

Cicle Billy Wilder

Cicle Roberto Rossellini

temps moderns 
papers de cinema 

núm. 127 novembre 2006



Fundació
"SA NOSTRA"

temps moderns papers de cinema
Edició mensual Novembre 2006 núm. 127

Edita

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

Director

Jaume Vidal

Secretari Redacció

Miquel Pasqual

Assessorament lingüístic i traduccions

Jeroni Salom

Consell de redacció

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

Fotografies

Arxiu Centre de Cultura

Disseny maqueta / portada

Santamà disegna

Maquetació

Jaume Vidal i Fortesa

Imprimeix

Gràfiques Planisi, SA Dipòsit Legal: PM 648-1994

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

Sumari

- 2 Editorial
- 4 Notes impertinents (XVI)
Basil Rathbone i el "meu" Sherlock Holmes
per Antoni Serra
- 6 Els nins de la pantalla. La psicologia infantil en el cine (I)
Tom Vroody
per Gabriel Genovart
- 9 Sharon Stone
per Joan Ferrer Miserol
- 11 Notables pel·lícules per a tothom
per Toni Roca
- 13 La pel·lícula de la història
Afers de família
per Francesc M. Rotger
- 14 Bandes de so
Ángel Illarramendi: ens tornem internacionals
per Házael González
- 15 Donostia 2006: I a la fi arribà la comèdia
per Iñaki Revesado
- 21 Comença la saga 11-5 en el cinema de consum nord-americà
per Antoni M. Thomas
- 23 Crònica de cine
per Martí Martorell
- 24 Existeix el cinema balear?
per Luis Ortas, president de l'ACIB
- 26 Dues torres, dues visions, una miopia
per Joan Bover
- 29 Els westerns, l'essència de l'origen del poble americà
per Margalida Mascaró Riera
- 32 Un Rossellini, molts de Rossellini
per J.E. Monterde
- 35 *Perdición*
per Joan Andreu
- 38 Wilder i la falsedat
per Guillem Fiol Pons
- 42 Billy Wilder va morir essent immortal
per Luis Ortas
- 46 Apunts a contrallum
Roberto Rossellini, epicentre de la modernitat
per Josep Carles Romaguera
- 48 Cinema a "SA NOSTRA"
Les pel·lícules del mes de novembre

L'art és inútil, almenys comparat amb la feina d'un llanterner, d'un metge o d'un maquinista. Però, quin mal hi ha en la inutilitat? Jo mantenc que el valor de l'art resideix precisament en aquesta mateixa inutilitat

Paul Auster

El mes passat presentàvem un cicle de cinema documental com una manera d'obrir finestres a tots els gèneres, aquells que habitualment romanen marginats dels circuits habituals, els circuits a través dels quals es canalitza la producció cinematogràfica arreu del món. És cert que les pel·lícules incloses al cicle esmentat eren veritables incunables, presentats amb el segell d'obres pioneres tant pel que fa a la irrupció del cinema en el món de l'art i la cultura com a la transmissió d'aquest doble llenguatge entre ficció i realitat.

El 51è aniversari de la SEMINCI, la Setmana Internacional de Cinema de Valladolid, haurà estat la plataforma de presentació d'un documental vinculat a les nostres illes que reproduceix cruament aquesta eterna dualitat, la que presenta un fet real a través de la imatge i utilitzant la tècnica i els recursos del cinema. *Las alas de la vida* és la història en primera persona d'un metge mallorquí, **Carlos Cristos**, víctima d'una malaltia degenerativa que ha posat a les mans de **Toni Canet** la transmissió del procés sofert durant aquests darrers tres anys.

Si parlem de gèneres alternatius, una referència més al curtmetratge ens obliga a parlar de la nova producció de **Toni Bestard**, *Equipajes*, rodada a l'aeroport de Palma aquest mateix any. Dos personatges, un escenari, un curt de manual basat en el joc, el joc dialèctic, el joc de seducció, tota una exhibició del *ludus* llatí. I si al número anterior les ciutats bressol de noves criatures cinematogràfiques eren Venècia i Eivissa, a la revista d'aquest mes **Iñaki Revesado** és fidel a la seva cita anual amb el festival de Sant Sebastià. Quatre pàgines de **Donostia 2006** són la millor manera de posar-se al corrent de l'esdeveniment.

Una bona pel·lícula no necessita ésser explicada, però la bona explicació escrita d'una pel·lícula la converteix encara més en objecte de culte i incita al seu consum. Aquest és el cas de l'article

signat per Joan Andreu sobre *Perdición (Double Indemnity)*, una de les obres mestres de Billy Wilder que compta amb tots els requisits per ésser considerada entre les grans pel·lícules de la història del cinema negre. La mà redactora de Raymond Chandler menà Wilder, mentre que en el capítol interpretatiu hi ha un combat obert entre Edward G. Robinson, Barbara Stanwyck i Fred McMurray, enmig del qual l'articulista destaca la *femme fatale* antològica de Stanwyck. Llegir fa

mengera o, dit novament a la manera de Paul Auster, *l'ésser humà necessita històries gairebé tant com el menjar mateix*.

Finalment, pel que fa a programació, un cicle sobre Roberto Rossellini. A la revista, a manera d'introducció llegiu Monterde i Romaguera, dues versions d'un mateix exemple: els coneixements fluïnt així, a torrentades. José Enrique Monterde, una vegada més, es desplaçarà des de Barcelona per ésser present al Centre de Cultura.



Notes impertinents (XVI) Basil Rathbone i el “meu” Sherlock Holmes

Antoni Serra

*The Scarlet
Claw.*



Era el meu darrer any (provisional, com sempre: a tothora em crida la geografia que m'és adversa) de viure a Mallorca quan va morir l'actor anglès, però nat a terres sud-africanes, Basil Rathbone. O sia, el 1967 d'un segle que començ a dubtar —vull dir que cada dia en tenc més proves del contrari— si va existir realment, com no fos a l'horitzó dé les boires confusionàries. Ho recordaré sempre. Perquè, jo que som tan poc aficionat a les necrològiques amb pretensions literàries, em va causar un impacte poc freqüent en la meva biologia sentimental: Rathbone, des que l'havia vist al cinema del meu poble —l'Alcázar per imposició franquista— interpretant un personatge adorable, el de Sherlock Holmes, era part inamovible de les meves preferències cinematogràfiques. Som així de fidel, tant en qüestions d'amors —molts d'amors per un sol Diable vertader— com en els més diversos aspectes del setè art.

