu domini del melodrama— Ophuls manté sense dissimular l'interès i l'admiració— per descriure la trajectòria i les peripècies vitals de les seves heroïnes i filma les millors obres quan no se sent obligat a derivar cap a altres direccions. El melodrama li serveix de límit per situar i articular l'acció dramàtica i evitar que es desbordin en excés els avatars dels personatges femenins.

Hi ha una calculada inhibició del director quan la tragèdia acostava les actrius a l'abisme, fet que es confon, a vegades, amb una lleugeresa inexistent. Ophuls no emfatitza ni se sent còmode en un terreny que no és el seu i s'obliga a transitar d'una forma que fuig de l'exhibició gratuïta de la desgràcia, acceptant així, amb resignació existencial, que l'agror i la mala fortuna formen part indissociable del joc de la vida.

El present de les dones d'Ophuls sol convertir-se en una mera aparença quan el passat de l'heroïna amenaça presentar-se per casualitat, en un moment en què aquesta havia aconseguit una nova estabilitat que li permet recobrar la lògica de la vida familiar i quotidiana.

L'artifici que es desvela davant de l'espectador —però que solen ignorar els pretendents de l'he-

Lola Montes.



roïna, o un amant anterior reaparegut— i la manera en què elles tracten d'evitar que aquesta contingència —que esbucaria el seu cartell de cartes imprescindible— sigui aclarida, ens descobreix el valor, la intel·ligència, la sensibilitat i els recursos incabables de les dones d'Ophüls i posa en evidència l'admiració que la tipologia femenina i l'univers que l'envolta exercia sobre el director.

La necessària complicitat de l'espectador, que descobreix, contrastant-les, les situacions desfavorables amb què han d'enfrontar-se les heroïnes, comparant-les amb la ignorància alegre dels amants, l'ajuda a caracteritzar els personatges masculins com a necessaris instruments que desvelen, per omissió, la vàlua de les dones amb què tracten.

Una enganyosa fragilitat que tenia l'aparent felicitat del present queda, de manera progressiva,

en evidència quan la vida passada apareix, de forma a vegades casual, fatalment casual. La màscara quotidiana que oculta el record del que no pot tornar adquireix el valor i la importància de l'esforç que l'heroïna ha posat en l'anhel de traslladar el seu oblit a un lloc segur del seu record.

L'espectacle de veure conviure en la pantalla el present i el passat d'unes dones, davant d'un món que roman absent i neutral respecte dels seus nequits, sense ensopegar amb esclats fatalistes, es converteix en un autèntic homenatge a la feminitat.

La peripècia en la corda fluixa manté l'interès de l'espectador envers el costat més noble dels sentiments humans; tanmateix el director no deixa que s'hi involucri ni que davalli l'espectacle al pati de butaques, situant la barrera que separa i delimita l'espectador del que s'ofereix en un lloc proper, però apropiat per no perdre'n l'opció crítica.

Des de *Carta a una desconocida*, rodada a Hollywood, juntament amb dues delicades i elegants mostres de cinema negre, *Caught* i *The reckless moment*, Ophüls no fa més que construir peces mestres, fins arribar al seu testament, *Lola Montes*, que, a la llarga, en tancaria la filmografia, d'una forma que, que a ell mateix i a tots nosaltres, pareix molt ingrata, si es tenen en compte els problemes que va tenir per mantenir-la fidel a la idea original, però els estudis, com tots sabem, sempre han estat severos amb els metratges.

El 1939, després d'atrevir-se amb *Werther*, va rodar, amb Edwig Feuillere, una pel·lícula de 80 minuts titulada *Sans Lendemain*, una autèntica joia que s'anticipa a molts discursos que avui es presenten com a troballes, defineix molt encertadament la situació en què queda l'heroïna després d'aconseguir salvar el passat —la seva relació amb un antic i retrobat amant—, i també caracteritza amb encert la situació en què queden moltes de les heroïnes d'Ophüls quan la paraula *fi* apareix a la pantalla. ■

El cinema australià dels anys setanta. El desconeixement d'una filmografia exemplar: de *Walkabout* a *Mad Max*

Xavier Jiménez

Walkabout, de
Nicolas Roeg.



Si ens decidíssim a enumerar un llistat de les diferents captacions que ha fet el cinema nord-americà al llarg de la seva història, per motius diversos que poden anar des del refugi polític, la millora econòmica o simplement la recerca d'una aventura professional, podríem trobar infinits noms. Aquest llistat s'iniciaria, per exemple, amb una parella de suecs com Greta Garbo i Mauritz Stiller, actriu i director arribats a mitjan de la dècada dels anys vint a Hollywood després de triomfar amb *Gosta Berlings saga* (*La leyenda de Gosta Berling*, 1925) o el grup de realitzadors alemanys que fugiren de l'Alemanya nazi —a les darreries de la República de Weimar—, com F.W. Murnau, Fritz Lang, Josef Von Sternberg, un temps després Billy Wilder.

Jean Renoir, Alfred Hitchcock, Otto Preminger, Ernst Lubitsch, Bela Lugosi, Marlene Dietrich, Ingrid Bergman, Roman Polanski, són altres cineastes i intèrprets que també arribaren en un moment determinat a la "terra de les oportunitats", aconseguint en la majoria dels casos una extraordinària carrera.

El cinema procedent d' Austràlia, encara que sembli més allunyat i desconegut, no n'ha estat una excepció, d'aquest corrent. Avui en dia, moltes estrelles del panorama cinematogràfic procedeixen directament de les nostres antípodes, com Eric Bana, Cate Blanchett, Brian Brown, Toni Collette, Russell Crowe, Judy Davis, Mel Gibson, Nicole

Kidman, Hugh Jackman, Heath Ledger, Sam Neill, Guy Pearce, Geoffrey Rush, Naomi Watts, Hugo Weaving o cineastes —amb singladures més o menys irregulars— com Gilliam Armstrong, Bruce Beresford, Jane Campion, Roger Donaldson, P.J. Hogan, Peter Jackson, Baz Luhrmann, George Miller, Russell Mulcahy, Philip Noyce, Fred Schepisi o Peter Weir.

¿D'on sorgeix tot aquest grup, sòlid i plenament assentat des de la dècada dels vuitanta del segle passat dins la indústria nord-americana?, ¿quins varen ser els precursors d'aquest èxode australià i neozelandès?, ¿quina era la situació històrica d' Austràlia per aconseguir una generació tant prolífica i de qualitat com la citada anteriorment?

Abans d'arribar per ordre cronològic a l'any 1970, on comença la nostra anàlisi, passarem a enumerar breument el desenvolupament d'un país com Austràlia, tant cinematogràfica com històricament parlant entre 1900 i 1970, per intentar aconseguir així una millor aproximació als temes que tractarem posteriorment.

Durant el transcurs de la Segona Guerra Mundial, concretament el 1942, Austràlia deixava de pertànyer oficialment a Anglaterra, el país colonitzador que va instaurar a partir del primer quart del segle XIX, concretament l'any 1828, un protectorat en les terres d'Oceania fins al 1931. L'acord que segellava la seva independència és conegut com l'Es-

tatut de Westminster, un tractat que, a la pràctica, va trigar 11 anys en posar-se en funcionament, però que finalment va consumir la separació de la metròpoli.