Fa poc, l'amic i col·lega *tempsmodernià* Ferrer Miserol —ell sí que sap on déu se colga: a cap banda d'enlloc— em va fer l'obsequi d'una pel·lícula enllaunada, *The Scarlet Claw*. Feia anys i panys que no l'havia vista i, la veritat sia dita, la recordava vagament, però sí que tenia la sensació que m'havia semblat una de les millors, si no la millor, de les moltes —prop de quinze— del personatge Holmes

interpretat per Rathbone. Jo, de jove (i encara ara, per què no dir-ho?), era un apassionat del detectiu inventat per Arthur Conan Doyle i m'havia llegit la major part de la seva obra, des d'*A study in escarlet* (com la vaig devorar, per tots els llamps infernals!) fins a *The adventures of Sherlock Holmes*, *The Hound of the Baskervilles*, *The Sign of the Four* i *The memoirs of Sherlock Holmes*, entre d'altres. Era un plaer llegir l'autor britànic —sembla que era molt mal de suportar, segons les biografies que conec, com a persona— tan distant, tan oposat a la mel·líflua i victoriana Agatha Christie, pura, estricta i avorrida frivolitat (amb l'excepció de *Ten Little Niggers*). Així que Holmes es va convertir, juntament amb el doctor Watson, en un dels herois de ficció de la meua adolescència. No s'han d'estranyar, per tant, que quan el vaig veure per primera vegada en el cine del poble en blanc i negre, a principis dels anys cinquanta, ja per a sempre, fins i tot ara convertit en un vell sentimental i agnòstic, no vaig ser capaç de destriar entre Holmes i l'actor que li donà vida en imatges, o sia: Basil Rathbone. Eren el mateix en un sol cos —com si fos la transsubstanciació que ens explicaren els frares de la meua infància— vertader, personatge literari i intèrpret cinematogràfic.

El Basil Rathbone de *The Adventures of Sherlock Holmes* (la pel·lícula de Werker), de *Sherlock Holmes in Washington* (Neill) o la ja esmentada de *The Scarlet Claw* (també de Roy William Neill) restà, en la meua memòria, com a únic i possible i inamovible Holmes. És cert que li vaig veure altres films, alguns d'indubtable qualitat i mèrit, com *The Adventures of Robin Hood* o *We're No Angels*, per citar-ne tan sols dues, amb disset anys de distància entre l'una i l'altra, però ja em perdonaran si els dic —i ho dic i escric— que aquell home, nascut el 1892 i mort el 1967, sorgia en el record vestit amb gavyany (que imaginava de color marró), cobert per un capell d'ala estreta (que també imaginava marró), pipa a la boca, aficionat a la morfina i resident a un petit pis londinenc del 221 de Baker Street (per cert que vaig tenir la sort de conèixer, personalment, aquest indret de Londres reconstruït com a museu de la imaginació literària: una meravella d'intel·ligència).

The Scarlet Claw —el film de Neill que ara he tornar a veure, produït el 1944— no és una història policíaca basada en una novel·la de Conan Doyle, igual que moltes altres de la mateixa època i amb el personatge Holmes, sinó que el guió cinematogràfic té el referent d'un text original de Paul Gangelin i Brenda Weisberg "based on the characters created by Conan Doyle". Vet aquí per què vostès hi trobaran l'atmosfera, l'ambient i els personatges (amb un Watson exquisidament interpretat per Nigel Bruce) del novel·lista escocès, però no la podran identificar amb cap de les seves creacions literàries. Roy William Neill va per lliure, crea els seus propis mons narratius i cinematogràfics, però alhora és fidel al conan Doyleisme, o sia: no s'aparta ni un mil·límetre de l'estètica original del Holmes de sempre.

D'aquell conjunt de films, bàsicament dels anys quaranta del segle XX (hi podríem afegir, per què no?, obres de S. S. Van Dine —el gran inventor d'un altre detectiu excels, Philo Vance—, d'Edgar Wallace o d'Erle Stanley Gardner), crec que *The Scarlet Claw* és una de les realitzacions més afortunades i meritòries. Una obra que fins i tot amb els anys no ha perdut interès, que estimula la curiositat i manté viva la força narrativa cinematogràfica. Un bon film, per dir-ho d'una manera planera. Hi ha moltes produccions (fins i tot algunes sobre la novel·lística de Chandler, com *The Lady in the Lake*, de Robert Montgomery, 1947) que no li arriben a les soles de les sabates.

I no parlem de la producció actual! El cine, avui, ha perdut profunditat —bellesa, rigor, intimitat estètica— per convertir-se, amb algunes poques excepcions, en espectacle fàcil i de frivolitat boirosa. Ja el 1981, el meu admirat Damià Huguet —han passat deu anys de la seva mort, quina barbaritat!— ja ens advertia, parlant de Godard i de Polanski, de la ruptura "entre el fet real del cinema viu i els interessos creats —i la manipulació— per terceres persones; cosa, aquesta, que tan poc ha dit sempre a favor del cinema total, obert, fet sempre amb honestedat". I el temps no perdona. I el temps, avui, confirma la sospita d'Huguet: és per això que m'interessa tan poc el cinema d'avui, espectacular però buit, i em segueix meravellant el cinema del passat, el qual, malgrat els anys, es viu i dinàmic. Com *The Scarlet Claw* i Basil Rathbone mateix.

Esper que, quan em toqui l'hora (i ja no manca gaire) i després de la darrera erecció vital, m'enterin dins un baül estibat de vells films de la meua joventut (no sigui cosa que els efectes especials continuïn estabornint-me!) ■



The Scarlet Claw.

Els nins de la pantalla. La psicologia infantil en el cine (I)

Tom Vroody

Gabriel Genovart

"A veces otros niños nos veían desde el interior de la pantalla. Ellos eran los protagonistas, nosotros los mirones. Ellos pensaban quizá: '¿Por qué me miran con esos ojos como faros?'. Nosotros sufríamos sus desdichas, corríamos sus aventuras, disfrutábamos sus felicidades. Yo creo que, en el fondo, ellos sabían de sobra la causa de nuestra ávida mirada. Porque existían para que nosotros devorásemos sus vidas. Nos conocíamos de sobra. Habíamos estado contemplándonos mutuamente todos estos años. Y nos identificábamos tanto con ellos que hablar de esos niños es, sin duda, hablar de nosotros mismos".