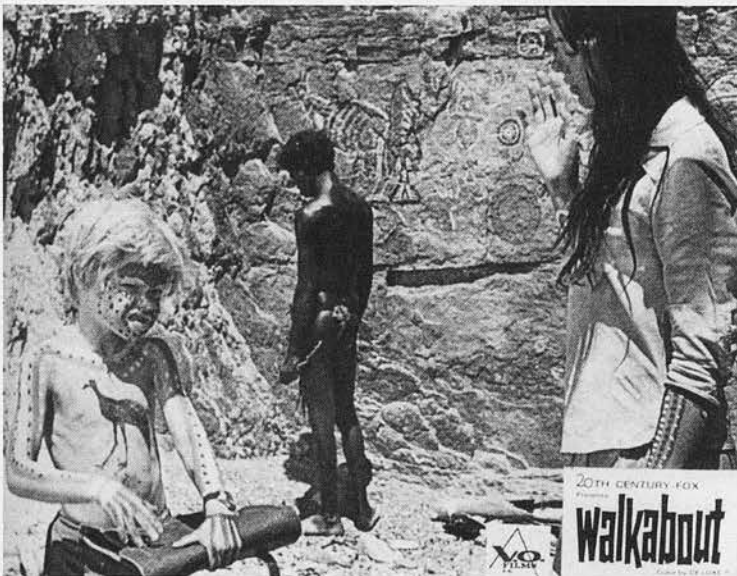
El cinema produït a Austràlia fins a aquesta data gaudia d'una llarga trajectòria, malgrat el seu generalitzat desconeixement com a indústria. El cinematògraf dels Lumière va arribar a territori australià l'any següent de la seva aparició, el 1896, dins del sistema organitzat pels germans francesos d'enviar una sèrie de fotògrafs i directors per tot el món per aconseguir preses de territoris desconeguts pel gran públic, per posteriorment ser projectats. Al llarg de l'etapa de domini britànic, podem destacar l'establiment d'una sucursal dels productors francesos Pathé el 1907, l'obertura de la primera sala —el Colonial Theatre— amb projecció contínua de pel·lícules el 1909 o els problemes que arrossega la indústria interna en relació amb la presència massiva de productes nord-americans, especialment en els anys vint.³

La independència com a país repercutirà de manera positiva, almenys en relació a la quantitat de pel·lícules realitzades. Als anys 40 es va iniciar una producció interna considerable, ajudada pel suport del Ministeri de l'Interior i per l'eco internacional aconseguit a l'estranger gràcies al documental *School in the mailbox* (Stanley Hawes, 1947), nominat a l'Oscar al millor curtmetratge documental a l'edició del 1948.

Després de passar el llinard del 1950, comença el llarg camí per fer-se amb un nom fort a nivell internacional i aconseguir així un increment de l'exportació del seu cinema. A Espanya per esmentar un exemple, va arribar com un dels primers títols d'aquesta nova etapa *Yeda* (*Jedda*, 1953), dirigida per Charles Chauver, un dels directors pioners, nascut el 1897, i estrenada aquí l'estiu del 1956.

1951 i 1954 seran dues dates fonamentals per aquest enlairament, ja que s'inauguren tant el Festival de Melbourne com el de Sydney, tots dos amb una història de més de 50 anys.

Walkabout.



Una vegada començat el camí per formalitzar una cinematografia pròpia, amb trets i senyes identitàries, el cinema creat a Austràlia evoluciona entre finals dels cinquanta i la dècada dels seixanta, però arriba un moment en què necessita l'acció directa del govern per aconseguir instaurar i estabilitzar una indústria, que a més de produir bones pel·lícules, estigués capacitada per atreure un públic nombros i aconseguir beneficis econòmics. La competència de la televisió, del mateix mode que va ocórrer als EUA un temps abans, era massa rocosa com per fer-li front sense garanties. I del mateix mode que l'impuls que va arribar a Europa amb el "nous cinemes" a França, Alemanya, Espanya i Anglaterra, Austràlia va veure consumada la seva revolució cinematogràfica particular.⁴

La data clau per entendre aquesta transformació és 1969,⁵ any en què es posa en funcionament un pla d'ajudes del Govern Federal directament relacionat amb l'elaboració de pel·lícules. És ara quan es crea el boom, en els setanta, dècada que contemplarà el naixement de l'obra d'algun dels directors esmentats anteriorment, i també de diversos films que simbòlicament varen omplir amb la seva presència el buit cinematogràfic existent a Austràlia, no tant en temes de quantitat com de qualitat de les pel·lícules.

Per entroncar amb l'índex assenyalat al títol de l'article, *Walkabout* (Nicholas Roeg, 1970) podria funcionar com el film guia, el líder del grup, i que amb el pas del temps s'ha convertit en l'*opera prima* que va assentar diverses bases temàtiques del cinema modern australià. La pel·lícula era un relat de com dos nins d'una família acomodada es perdien pel desert i patien el que els aborígens denominen el *walkabout*, un recorregut —quan ja han arribat a la majoria d'edat— per selves i deserts on han de sobreviure sense cap ajuda externa, i d'aquesta forma demostrar la seva validesa pel grup social on viuen. El xoc de cultures, la distinció social, el concepte de raça ja apareixien en aquesta obra del 1970, que a més gaudia d'una de les millors composicions del músic anglès John Barry.

Un altre exemple pròxim a aquesta tendència és el film *Wake in fright* (*Despertar en el infierno*, 1971) del canadenc Ted Kotcheff, director de la menyspreada *First blood* (*El acorralado*, 1982), en què un professor estranger ha de conviure amb els costums dels aborígens, cruels en alguns moments, com és la caça del cangur. És interessant assenyalar que aquestes dues realitzacions són obra de dos directors sense arrels australianes, un altre exemple de l'atractiu panorama que es dibuixava de llibertat creativa a l'Austràlia de principis dels setanta, i que atreia l'atenció de cineastes d'altres indrets.

Després d'iniciar-se amb la saga de comèdia sobre el personatge Barry McKenzie⁶ al 1972, i la seva continuació al 1974, el director Bruce Beresford va aconseguir l'èxit internacional gràcies al film titulat *The getting of wisdom* (*Los días de Laura*, 1977), ambientat a una escola exclusiva de noies a l'època victoriana d'Anglaterra. Apareix novament el te-



ma de la divisió social, i el seu contrari, personalitzat en la actriu protagonista, una rebel que lluita per trencar una sèrie costums, axiomes que ningú es planteja si són correctes o no, però que existeixen i s'utilitzen. L'acció s'emmarca a la mare pàtria dels australians, i més concretament a l'etapa en què va començar el seu domini i explotació, una figura utilitzada sovint com a sinèrgia entre la presència anglesa i la submissió australiana. El 1978 va estrenar un nou llargmetratge, ambientat en un atacament a un furgó blindat, titulat *Money movers* (*Asalto al furgón blindado*, 1978); un film menor del gènere d'acció, que va passar sense massa atenció, que basava la seva idea central en el clàssic de l'any 1950 de Richard Fleischer *Armored car robbery*, (*Asalto al coche blindado*).

De la mateixa manera que la immensa majoria dels directors australians, Peter Weir va irrompre amb una força inesperada amb la seva *opera prima*, que duia per títol *The cars that ate Paris* (*Los coches devoran París*, 1974). El film estava inspirat vagament en la novel·la de James G. Ballard, *Crash*, i mostrava una acció ambientada en un futur pròxim ple d'interrogants, sense lleis i en què les persones estan obsessionades amb la velocitat i la mort, un tema que funcionaria com a pare cinematogràfic de *Mad Max* (George Miller, 1979). Aquesta obra es trobaria dins del grup més proper al gènere fantàstic i de misteri, que en alguns casos barrejava el terror amb trets de ciència-ficció, com és el cas de *Sleeping dogs* (*Perros durmientes*, Roger Donaldson, 1977).

Picnic at Hanging Rock (*Picnic en Hanging Rock*, 1976) es convertirà en el salt internacional de Weir,

i en un dels llargmetratges més celebrats gràcies a una sèrie de factors. Per una banda tenim la història, basada en un fet succeït entorn del 1900, quan a la muntanya de Hanging Rock varen desaparèixer una professora i tres alumnes durant una excursió. La llegenda negra sobre aquest cas encara avui continua sense una resposta clara, però evidentment el seu poder publicitari no va passar desapercebut, i Weir va adaptar a la pantalla gran, part de la faula i part del llibre escrit per Joan Lindsey el 1967, amb el títol homònim del film. El contrast de cultures entre els aborígens australians i els costums dels colonitzadors (no hem d'oblidar que el film està ambientat a l'època de dominació britànica, una característica que es pot comprovar en els papers de Miranda i Sara), la repressió sexual, el concepte de somni i realitat,⁷ la càrrega dramàtica, que Weir reprendrà amb més força en el seu següent projecte, barreja de naturalesa, paisatges, xoc de cultures i costums, entre d'altres aspectes.

La línia encetada per Peter Weir a *Picnic at Hanging Rock* continua ferma amb la seva següent obra titulada *The last wave* (*La última ola*, 1977), i darrea abans d'entrar al 1980. El concepte que hem assenyalat anteriorment entre somni i realitat es transforma i evoluciona en aquesta ocasió cap a una dualitat temporal i sensorial, propera al ritus i folklore propis d'un territori. El protagonista és un advocat a qui dona vida l'actor Richard Chamberlain —en l'època de major èxit professional— que ha de defensar un aborígen d'un crim ocorregut en estranyes circumstàncies. El personatge de David Burton es veu obligat a traspassar la realitat de la seva vida quotidiana i sense ensurts per intentar es-

brinar el secret que s'amaga darrere de l'assassinat. Poc a poc comprendrà a través de imatges oníriques i senyals naturals, a més de l'aprenentatge sobre costums dels nadius australians, un secret que pot comportar greus conseqüències per al seu futur. L'estudi psicològic del protagonista, i la seva evolució personal cap als aborígens és un dels punts fonamentals del film, posant de manifest una crítica social cap a allò desconegut per part dels australianoeuropeus, que obliden les seves arrels encara que conviuen al mateix territori. *The last wave* és, en definitiva, un intent de posar de manifest la separació dels dos mons dins d'un mateix territori, recelosos un de l'altre per culpa de la creació d'una identitat forçada pels blancs, oblidant el verdader col·lectiu autòcton que conserva les arrels de la terra, i que ha quedat relegat per culpa d'una política a un paper marginat dins la societat.

Un dels directors més prestigiosos, juntament amb Peter Weir i Bruce Beresford, de la dècada dels setanta serà Fred Schepisi. La seva primera realització serà el 1976, i durà per títol *The devil's playground* (El juguete del diablo), un al·legat en contra de la repressió existent dins d'un internat de religió catòlica, format exclusivament per homes, en què un dels punts forts és la mostra del conflicte entre la mentalitat conservadora i integrista dels capellans enfront del despertar sexual dels joves. Schepisi mostrava de nou en el seu següent llargmetratge, *The Chant of Jimmie Blacksmith* (1978), la crítica a la religió quan un pastor metodista intenta convèncer i sotmetre al protagonista, un noi abo-

rigen; una forta crítica al conflicte entre la població indígena i els blancs europeus. La diferenciació d'ètnies i la supremacia dels nous invasors, un dels temes denuncia més recurrents en aquest cinema.

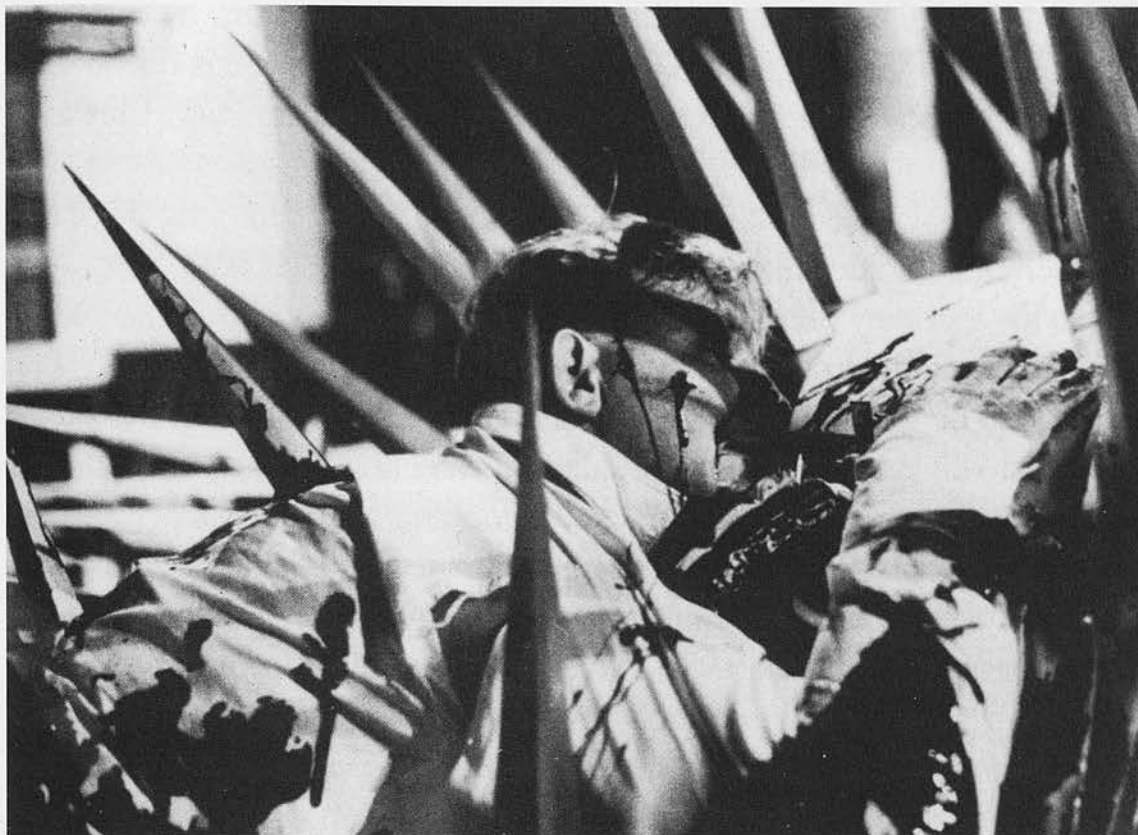
El simbolisme de lluita per una identitat o un territori s'emmarca perfectament a la pel·lícula *Sleeping dogs* (Perros durmientes, 1977), una producció neozelandesa que significaria el primer llargmetratge de l'australià Roger Donaldson. La història se situava en un futur no molt llunyà, en què el protagonista es trobava enmig de la disputa entre dues bandes que intenten controlar el territori, un panorama castigat a més amb una crisi econòmica, tema que recuperarem més tard amb *Mad Max*. Sam Neill era el màxim protagonista de l'única pel·lícula que va dirigir Donaldson abans d'arribar als anys vuitanta.

Un dels darrers directors que comentarem serà Philip Noyce, que va debutar oficialment en el llargmetratge l'any 1978, amb el film *Newsfront*, en què recreava la vida de la ciutat de Sydney entre els anys 1948 i 1956 aproximadament, mostrant el dia a dia dels operaris que treballaven als noticiaris per un programa sensacionalista emès per televisió i que dirigia l'actor Brian Brown, un dels secundaris més requerits a la dècada dels vuitanta per Hollywood.