(Juan Tébar: *La vuelta al cine en sesión continua*)

The Window.



La cita de la faula d'Isop que encapçala la interessantíssima pel·liculeta *The Window* (típic producte de la RKO per a la sèrie B, confiat l'any 1949 a la batuta de Ted Tetzlaff, un excel·lent director de fotografia que va signar unes poques obres com a realitzador) no li fa justícia de cap manera al pobre Tommy, el protagonista d'aqueixa història d'intriga interpretada per l'actor infantil Bobby Driscoll i considerada avui un petit clàssic del setè art.

La cita de la cèlebre faula es refereix a aquell adolescent gambirot que feia de pastor i es divertia fent creure als seus veïns que el llop li atacava el ramat d'ovelles. Un i altre cop acudiren escapats els camperols en ajuda d'aquell brètol, que llavors encara se'n reia d'haver-los enganyat. Fins que, un dia, el llop l'atacà de veres, i els veïns, farts i escallivats, no respongueren als crits d'auxili d'aquell bergant.

A diferència del pastor d'Isop, Tom Vroody no enganya ningú deliberadament. Simplement, com diuen els seus pares, "inventa històries". I com que ell és el primer que les creu, aqueixes històries, hom pot assegurar que, en propietat, no menteix. Mentir —segons els moralistes— és dir el contrari d'allò que un pensa amb intenció d'enganyar; i aquest no és el cas del petit Tommy, que està ben convençut de la realitat de les seves ficcions.

La majoria d'infants ho fan, això. Afirmen coses que no són objectivament certes perquè confonen la realitat amb els seus desigs i amb les seves imaginacions. A vegades s'hi mescla també la voluntat de cridar l'atenció o de donar-se importància; o la urgència de defensar-se de qualque entremaliadura. I, en ocasions, com en el cas de Tom Vroody, perquè es tracta de nins extraordinàriament donats a la fabulació.

És clar que Tommy ja és un poc grandet —té nou anys— per persistir en aquest comportament evolutivament més propi de nins més petits. Però és que ell és un al·lotet extraordinàriament fantasiós que segurament va al cinema de tant en tant i que deu llegir molts de *comics*. I, com és bo de veure, la imaginació se li desborda més d'una vegada. I tant li és dir als companys de jocs que la seva família ha comprat un ranxo a l'Oest (on passaran a viure tan bon punt hagin acabat a tirs de rifle amb tots els indis de la contrada) com dir molt seriós als seus pares, a l'hora del dinar, que acaba de presenciar l'assalt a un banc en el qual ell ha intervingut personalment ajudant la policia en la captura dels atacadors. I els pares comencen a estar-ne un poc cansats de tantes fantasies, que ja els han ocasionat algun problema entre els veïnats, i fins i tot han arribat a pensar de dur el fill a qualque metge, perquè troben que allò ja comença a durar massa.

Amb això, resulta que un dia Tom Vroody té ocasió de presenciar d'amagat, i en caràcter de testi-

moni únic, un succés *real* increïble: ni més ni manco que l'assassinat d'un home, just en el pis immediatament superior al d'on ell viu amb els seus pares. Però ara, amb els antecedents de Tommy, ¿qui la creurà, aquesta història, quan la conti el pobre nin?

Tom Vroody, fill únic d'un matrimoni de condició modesta, viu a una d'aqueixes barriades humils i populoses de la ciutat de Nova York, amb edificis de tres o quatre pisos en estat de semi-ruïna, sense ascensor, i amb escaletes exteriors a la part de darrera per a cas d'incendi. Una nit xafogosa d'estiu, Tommy no pot dormir de calor i decideix sortir amb el seu coixí a jeure al replà de l'escala d'incendis que té just davant de la seva habitació. Una vegada allà, pensa que tindrà més fresca si puja un poc més amunt, al replà del pis de dalt, que es correspon amb la finestra dels Kellerson, un matrimoni sense fills i, en aparença, una parella perfectament normal i corrent.

En el curs de la nit, la calor insuportable desperta Tommy del seu son. Sent renous que procedeixen de l'interior de l'habitatge dels Kellerson i, per l'intersici que deixa una persiana enrotllable no acabada d'estirar del tot, presència una escena paorosa: veu, dintre el pis dels veïns, com es desploma pesadament al terra el cos d'un home que ell desconeix amb sang que li raja d'una ferida acabada de fer; a continuació, amb els ulls astorats, contempla com cauen de les mans del senyor Kellerson, i davant la mirada còmplice de la seva esposa, unes tisores ensagnades que deixen una taca sobre el trespol i, al damunt d'una una taula de l'habitatge, el nin adverteix també la presència d'una cartera plena de diners. Seguidament, tot aterrit, quan veu que els Kellerson es disposen a treure la víctima, ja cadàver, cap a l'escala d'incendis, Tommy baixa a corre-cuita cap al seu propi replà i, d'allà estant, a l'empara de la fosca, observa com els Kellerson traslladen cap als terrats de l'edifici, que comuniquen tota la illeta, el cos d'aquell desconegut acabat d'assassinar.

El nin comprèn tot d'una que acaba de presenciar un crim, el mòbil del qual ha estat el robatori; és a dir, una situació com les que segurament haurà contemplat qualche vegada a més d'una pel·lícula dels programes dobles en el seu cine de barri. Però això que acaba de veure no ho ha estat, una pel·lícula. ¿O sí...?