L'any 1979 es convertirà en una data clau pel desenvolupament d'aquest cinema. George Miller construirà els fonaments d'una de les sagues més recordades dels darrers temps, que funcionarà de pont entre la transició del cinema modern i l'arriba-

Picnic en
Hanging Rock,
de Peter Weir.





da del denominat postmodernisme dels anys vuitanta,⁸ amb el film *Mad Max (Mad Max, salvajes de autopista, 1979)*. La importància d'aquesta pel·lícula reclamà una aturada i una anàlisi en profunditat. Podem recordar la trama breument. La història se centra en un territori mescla de paisatges deserts, carreteres i petits nuclis de població. Dins d'aquesta imatge austera i plena d'oblit que ensenya la pel·lícula, la policia intenta conservar un ordre dins dels límits possibles, ja que aparentment una crisi econòmica o política (el metratge comença amb la frase en *off*, "Dins d' uns anys...") ha provocat un estat de caos, en què les bandes de motoristes delinqüents semblen la por per allà on passen, desitjoses de benzina, que s'ha convertit en el material més preuat, un concepte innovador quant a la seva presència al cinema i que funciona com a profecia pels actuals temps que vivim. El personatge principal és Max Rockatansky, un policia que interpreta Mel Gibson, que es convertirà en el protagonista absolut una vegada es converteix en l'objectiu dels dolents.

Amb imaginació, mestria i un guió escrit pel mateix Miller, *Mad Max* es va convertir en un trampolí per diversos aspectes. Per una banda, creava la saga més coneguda de tot el cinema australià, i la que li reportaria un ressò internacional que li facilitaria la seva exportació cap a l'estranger. Mel Gibson iniciava la seva carrera com a actor,⁹ dubtosa quant a qualitat professional, però no exempta d'èxits a taquilla, i com a valors més purament cinematogràfics, hem de destacar la crítica que realitza el film al context de la Guerra Freda,¹⁰ iniciada a finals

de la Segona Guerra Mundial, que va dividir el món en dos blocs durant quaranta anys, en què, de la mateixa manera que a la pel·lícula, ningú era totalment innocent o culpable. La imatge i tractament que fa de la violència George Miller, s'assembla a obres com *Straw dogs (Perros de paja, Sam Peckinpah; 1971)* o *Deliverance* de John Boorman, dirigida el 1972. Unes altres possibles influències serien l'alt ritme i l'encertat muntatge, semblants en paral·lelisme a *Duel (El diablo sobre ruedas, Steven Spielberg, 1971)*, tot això acompanyat de l'arquetipus d'heroi —en aquest cas d'antiheroi a mesura que avança la pel·lícula— proper als *westerns* de John Ford, en què l'home ha de fer front a totes les dificultats que el destí interposa en el seu camí.

Una de les darreres aportacions, que va servir per descobrir internacionalment Sam Neill i Judy Davis va ser el debut en el llargmetratge de Gilliam Armstrong amb *Mi brillante carrera (My brilliant career, 1979)*, que adaptava una novel·la de principis de segle XX,¹¹ en què es retratava la figura d'una escriptora feminista emmarcada cronològicament l'any 1900. De nou apareix la figura de caire reivindicatiu en contra del sistema, en aquesta ocasió la societat masclista.

Fins aquí el comentari sobre els títols i directors més destacats d'aquests deu anys. Hem seleccionat els més aclamats, els més taquillers; d'alguna forma els que varen aconseguir que el nom d'Àustràlia s'escoltàs arreu del propi país i fora de les seves fronteres. Per obtenir un llistat en profunditat i més exhaustiu, és de consulta obligada el magnífic llibre *Le cinema Australien*, dirigit per

Claudine Thoridnet, de la col·lecció Centre Georges Pompidou.

Austràlia entra d'aquesta manera a la dècada dels vuitanta, amb una cinematografia innovadora, rica en matisos i aspectes que cavalcaven entre el misteri, el drama aborigen, la figura de l'heroi, la crítica bèl·lica, el gènere fantàstic, els films d'època ambientats a l'Anglaterra del segle XIX, i que mesclats varen aconseguir crear una filmografia amb personalitat pròpia, amb presència permanent a l'estranger una vegada la seva exportació va descobrir la qualitat de les obres, i que, amb el pas del temps, s'ha convertit en un planter de joves promeses fonamentals per al cinema contemporani. ■

(1) Alguns dels següents noms són precursors del cinema australià dels setanta i actuals professionals dins del món de Hollywood: Peter Weir, Fred Schepisi, Sam Neill o Mel Gibson. Hem d'assenyalar igualment, que hi ha casos aïllats d'actors o directors citats que no han nascut estrictament a Austràlia o Nova Zelanda, però que hi han viscut entre l'1 i els 12 anys, i que considerarem plenament australians.

(2) Com a referents històrics de la cinematografia australiana, hem de situar els actors Errol Flynn i Peter Finch, australià d'adopció, com dos de les grans icones, que varen desenvolupar la seva trajectòria professional essencialment entre la dècada dels trenta i els quaranta; el primer, amb films com *The captain Blood* (*El capitán Blood*, Michael Curtiz, 1935), *The adventures of Robin Hood* (*Las aventuras de Robin Hood*, Michael Curtiz, 1938) o *Objective, Burma* (*Objetivo, Birmania*, Raoul Walsh, 1945). Per la seva banda, l'empremta de Finch l'hem de fixar durant els vint-i-cinc anys que van des de 1950 fins 1975 aproximadament, en què protagonitza títols com: *Elephant walk* (*La senda de los elefantes*, William Dieterle; 1954), *Far from the madding crowd* (*Lejos del mundanal ruido*, John Schlesinger; 1967) o *Network* (*Network*,

un mundo implacable, Sidney Lumet; 1976).

(3) El 94% de les pel·lícules projectades a Austràlia eren nord-americanes, a *Fantipodas, una aproximación al cine fantástico australiano y neozelandés*, AA.VV, pàg. 15.

(4) El moviment de renovació ocorregut a Austràlia al començament dels setanta es va veure beneficiat per la pèrdua del poder del liberal Robert Menzies, al capdavant del govern entre 1949 i 1966. Durant el seu mandat va dirigir la política australiana cap a interessos anglesos, situació que es va capgirar el 1972, quan Gough Whitlam, un laborista proper a tendències nacionalistes, va atorgar l'impuls necessari a la indústria, a *El cine australiano*, D. Enker, G. Shirley i S. Murray. 41 Sema-na Internacional de Cine, Valladolid 1996, pàgs. 108 i 109.

(5) Institucionalment, neix el 1968 l'Australian Film Council, òrgan on es representaven els cineclubs, sindicats i representants dels Festivals.

(6) *The adventures of Barry McKenzie*, de l'any 1972 i *Barry McKenzie holds his own*, de 1974.

(7) Un dels aspectes més elogiables del cinema de Weir és la frontera entre somni i realitat. Els protagonistes de *Gallipoli* (*Gallipoli*, 1981), els somnis irreal dels alumnes de Welton a *Dead poets society* (*El club de los poetas muertos*, 1990), la falsa realitat de Truman a *The Truman's show* (*El show de Truman*, 1998).

(8) Imatges com la seqüència de la platja quan desapareixen a una maniquí, l'ambigüitat sexual d'alguns motoristes, l'estètica de la roba, la música de Brian May, els mateixos noms dels personatges..., aglutinen els canvis d'un cinema que recicla elements clàssics, però que el decora amb determinades modes d'una època, en aquesta ocasió a l'interval entre la fi dels setanta i l'arribada dels anys vuitanta.

(9) Poc temps després, va protagonitzar dues de les pel·lícules essencials dins del cinema australià dels vuitanta com les genials *Gallipoli* (Peter Weir, 1981) i *The year of living dangerously* (*El año que vivimos peligrosamente*, Peter Weir, 1983), abans de donar el salt definitiu al mercat nord-americà.

(10) Molt més explícita al magnífic pròleg de *Mad Max II*, quan parla de "la lluita de dues tribus..."

(11) Obra de l'escriptora australiana Miles Franklin (1879-1954), datada l'any 1901, i considerada una de les primeres novel·les plenament australianes.

*Mad Max:
Más allá de la
cúpula del
trueno.*



Després d'haver repassat les gairebé cinquanta pel·lícules vistes en aquesta temporada, la conclusió és que, tret de certes obres de les quals parlaré, ha estat molt fluixa en línies generals. Les excepcions han estat:

1. Producció europea: *Caché* (*Escondido*, Michael Haneke); *Holy Lola* (*La pequeña Lola*, Bertrand Tavernier); *Gente di Roma* (Ettore Schola) i *Je vous trouve très beau* (*Eres muy guapo*, Isabelle Mergault).

La reflexió sobre la violència i el poder de les imatges que ofereix Michael Haneke inquieta l'espectador i el deixa en una situació incòmoda just en acabar de projectar-se el darrer fotograma. *Caché* és una de les grans estrenes, en sentit general, de la temporada. Per contra, només poden afegir a aquesta llista la simplement correcta *Holy Lola*, sobre els processos d'adopció en països asiàtics que emprenen parelles europees, d'un Bertrand Tavernier que a penes, en aquest cas, es pot reconèixer com a realitzador de *Ça commence aujourd'hui* (*Hoy empieza todo*), per exemple. *Gente di Roma* és un mosaic que dibuixa amb encert i gràcia els diferents carrers, barris i classes socials de la capital italiana. I finalment salvaria la simpàtica i ben realitzada *Je vous trouve très beau*, per passar el temps sense dormir-se ni tenir mala consciència d'haver perdut el temps en haver acabat la pel·lícula.

De l'altra costat hi ha productes com *Sophie Scholl* (Marc Rothemund) o *Je ne suis pas là pour être aimé* (*No estoy hecho para ser amado*, Stéphane Brizé) que confirmen que el cinema europeu no passa tampoc per un bon moment.

2. Producció espanyola: *Obaba* (Montxo Armendáriz).

Obaba és l'única producció espanyola que sobresurt (sense que sigui, però, una gran pel·lícula) de mediocritats com *El método* (Marcelo Piñeyro) i *Princesas* (Fernando León de Aranoa) o una mitjanament visible, inversemblant, *Volver* (Pedro Almodóvar). Això, però, sense tenir en compte l'avorrida i mal resolta *The Secret Life of Words*, d'Isabel Coixet, o com espenyar una bona història amb un excés de melassa i errades de guió.

Bona salut, doncs, per al cinema espanyol? Econòmicament pot ser que sí; cinematogràficament, empantanegat.

3. Producció nord-americana: *Munich* (Steven Spielberg); *A History of Violence* (*Una historia de violencia*, David Cronenberg); *The New World* (*El nuevo mundo*, Terrence Malick); *Brokeback Mountain* (Ang Lee); *The Three Burials of Melquiades Estrada* (*Los tres entierros de Melquiades Estrada*,



Tommy Lee Jones) i *Inside Man* (*El plan oculto*, Spike Lee).

Gente de Roma.

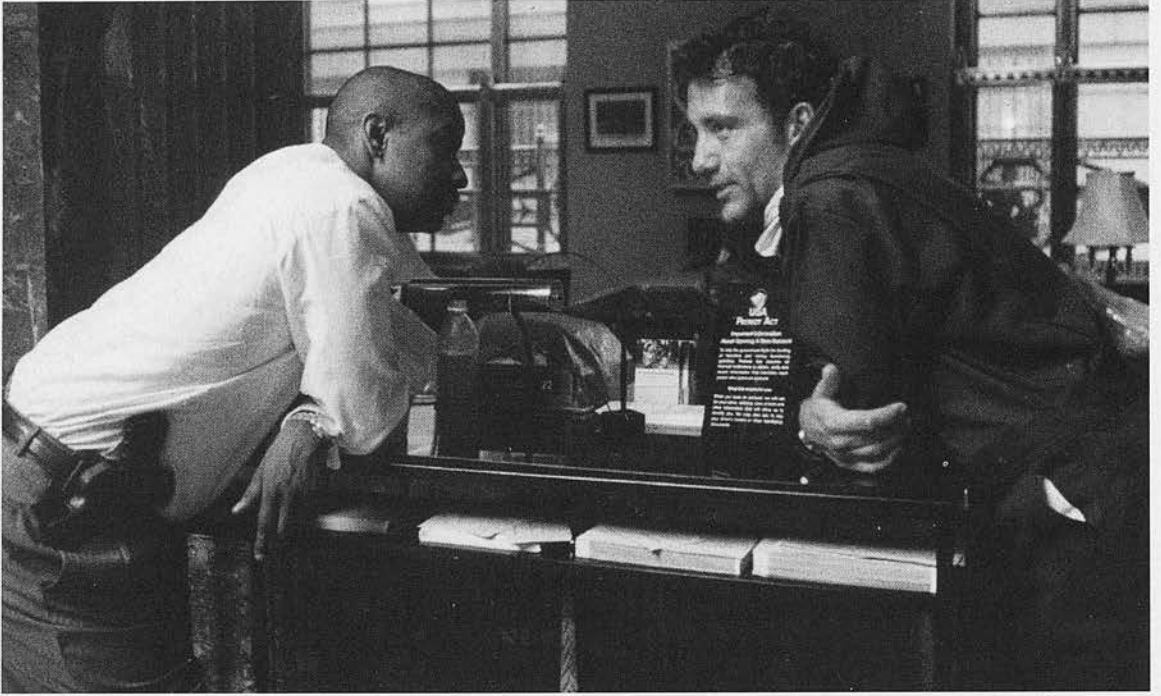
Sis pel·lícules significatives dins la llarga llista de produccions nord-americanes hauria de fer pensar molt aquells que en són responsables perquè produccions com *V for Vendetta* (James McTeigue); la sobrevalorada *Crash* (*Colisión*, Paul Haggis) o *Transamerica* (Duncan Tucker), entre d'altres, aconseguissin més volada.

Un cas a part és la superproducció *King Kong* (Peter Jackson), creada i filmada com un homenatge a la pel·lícula homònima estrenada el 1931 i que ha provocat dos fronts: el que la defensem com allò que és, un producte que vol ser i és una revisió d'un clàssic, i els que la cremarien perquè és font d'heretgia.

De tota manera, gràcies a Terrence Mallick, revivim els primers temps de convivència entre els colons britànics i els indis, amb una fotografia

Obaba.





excepcional i una història molt ben travada (això sí, és imprescindible veure-la en versió original, perquè el doblatge espanyol és dolent i ple d'errades); l'adaptació d'una història gràfica deguda a Cronenberg fa veure que maneja molt bé els fils del cinema clàssic, però sense perdre el to que el caracteritza; o descobrir que l'*opera prima* de Tommy Lee Jones com a director permet entreveure un realitzador que ens pot donar pel·lícules molt captivadores.