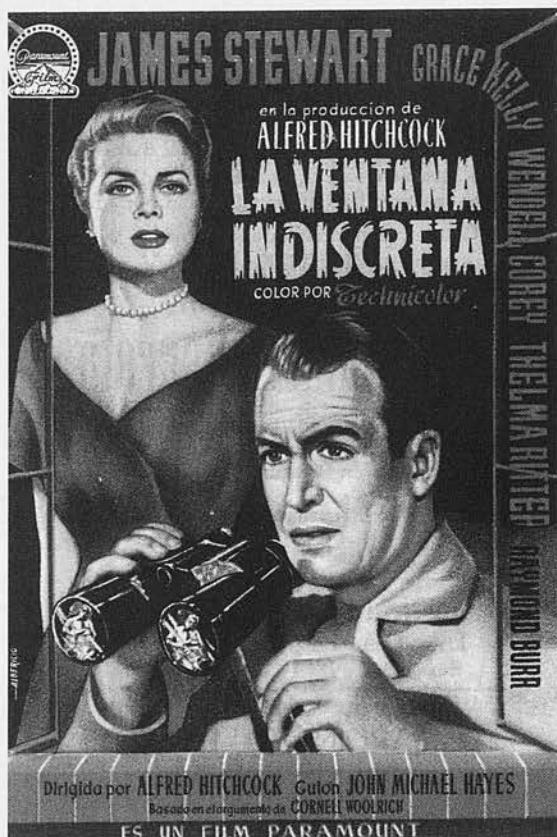
"¿I ara no veus que ho has somniat?", li diuen els pares, quan Tommy assegura amb vehemència que aquest pic el que conta no és cap de les seves invencions; o sigui, cap d'aquelles "pel·lícules" que els sol contar habitualment i que un cop són d'indis, un altre de *gangsters* i, aquesta vegada, d'un assassinat; i en el pis immediatament superior al de ca seva, justament. I els pares, que no se'n creuen pruna de tot allò, prohibeixen al nin que digui res a ningú, no sigui cosa que el seu filló els torni ficar en un altre embolic.

Potser el que Tommy ha vist no sigui, certament, un somni; però, per al nin, ben aviat es convertirà



en un autèntic malson. Perquè la criatura, quan veu que els pares no li fan cas (i encara el renyen), fa el seu camí. Va a donar part a la policia, la qual tampoc es creu res; i menys quan s'assabenta de les manies fabulatòries de l'al·lotó. Així i tot, la Comissaria del districte, pel que pugui ser, porta a terme una discreta investigació rutinària en el pis dels Kellerson. Un policia, que es fa passar per un inspector de la propietat immobiliària que està fent un inventari dels desperfectes dels pisos —molts dels habitatges d'aquella illeta, més que en estat semi-ruïnós, es troben deshabitats per ruïna total—, visita el matrimoni i s'interessa, entre altres coses, per aquella taca del trespol. Els Kellerson l'atribueixen a la humitat i el policia ho dona per bo i no detecta res sospitosos. Però, a partir d'aquí, la parella criminal ja començarà a tenir la mosca rere l'orella. ¿Hi deu haver algú que hagi vist el que han fet o que, per qualche raó, ho sospiti? ¿I qui podrà ser? I quan la mare de Tommy, informada per la policia de la denúncia del nin, obliga el seu al·lotó a pujar de rossegons al pis de dalt a demanar disculpes als Kellerson perquè ha "inventat coses sobre ells" (sense dir quines són aqueixes coses), aquests comprenen immediatament que el petit dels Vroody ho sap tot. I, per la seva banda, Tommy ja sap també que els Kellerson saben que ell ho sap.

Ara és quan comencen les tribulacions de Tommy. La mare s'ha d'absentar de casa per assistir una germana malalta i el pare arriba molt tard de la feina, a altes hores de la nit. El nin es troba inde-



fens i tot sol, reclus a pany i clau dins el seu pis com a càstig per les seves "invencions" i, per tant, a mercè d'uns assassins disposats a llevar d'enmig, simulant un accident, l'únic testimoni del seu crim. I, per l'escaleta d'incendis, tenen un accés molt fàcil a la llar dels Vroody. Pràcticament, només han de voltar cama...

Des dels primers plans de la pel·lícula —la càmera-grua que s'introdueix pel buit d'una finestra a l'interior d'un d'aquells habitatges abandonats (on Tommy i la seva colla d'amics despleguen els seus jocs) i entra, d'aquesta manera, dins el món fantàstic d'un al·lotet mitòman—, Ted Tetzlaff converteix *The Window* en una metàfora del cinema, o en un exercici de "cine dintre del cine". Un estupend exercici d'estil que, alguns anys després, Alfred Hitchcock portaria a extrems d'autèntic virtuosisme a *Rear Window* (*La ventana indiscreta*, 1954). Les dues pel·lícules tenen molts de punts de contacte. A part dels temes de la "finestra indiscreta" (la finestra com a metàfora de la pantalla) i del voyeurisme de l'espectador cinematogràfic, ambdós films parteixen de singles narracions de Cornell Woolrich, i sembla ser també que la coneixença prèvia del film de Tetzlaff motivà Hitchcock a endinsar-se en aqueixa temàtica tan seductora.

En referència al film d'Hitchcock, ha escrit Antonio Weinrichter: "*La ventana no es indiscreta, sino trasera, a través de ella nos asomamos a la trastienda, a los temores y fantasías ocultos en la mente de un hombre que representa al espectador de cine*". Exactament el mateix podríem dir del petit Tommy.

Guaitant per una finestra, Tom ha entrat dins una "pel·lícula" (en aquest cas de "cine negre"), i ara no sap com n'ha de sortir; una pel·lícula a la qual, com passa en el film de Hitchcock, la finestra ocupa el lloc de la pantalla, de la "pantalla-mirall" dels fantasmes interns de l'espectador. "*Mirar sin que nos vean e inmiscuirse en historias sin que nos soliciten es otra metáfora del cine*", ha escrit també Weinrichter. L'adult Jeffries (James Stewart) de *La ventana indiscreta* i el petit Tom Vroody de *La ventana* s'han ficat, ambdós, en una història aliena i han descobert, en cada cas, un assassinat. Però també a ambdues pel·lícules els assassins es prenen venjança, i "boten" de la pantalla per perseguir els curiosos impertinents que han anat a entremetre's on ningú no els demanava i a pertorbar els seus plans.

En el cas de Tom, el setge del matrimoni veí arriba a convertir-se en una persecució al·lucinant, una llarga escapada onírica entre ombres expressionistes a la qual el nin fuig del senyor Kellerson (que, agaf no agaf, el segueix de prop) en una carrera diabòlica per les escales d'incendis, pels terrats, per les ruïnes dels edificis decrepits i abandonats; un deliri nocturn que recorda, a moments, *La nit del caçador*.

Finalment, Tommy, que en el curs de la seva fugida (i per fer-la més terrorífica) ha anat a topar amb el cadàver de l'home assassinat —el "cos del delicte" que pot certificar que no menteix, amagat pels Kellerson en un d'aquells edificis mig ensorrats—, aconsegueix escapolir-se dels seus perseguidors. Els pares i la policia arriben a temps —*in extremis*— de salvar-lo. Ara pot demostrar que, aquesta vegada, no es tractava de cap de les seves invencions i el pare li diu que se sent orgullós de tenir un fill com ell.