4. Pel·lícules d'animació: *Corpse Bride* (La novia cadáver, Tim Burton) i *Hauru no ugoku shiro* (El castillo ambulante, Hayao Miyazaki)

No hi ha hagut un excés d'estrenes d'animació i tan sols dues produccions es poden qualificar directament de molt bones. La nova incursió de Tim Burton a l'animació amb tècnica *stop-motion*, sense

arribar al nivell de *The Nightmare Before Christmas* (*Pesadilla antes de Navidad*), és un producte deliciós en què els món dels morts és més interessant i divertit que els dels vius. D'altra banda, la darrera pel·lícula de Miyazaki continua la tradició d'oferir històries complexes, absorbents i que demanen una mirada atenta a l'espectador, que sempre quedarà amb ganes de voler-ne més quan el projector s'apaga.

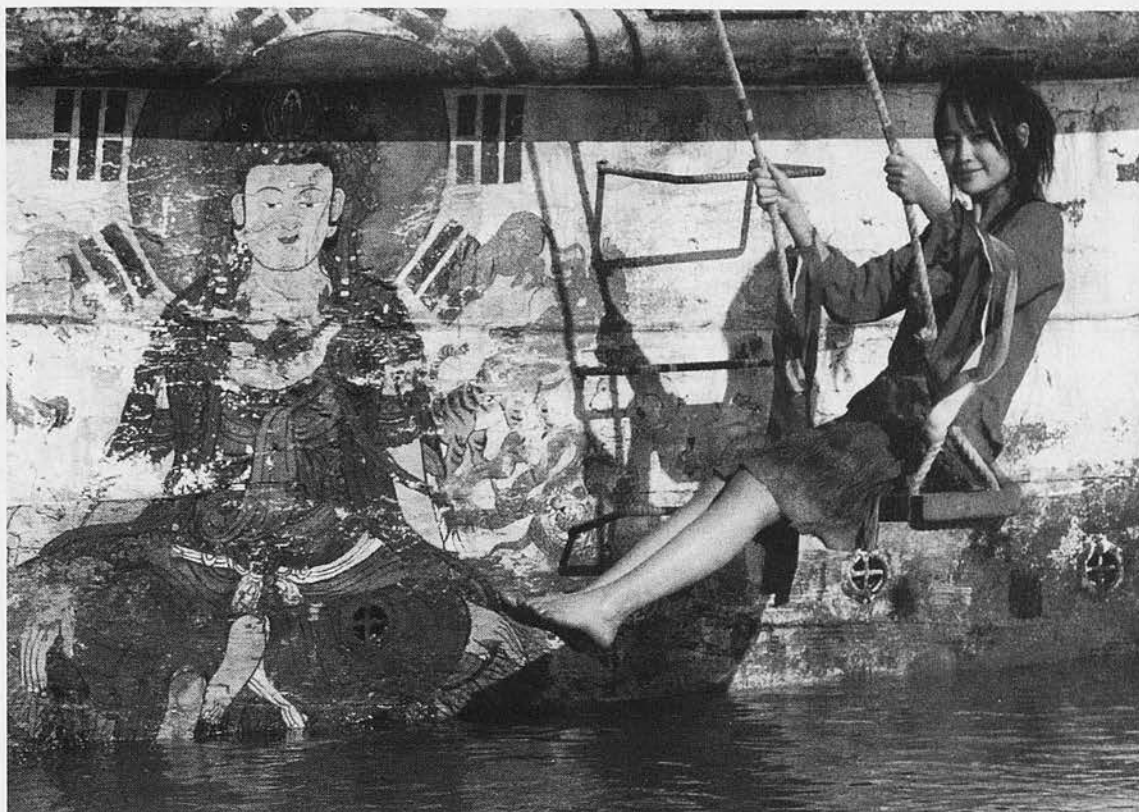
Quant a *Wallace and Gromit in the Curse of the Were-Rabbit* (*Wallace & Gromit. La maledicció de les verdures*, Steve Box i Nick Park) i *Ice Age: The Meltdown* (*Ice Age 2: el desglaç*,), la veritat és que les expectatives no varen quedar cobertes. Les dues pel·lícules que precedien *Wallace...* i *Ice Age 2...* tenien més gràcia i estaven molt més treballades, especialment el guió, que les dues seqüeles que es varen estrenar després.

La novia cadáver.



5. Producció asiàtica: *Hwal* (El arco, Kim Ki-duk) i *Water* (Deepa Mehta).

Com en el cas del cinema d'animació, han arribat a les pantalles molt poques pel·lícules asiàtiques i la divisió en aquest punt és clara: dues pel·lícules excel·lents, però amb preeminència de la de Kim Ki-duk, que explora el cinema sense a penes diàlegs i rodada en un sol espai, un vaixell ancorat enmig de la mar, per a una història d'amor i redempció. La cinta de la directora Deepa Mehta, en canvi, és sensual, gairebé tangible. Però, també hi ha una espessa i desagradable pel·lícula tailandesa, de Ming-liang Tsai, i una fluixíssima i edulcoradíssima història d'amor al cinema signada per Xiao Jiang que va passar sense pena ni glòria. Enmig hi ha les obres de terror que comencen a fer l'efecte d'haver-les vistes una i altra vegada els quatre darrers anys, com és el de *Chakushin ari 2* (El pozo, Renpei Tsukamoto).



6. Altres produccions: *Broken Flowers* (Flores rotas, Jim Jarmusch); *Match Point* (Woody Allen); *Manderlay* (Lars von Trier); *Good Night, and Good Luck* (Buenas noches, y buena suerte, George Clooney); *Himalaya, l'enfance d'un chef* (Himalaya, Eric Valli); *La Morte Rouge* (Victor Erice) i *Everything Is Illuminated* (Liev Schreiber).

Per sort, aquest darrer apartat ofereix una selecció de pel·lícules que podríem considerar-les *independents* simplement perquè és un adjectiu que agrupa un conjunt de produccions que defugen cli-

xés (sobretot les dirigides per George Clooney, una mirada incisiva contra la cacera de bruixes, Eric Valli, *remake sui generis* de *Red River* (Rio Rojo, Howard Hawks), i Liev Schreiber, una altra visió de l'extermini jueu); o tenen una veu pròpia dins la indústria (com és el cas de Jarmusch; Woody Allen i Lars von Trier). En tot cas, totes elles mostren que el món del cinema encara no està tan malament com ens volen fer creure i que podem esperar encara, i malgrat tot, obres que ens facin sortir ben satisfets de la sala en acabar la projecció. ■



Match point.

apunts a contrallum

Un record per a Joaquim Jordà

Josep Carles Romaguera

*"A mi la normalitat
no m'agrada"*

Joaquim Jordà

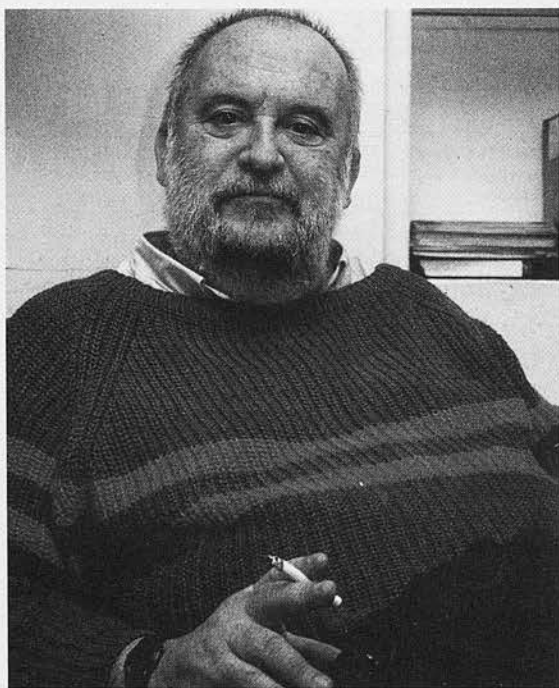
Quan la seva gent més propera pensava que Joaquim Jordà havia superat una nova adversitat, després de sobreviure a un infart cerebral patit el 1999, resulta que el càncer de fetge que recentment li havien diagnosticat, i al qual havia decidit fer front sense recórrer al tractament de la quimioteràpia —"Em van dir que si hi renunciava viuria dos a tres mesos de mitjana. I si me l'administraven, em donaven dotze o tretze mesos. Estava clar que hi renunciaria"—, no va consentir semblant desafiament. Així, però, era l'actitud d'una de les personalitats més heterodoxes i admirables que la nostra cinematografia ha tingut mai, marcada per una actitud inconformista i per unes circumstàncies heterogènies que provocaren que la seva trajectòria com a cineasta esdevingués atzarosa i misteriosa, malauradament desconeguda, encara que no siguin pocs els seus camarades, amics o deixebles, com José Luís Guerin o Isaki Lacuesta, que la continuïn reivindicant, al marge de les seves virtuts estètiques, sobretot per la seva independència respecte la convencional i industrial producció cinematogràfica.