Segurament aqueixa és la *verdadera* història de Tom Vroody. Però també podria ser que el que se'ns ha contat sigui només un somni, un "film intern", el malson infantil d'una nit bascosa d'estiu, o la fantasia en imatges d'un petit fabulador; i que, en realitat, els Kellerson són un honorable matrimoni i mai no han assassinat ningú. Qui sap.

Al final de la pel·lícula, podem veure un Tommy radiant de felicitat. Ara serà el centre d'atenció de tota la barriada, el més important de la quadrilla d'amics; i la policia l'admirarà i el pare i la mare també.

I tot això plegat pot ser, perfectament, el somni de qualsevol nin. ■

Títol original: *The Window*. **Títol versió espanyola:** *La ventana*. **Any:** 1949 (USA). **Productor:** Frederic Ullman jr., per a la RKO. **Director:** Ted Tetzlaff. **Guió:** Mel Dinelli (basat en una narració de Cornell Woolrich). **Fotografia:** William Steiner, en blanc i negre. **Direcció artística:** Walter E. Keller i Sam Corso. **Música:** Roy Webb. **Duració:** 70 minuts. **Intèrprets principals:** Bobby Driscoll (Tom Vroody), Barbara Hale (mare de Tom), Arthur Kennedy (pare de Tom), Paul Stewart (senyor Kellerson), Ruth Roman (senyora Kellerson).



Gràcies al DVD, a poc a poc, m'he anant introduint en el cinema postclàssic; i malgrat no conèixer-lo encara a fons, he visionat suficients pel·lícules com per confirmar-me la idea que abans tenia d'ell. És a dir, que, malgrat hi hagi obres interessants, la seva tònica és que, com tota la societat, pateix d'un encefalograma pla en el camp de la imaginació, la sensibilitat i la creativitat. Del centenar d'obres que duc visionades no he trobat cap obra mestra, i els autors, diguem-ne punters, comparant-los amb els del cinema clàssic no passarien d'esser figures de segona fila, sense cap possibilitat de poder-los emparentar amb els més grans de llavors. Aquesta comparança crec que, fins i tot, és ofensiva, perquè aquella segona fila era magistral, i si he

de comparar, per cenyir-nos al cinema americà, Anthony Mann amb Clint Eastwood o George Cuckor amb Woody Allen, me semblaria una menysvaloració dels primers. Al cinema de les darreres dècades no li passa res diferent del que està succeint a la societat en el seu conjunt; perquè estam immersos en una situació que ve tan limitada pels interessos de mercat, i dirigida a un públic amb tan escasses inquietuds per tot el que vagi més enllà d'allò concret i immediat, que difícilment se pot produir un art del nivell d'èpoques imaginativament riques, aquelles que estaven menys condicionades per la immediatesa. Avui en dia, en el camp del cinema, o de qualsevol altre camp que exigeixi alguna cosa que vagi més enllà del pragmatisme i el tecnicisme, és difi-



líssim trobar-hi autors dels que habitualment anomenam genis. És a dir, algú que sigui capaç de produir una obra, una actuació o una idea, que sobrepassi allò ja conegut; i que a la vegada serveixi per exaltar les inquietuds més nobles de la humanitat.

Del centenar de pel·lícules que he visionat del cinema posterior als anys seixanta, malgrat no hi he trobat cap obra mestra, ni cap autor que el pugui equiparar als grans creadors del cinema clàssic, he quedat molt sorprès, i summament complagut, de percebre una actriu verdaderament genial, Sharon Stone. Només n'he vist tres pel·lícules, però m'han estat suficients per intuir les seves grans qualitats interpretatives, que van molt més enllà de qualsevol mètode o de qualsevol escola, perquè gaudeix d'una genialitat fora d'allò comú; que, fins i tot, dins el cinema clàssic, possiblement sols seria comparable a Marilyn Monroe. Però amb l'avantatge que ella té unes capacitats intel·lectuals de les quals la malarada Marilyn n'estava mancada. Disortadament, Sharon Stone no ha disposat de cap pel·lícula al seu nivell. Ens hem de demanar, ¿qui pot confiar avui amb una dona terriblement bella, inusualment intel·ligent i amb capacitats interpretatives genials? Ningú, i molt menys en el món actual del cinema americà que està més pendent de la imatge que tengui l'espectador de la intèrpret que per les seves qualitats personals. Per descomptat, tampoc no hi ha cap Howard Hawks, Billy Wilder o Alfred Hitchcock, capaços de treure-li el partit que ella seria capaç de donar; de la qual n'haurien fet un llepadits. Si en el cinema postclàssic hi ha una fruita fora de temps, aquesta no és altra que Sharon Stone. I la seva infrautilització és una mostra més del nivell al qual se troba aquest art en particular, en què la creativitat està sota mínims.

Com he dit abans, tan sols duc visionades tres pel·lícules de Sharon Stone. La primera fou *Casino*

(1995) d'Scorsese, en la qual, sincerament, no m'hi vaig fixar molt. en ella; entre d'altres coses, perquè el seu paper no era massa lluit, a més d'escàs dins el conjunt d'una pel·lícula llarguíssima; per afegit, l'obra m'era molt feixuga. I, sobretot, no la vaig ulla perquè anava amb la mentalitat donada pels mitjans que Sharon Stone era una dona molt bella, però, gairebé, res més, és a dir, un cos sense gaire altra cosa més que carn a dins. Bastant de temps més tard, vaig veure una pel·liculetta rodada a Anglaterra i dirigida pel sempre eficaç, però impersonal, Don Sharp, titulada *Tears in de rain* (1988). Aquest cop vaig notar que ella sobresortia d'aquella d'intriga, mig color de rosa, entre una plebea (la Stone) i un aristòcrata. Una pel·lícula molt agradable per passar el temps, amb la condició que no se li formulin qüestions que probablement no podria respondre; però vaig quedar convençut que quedaria en un no-res sense la presència d'aquesta actriu nascuda, pel cinema, mig segle massa tard. La darrera, que la vaig adquirir contra l'opinió de totes les ressenyes que vaig consultar, és *Beautiful Joe* (2000), dirigida per un tal Metcalfe, del qual no sé que hagi fet res més. Malgrat que la pel·lícula no sigui tan dolenta com diuen les ressenyes esmentades, no passa d'esser una obra menor, encara que molt agradable i bastant divertida, amb la Stone donant un recital d'interpretació cinematogràfica, on d'un no-res en fa un tot i més. Una de les ressenyes consultades fou la del llibre de Leonard Maltin's, *2005 Movie Guide*, en la qual diu que el seu oponent masculí, Billy Connolly, que personalment me semblà un actor força competent, mereixia un vehicle millor. El que no diu Maltin és que a Sharon Stone li fou suficient aquest modestísim vehicle per demostrar que és una actriu cinematogràfica total, d'una genialitat impossible de trobar avui, i qualsevol altre dia. ■