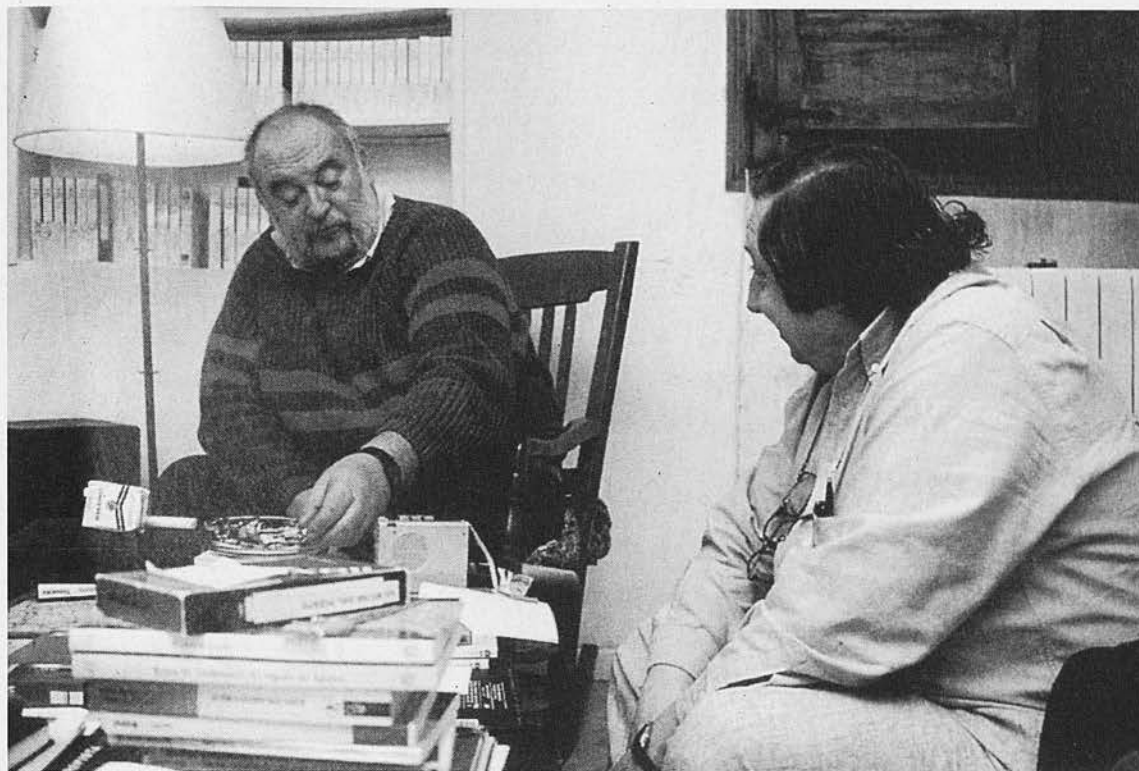
Des dels inicis va ser la seva existència un enfrontament amb l'adversitat de les circumstàncies —una vida sotmesa a la paradoxa, com assenyala-

va Miritó Torreiro en un text d'acomiadament—, com va poder comprovar en la seva infància a la seva Santa Coloma de Farners natal, quan havia de patir les hostilitats dels fill de pares rojos perquè el seu pare, a més de ser el notari el poble, era el Jefe Provincial del Movimiento. Tan sols el cinema, sota la imatge heroica de Tom Mix o la pertorbadora de Nosferatu, li oferiria una via d'escapament, davant unes imposicions familiar que anaven des de l'intent matern de matricular-lo en un internat jesuïta o de les propostes paternes de fer-lo ingressar en un col·legi alemany d'ideologia nazi. Finalment, la llicenciatura en Dret per la Universitat de Barcelona satisfaria les exigències familiars, però la seva animadversió a tantes imposicions portaria una petita venjança en forma d'ingrés en el Partit Comunista i de marxa cap a Madrid per estudiar a l'Instituto de Investigaciones Cinematográficas —la futura Escuela Oficial de Cine— on coincidiria amb les principals figures de l'anomenat "nuevo cine español": Carlos Saura, com a professor, i alumnes com Basilio Martín Patino, Mario Camus, Francisco Regueiro o José Luis Borau. Fou dins aquest ambient en què Joaquim Jordà codirigí, juntament amb Julian Marcos, *Día de los muertos*, un documental produït per l'UNINCI, vinculada al Partit Comunista, sota l'apadrinament de Ricardo Muñoz Suay i Juan Antonio Bardem.

Assolida la formació tocava el retorn cap a casa, cap a la Barcelona que Joan de Segarra definí com la *gauche divine*, i que es caracteritzava per unes aspiracions cosmopolites que l'apartessin de l'hermetisme moral i la mediocritat cultural degudes a la mentalitat precintada i opressiva del franquisme. Es buscava una exaltació vital, desfeta de prejudicis, que trobaria la seva manifestació artística en l'anomenada Escola de Barcelona —etiqueta encunyada per Muñoz Suay qui esmentà el nom en un article publicat a *Fotogramas*—, contrària a caure en l'existencialisme desesperat i la crítica social posades en pràctica des de Madrid i més tendent a explorar noves formes expressives que manifestessin unes noves formes d'entendre la vida. Formarien part de l'esmentada escola, que, malgrat la seva fugacitat, va tenir el suficient temps per deixar una llarga llista de pel·lícules que qualche dia convendria repassar, Jordà mateix, però també altres figures importants com Jacinto Esteva, Carlos Durán, Pere Portabella, Vicente Aranda o Gonzalo Suárez. Un grup heterogeni, donades les marcades diferències entre uns i altres, com les seves respectives trajectòries s'han encarregat de demostrar, i entre els quals Jordà s'erigí en un dels caps més visibles per la seva participació a *Dante no es únicamente severo*, projecte sorgit com una pel·lícula d'episodis, però que al final quedà reduïda en un díptic dirigit per Jacinto Esteva i Joaquim Jordà.

Joaquim Jordà.





Joaquim Jordà entrevistat per Antonio Castro el novembre de 1996 per la revista *Dirigido* por arran de l'estrena de la pel·lícula *Cuerpo en el bosque*.

Però aquell dit castellà de "fue bonito mientras duró" el podríem aplicar a l'Escola de Barcelona, que perduda en un carreró sense sortida, enlluernada pel simbolisme i una estètica que tan sols buscava cridar l'atenció pel simple fet de fer-ho, convertida, al cap i a la fi, en un punt de reunió per a snobs, havia esgotat en menys d'una dècada l'impuls que l'originà. Conscient de tot allò, Jordà no va dubtar a marxar cap a Itàlia, on al llarg de quatre anys dirigí cinc pel·lícules —a més de preparar nombrosos projectes—, totes elles molt marcades pel seu compromís social i polític amb l'esquerra. Fou una època en què Jordà posà de manifest la seva independència, en tant que desvinculada dels circuits comercials convencionals, i el seu compromís, sempre des d'una perspectiva comunista, però és també una època de frustració davant la impossibilitat d'engegar projectes més personals, la qual cosa provocà un precipitat retorn cap a Barcelona.

A finals dels setanta era evident que el panorama havia canviat de manera substancial, però Jordà, allunyat del cinema, desenvolupa una valuosa tasca com a traductor —"la meva veritable professió", arribarà a reconèixer. Posteriorment reprèn la seva activitat com a guionista per altres directors, com Vicente Aranda,, i que perllongarà durant la seva vida amb col·laboracions amb directors com Marc Recha. Finalment l'any 1979, Jordà decideix tornar a la direcció, quan és contractat pels treballadors d'una fàbrica barcelonesa, Numax, per deixar constància d'una disputa entre els assalariats i els propietaris, interessats aquests últims en declarar una suspensió de pagaments per tal de lucrar-se amb un negoci immobiliari. De nou, en marxa, el director continua el seu insòlit periple cinematogrà-

fic, en un documental, *Numax presenta...*, que, en principi, sembla una apologia de la revolució obrera i s'acaba convertint en un cru retrat del desencís que provoquen les utopies.

A continuació, al llarg dels anys vuitanta, Jordà va romandre en l'oblit, després de no assolir cap dels nombrosos projectes que proposà i veure's obligat a exercir les tasques de traductor, guionista i professor. No va ser fins l'any 1990 quan porta a terme *El encargo del cazador*, un oferiment de Dària Esteva, que li proposà que muntés el material inèdit filmat pel seu pare, l'antic company i amic Jacinto Esteva, a l'Àfrica els últims anys. A partir d'aquesta idea es desenvolupa un projecte molt més complex i ambiciós, consistent a assolir alhora un retrat del cineasta misteriosament desaparegut i tot un col·latge al voltant d'una generació ja desmembrada. De manera precisa, Jordà conserva la distància i el to adequats per tal de no caure ni en la nostàlgia, ni l'autocomplaença ni tampoc en la crítica terrible i despiatada.

Llavors Jordà inicia la seva etapa més prolífica, a més de ser la de major reconeixement per part del públic —el seu cinema gaudeix de majors mitjans de distribució i exhibició— i de la crítica. Sorprenentment, però, introdueix un nou viratge en la seva filmografia en realitzar una obra de ficció, la segona després de *Dante no es únicamente severo*. *Cuerpo en el bosque*, sota l'ombra chabroliana, esdevé un *thriller* rural, que acaba per endinsar-se amb un fort component de mordacitat dins una Catalunya profunda, caracteritzada per la hipocresia i la corrupció. A continuació, i sorgida com un projecte del Màster de Documental de la Pompeu Fabra, on impartirà classes, realitzarà *Mones com las*

Monos como
Becky.



Becky, que sorgeix com un intent de fer una biografia del metge portuguès Egas Moniz, Premi Nobel pel seu descobriment de la lobotomia, però que acaba anant molt més enllà en convertir-se en un perturbador i apassionant anàlisi del concepte de "normalitat" que desembocà en un soterrament de qualsevol divisió entre la bogeria i la cordura, de la mateixa manera que el film dissol, de forma coherentment estètica, qualsevol distinció entre realitat i ficció —en el film apareix Jordà mateix i l'equip de rodatge i es fan referències al material que es filma, així com també s'inclouen imatges de l'operació a

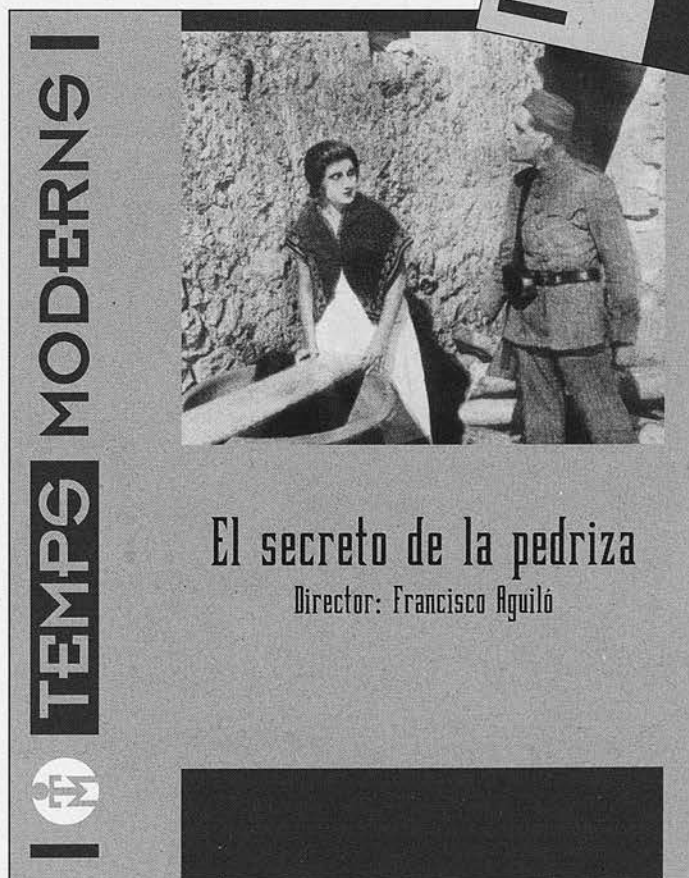
la qual fou sotmès el cineasta quan poc abans havia patit un infart cerebral.

De nens serà el seu següent i ambiciós projecte. Al llarg de més de tres hores, en què es barreja el documental amb la *performance* el director català es disposa a desenvolupar l'exposició de les dues últimes dècades de vida al barri del Raval. Prenent com a punt de partida una trama de pedràstia, però sobretot la manipulació amb la qual fou tractada tant pels responsables del judici com pels mitjans de comunicació, Jordà dispara contra el sistema, contra els interessos polítics d'una trama immobiliària, i de nou sent una terrible atracció cap allò que el més comú dels mortals considera "anormal", en aquest cas a través de la figura d'un indefens i dilapidat Xavier Tamarit, un dels principals acusats per presumptes abusos a menors. A continuació, Jordà recupera els antics treballadors de la fàbrica Numax per rodar el documental *Veinte años no es nada*, en què reflexiona sobre quantes d'aquelles aspiracions que manifestaven els protagonistes en la pel·lícula filmada dues dècades abans s'han complert o no. I malgrat Jordà ens ha dit adéu, ho ha fet deixant-nos un dels seu més apreciats projectes, *Del otro lado del espejo*, en què planteja el tema de l'agnòsia, un mal que l'afectava des que patí l'infart cerebral, una estranya dolència neurològica que l'impedia associar significat i significat, la qual cosa l'impedia no ja reconèixer persones sinó també qualsevol objecte. De nou, l'enfrontament envers l'adversitat i l'obsessió patològica per tot allò que resulta "anormal" a través de la passió pel cinema. Així ens ho diu el seu testament filmic. ■


Rosy de
Palma a
*Cuerpo en
el bosque.*



Damià Huguet
Paraules sense paranys
Col·lecció Temps Moderns núm. 2



Autors diversos
El secreto de la Pedriza
(inclou DVD de la pel·lícula)
Col·lecció Temps Moderns núm. 4



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