Tres films notables (*Verano en Berlín*, de Andreas Dresen, *Un café en cualquier esquina*, de Ramin Bah, *La noche de los girasoles*, de Jorge Sánchez-Cabezudo), tres suggeriments plens i oberts, tres obres a considerar, unes més, altres menys, lògicament, tres propostes llençades a les cartelleres dins el foc enorme de l'estiu (malgrat el que diguin alguns, l'estiu no és, encara, bona data per estrenar, no, definitivament, no), tres títols dignes d'altres ressonàncies, d'altres consideracions i que molt em temo no arribaran al lloc que, per la seva qualitat, haurien d'arribar. I sense cap problema. Sense cap

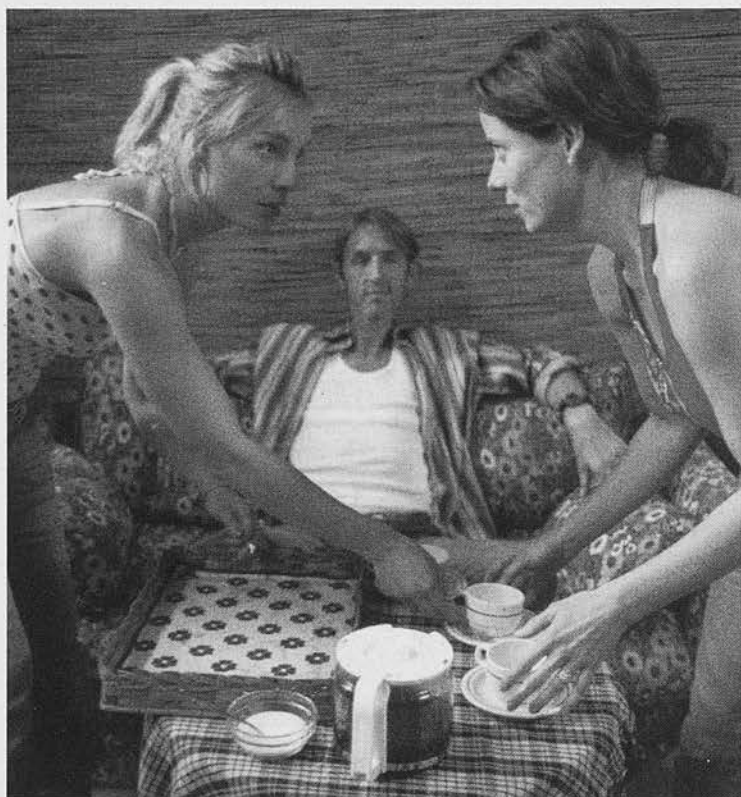
problemes, però...
gria i felicitat pel cinèfil. Mai vaig compartir aquell sentiment.

La noche de los girasoles.

"Un cinema plomós" digué algú. I tenia tota la raó del món. Fassbinder, sense anar més lluny, és amb tota probabilitat un dels pitjors directors de tota la història i *Querelle* insuportable. Ara, renunciant, i fan molt bé, a una pesada herència terrible, gent més jove, més fresca, volen crear una nova, però ara de veritat, manera de fer cinema. Lluny del concepte testimonial o polític, les coses al país germànic poden canviar, i aquesta història, aquest estiu a l'anomenada Berlín oriental després de la caiguda del mur, dirigida per Andreas Dresen, és una demostració i és una evidència. Històries de dones solitàries dins el seu personal univers, mig perdudes, de vegades (que no sempre) trobades, enfrontades a l'aldarull d'un clima, d'una atmosfera urbana en què la disbauxa, la remor i el soroll amb el trànsit de coses i de persones, configura un paisatge que no facilita, per cert, l'odissea intransferible, interior de dos dones (gran treball interpretatiu a càrrec d'Inka Friedrich i Nadja Uhl, creadores sempre) enfrontades a una mena de vida quotidiana (i el Godard de *Vive sa vie* no resta lluny) ni fàcil ni simple. Més aviat el contrari. Problemes laborals, problemes de sexe i de comunicació estructuren una història en què la realitat i el desig, la passió i l'amor, l'adaptació o la falta d'una necessària im-

Un altre cinema alemany

Penso que el cinema fet avui per avui a Alemanya, i *Verano en Berlín* n'és la prova, de mica mica, lentament, amb, tal vegada calculada precisió, a la fi s'allibera d'aquell altre que al llarg dels setanta marcà una tendència, una forma de veure i entendre el cinema, un pretès nou concepte de llenguatge, esdevingut llavors, al pas cruel del temps, en una mena d'experiment frustrat i, ¿per qué no dir-ho?, immensament avorrit i que va omplir les principals sales de projecció del món d'un avorriments letal. Cert que, i d'una forma gradual, aquell cinema fou majoritàriament rebut amb ale-



Verano en
Berlín.

prescindible adaptació, ordenen i regularitzen un sentit de la vida, un sentit de la supervivència per evitar veure'ns embolicats o, pitjor, abocats a un pas del precipici. I mentre, mentre això es vol diluir, al seu entorn, la vida passa, passa i passa. Andreas Dresen (1963) ha conreat el cinema amb la televisió. Guionista i director convé destacar de la seva filmografia *Silent Country*, *Nachtgestalten* o *Die Polizistin* premi Os d'Or al Festival de Berlín. És Membre de l'Academia de les Arts de Berlín-Brandenburg. *Verano Berlín* es el seu darrer film.

Una visió crua de Nova York

No pretén, i això es detecta a les primeres seqüències, mostrar el director d'*Un café en cualquier esquina*, Ramin Bahranib, un Nova York de targeta/postal, plena de coloraines on sh'i detecta l'esplendor d'una *mise en escène* que esclata pels quatre costats. No. El director nascut a Carolina del Nord però d'origen iranià, vol, i ho aconsegueix, anar més lluny dels tòpics tan habituals quan de parlar, o d'ambientar, un film, a l'escenari sempre espectacular de la gran poma. El director camina per altres indrets i camins de més profunditat i menys llums, menys focs d'artifici propi de qualsevol zona, Broadway, per exemple, de la ciutat. Aquí, a *Un café en cualquier esquina*, ens acosta a una realitat dura i dolorosa, dramàtica i realista. La història, és la història d'un antic cantant, heroi al seu país de la música *pop* transportada al Paquistán. Ara, l'home en hores baixes i que per guanyar-se la vida ven *ortodoxos*, *salsitxes* i, lògicament, *café*. Cada dia posa en marxa el carretó, obre la finestreta i

ofereix al vianant la seva mercaderia. Cada dia. Amb sol i pluja. Amb calor rabiosa o fred intensísim i humit. Però, a pesar de tot, peti qui peti. S'ha de viure de viure i la ciutat —per aquesta gent i per a tothom— no dóna la més mínima de les facilitats als habitants. Cal sortir cada dia, lluitar en solitari, guanyar-se un futur ombrívol i de sacrifici. Llavors, el coneixement i contacte amb una espanyola que treballa a la ciutat desl gratacels (la catalana Leticia Dolera) fa que la seva vida entri en un període que pot fer canviar les coses de dalt a baix. La cinta agafa una nova volada. Sobre el naixement de la pel·lícula, Ramin Bahranib digué que "quan Bush comença a llençar bombes contra l'Afganistan, em vaig adonar que tots els afganesos que coneixia eren dependents de carrets de *café* a Nova York. Llavors vaig pensar en *El mite de Sísif*, d'Albert Camus i en com espitjar aquests carrets que semblava una visió moderna del mite. És aquesta una pel·lícula molt bruta i Nova York ja no és pas així.. En aquells dies vivia al centre de la ciutat envoltat de captaires al costat d'un edifici de Louis Vitton..." I aquesta és la ciutat que retrata el director.

Breu història de dos espeleòlegs

A *La noche de los girasoles*, dos espeleòlegs (notables interpretacions de Carmelo Gómez i Celso Bugallo encara que no voldria oblidar-me d'una excel·lent Judiht Diakhate) a terres de Castella, inicien una exploració pròpia i normal a la seva professió. És un dia tranquil com qualsevol altre. Res d'excepció pot alterar la vida un cap de setmana al poble. És un clar dia de l'estiu, calor discreta i normalitat per tot arreu; al bar de la localitat, als centres, places, carrers i cases, gent que gaudeix, encara que no tots, de l'oci i de l'esbarjo. És un dissabte al mig dia i els espeleòlegs arriben a la localitat. Després, la cosa de mica en mica, s'embolica i allò que tenia totes les cares d'un *weekend* de prodigi i calma, es transforma de forma absoluta. Esdeveniments de tota mena provocats per un viatjant que va de poble en poble per oferir els seus productes originals, trastoca el paisatge. I la força del *thriller*

Una visió del cine negre a l'espanyola però no absent de qualitat fa acte de presència. La simple investigació de dos espeleòlegs en solitari es transforma en l'aparició de nous, tèrbols, ombrívols, personatges que assetgen dues pobres persones que, sense voler-ho ni desitjar-ho, es veuen capficats en tot un entramat on intervenen les característiques, algun dels tòpics, i les vivències del cinema negre. El drama, la mort i la violència estan servits. La cinta, més que de situacions, que n'hi ha i moltes i variades, singulars totes, és de personatges, d'agudes, tenses descripcions psicològiques d'unes persones insòlites dins una situació general insòlita, molt ben resoltes en funció d'un guió treballat amb fe i amb consciència. *La noche de los girasoles* marca el debut, més que notable, del seu director Jorge Sánchez-Cabezudo. ■

La pel·lícula de la història Afers de família

Francesc M. Rotger

Los Borgia.



Tot just ens havíem recuperat de la impressió d'*Atlàntida*, superproducció d'època del cinema espanyol, i s'estrena a les nostres cartelleres *Los Borgia*, un altre llargmetratge de temàtica històrica, amb el qual la pel·lícula d'Agustín Díaz Yanes presenta, crec jo, uns quants punts en comú. Per exemple, una certa decepció: són sengles esforços d'ambientació, de decorats, de vestuari, de figurants, tot per a uns continguts que no resulten apassionants, més bé correctes. Totes dues són una mica llargues. En el cas de *Los Borgia*, d'Antonio Hernández, els paral·lelismes amb la saga *El padrí* de Coppola, i particularment amb la seva primera part, resulten molt evidents: els personatges insisteixen en què fan allò que fan per "la família". De fet, sí que em sembla que aquest gran actor que és Lluís Homar (ha visitat en persona els escenaris de Palma algunes vegades, la més recent amb el seu monòleg *Et diré sempre la veritat*, al Teatre del Mar, el gener del 2003) realitza una esplèndida feina com a Roderic de Borja / Papa Alexandre VI. Però bona part de la resta del repartiment, gent molt jove en general (sense anar més lluny, Sergio Peris-Mencheta com a Cèsar Borgia, un dels protagonistes), no se situa a la mateixa alçada.

Ell mateix es pot dir, crec, de María Valverde, com a Lucrezia Borgia, tal volta el nom més famós popularment d'aquesta família. Sembla que una altra actriu encara més coneguda, Scarlett Johansson, ha estat triada per a encarnar aquest mateix personatge a

una altra recreació per a la pantalla gran d'aquesta poderosa i controvertida família d'origen valencià, dirigida per Neil Jordan i amb Colin Farrell en el paper del seu germà Cèsar. Resulta curiós aquest interès cinematogràfic pels Borgia / Borja, quan, amb anterioritat, només record un episodi dels *Contes immorals* de Walerian Borowczyk dedicat a Lucrezia; al manco, en temps relativament recents. Del millor de *Los Borgia* d'Antonio Hernández, per a mi, resulta la participació d'Eusebio Poncela com a cardenal Della Rovere, després Papa Juli II. La mateixa figura històrica, obviament, que encarnà Rex Harrison a *El torment i l'èxtasi*, de Carol Reed.

Ja que parlem d'afers de família. L'esplèndida pel·lícula de Ken Loach *The Wind that Shakes the Barley* (Palma d'Or al Festival de Cannes) exemplifica bastant bé la bogeria fratricida que suposa una situació de violència, encarnant en dos germans (Damien i Teddy) l'enfrontament que es produí entre els mateixos irlandesos quan, el 1922, els britànics els concediren un autogovern insuficient per a alguns, que decidiren mantenir la lluita. De fet, la violència ha continuat gairebé fins als nostres dies, fins als acords de pau a l'Ulster. Un altre enfrontament entre germans, la Guerra Civil Espanyola, o més bé la seva terrible conseqüència, la dictadura franquista, apareix a altres dues estrenes destacades, *El laberinto del fauno*, de Guillermo del Toro, i *Salvador*, de Manuel Hueriga. ■

Bandes de so Àngel Illarramendi: ens tornem internacionals

Házael González

Los Borgia.



Molta ha estat la pols que han aixecat les darres produccions de cinema espanyol amb un pressupost ben abundant. Ens referim, és clar, a *Alatriste* (Agustín Díaz Yanes, 2006) per una part, i a *Los Borgia* (Antonio Hernández, 2006) per l'altra, dues pel·lícules amb pretensions d'arribar bastant més lluny que les seves germanes hispàniques de cartellera. I si ben bé el resultat no es pot qualificar de memorable ni d'històric (la primera ha estat la més cara del cinema patri de tots els temps, i la segona, una coproducció amb Itàlia d'aquelles amb proporcions gegantines i, malgrat tot això, no han suscitat massa interès), sí que hi ha una part que gairebé passa desapercebuda però que, ves per on, és de les més ressenyables. Ens referim, com no podia ser d'altra forma, a la música: d'una part, Roque Baños ens ha tornat a posar els cabells de punta amb els seus inconfusibles sons, i de l'altra, Àngel Illarramendi ha demostrat una vegada més que el seu nom està lligat (i ben lligat) a una feina agradable i molt ben construïda. Així, doncs, i com que al mestre Baños ja li hem dedicat unes quantes atencions a articles passats, parlarem una mica d'Illarramendi, destacant la seva feina com un dels (pocs) encerts de la pel·lícula (juntament amb la direcció artística) i oblidant les penoses interpretacions de gairebé tots els actors, especialment els més joves i a qui encara queda molt camí per arribar a bon lloc.

Àngel Illarramendi va començar al cinema a una pel·lícula que amb el temps s'ha tornat gairebé mítica: aquella *Tasio* (Montxo Armendáriz, 1984) que, sens dubte, va marcar un abans i un després en la seva carrera, i no només per ser la primera de totes (abans d'això, Illarramendi es dedicava a un tipus de música que molts denominen «seriosa», és a dir, no feta per al cinema). El resultat va ser prou bo com perquè li agradés, i va tornar a col·laborar amb el mateix director a *27 Horas* (també Montxo Armendáriz,

1987), abans de començar a fer feina amb una directora ben particular i també ben novella: Gracia Querejeta, amb qui va coincidir per primera volta posant música al curtmetratge *El Viaje del Agua* (Nacho Pérez de la Paz, Gracia Querejeta, Jesús Ruiz, 1990, i que, per cert, va guanyar el premi Goya aquell mateix any). Després d'això, varen començar els llargmetratges, i varen anar arribant els reconeixements: *Una Estación de Paso* (Gracia Querejeta, 1992) ja ens va demostrar que allà havia un talent (o millor dit, dos talents) molt a tenir en compte, i el mateix va passar amb la curiosa *El Último Viaje de Robert Rylands* (Gracia Querejeta, 1996, primera nominació al premi Goya del compositor, per una feina realment inoblidable) a la qual va seguir *Cuando Vuelvas a mi Lado* (Gracia Querejeta, 1999, segona nominació al Goya per al compositor, compartida juntament amb Andrés Vázquez, Hugo Westerdahl, i Gregorio Lozano) i la darrera fins ara, la inclassificable *Héctor* (Gracia Querejeta, 2004, tercera i darrera nominació per al compositor, que encara no ha rebut mai el premi). Tot això, a part de les feines per a televisió que també han fet tots dos junts. I, per descomptat, sempre tenint en compte que això no és ni molt menys l'únic que ha fet: no es poden oblidar feines tan memorables com *El Aliento del Diablo* (Paco Lucio, 1993), *Yoyes* (Helena Taberna, 2000), la molt reconeguda *El Hijo de la Novia* (Juan José Campanella, 2001), la iconoclasta *Buen Viaje, Excelencia!* (Albert Boadella, 2003), o, més darrerament, *Luna de Avellaneda* (també de Juan José Campanella, 2004) i tampoc es pot oblidar que, a més de la feina per pel·lícules, Illarramendi continua fent altres tipus de música ben recomanables. El que es diu tot un mestre...

Sens dubte, ens anem tornant internacionals. A veure si això ajuda també a tenir els professionals espanyols de la banda sonora troben, a la fi, al lloc que els pertoca. ■



Any rere any l'organització del Festival de Cinema de Sant Sebastià es va trobant amb nous inconvenients, els quals es vénen superant d'una manera més o menys elegant. Enguany hi ha hagut dos temes repetits de manera insistent, dels quals se n'ha parlat molt: malgrat el patrocini de TVE els recursos econòmics amb què compta l'organització no semblen els suficients per a un Festival que intenta mantenir-se entre el més grans; d'altra part, els seus responsables han hagut de desmentir uns rumors estesos que asseguraven que el Festival s'havia vist obligat a canviar les dates de les futures edicions, ja que primer Berlin, després Cannes i finalment Venècia acaben per llevar a Donostia el més interessant de la producció cinematogràfica anual. Doncs bé, l'organització ha garantit que no hi haurà canvi de dates i que la cita donostiarra es mantindrà en les seves dates habituals, és a dir, els darrers dies de setembre. El continu tancament de sales cinematogràfiques a la ciutat (dos complexos de multicines en els dos darrers anys) sí que és un problema real, la resolució del qual no està en mans del Festival. Enguany, per falta de pantalles, s'han venudes més de 30.000 entrades menys que l'any passat.

Dues pel·lícules excel·lents

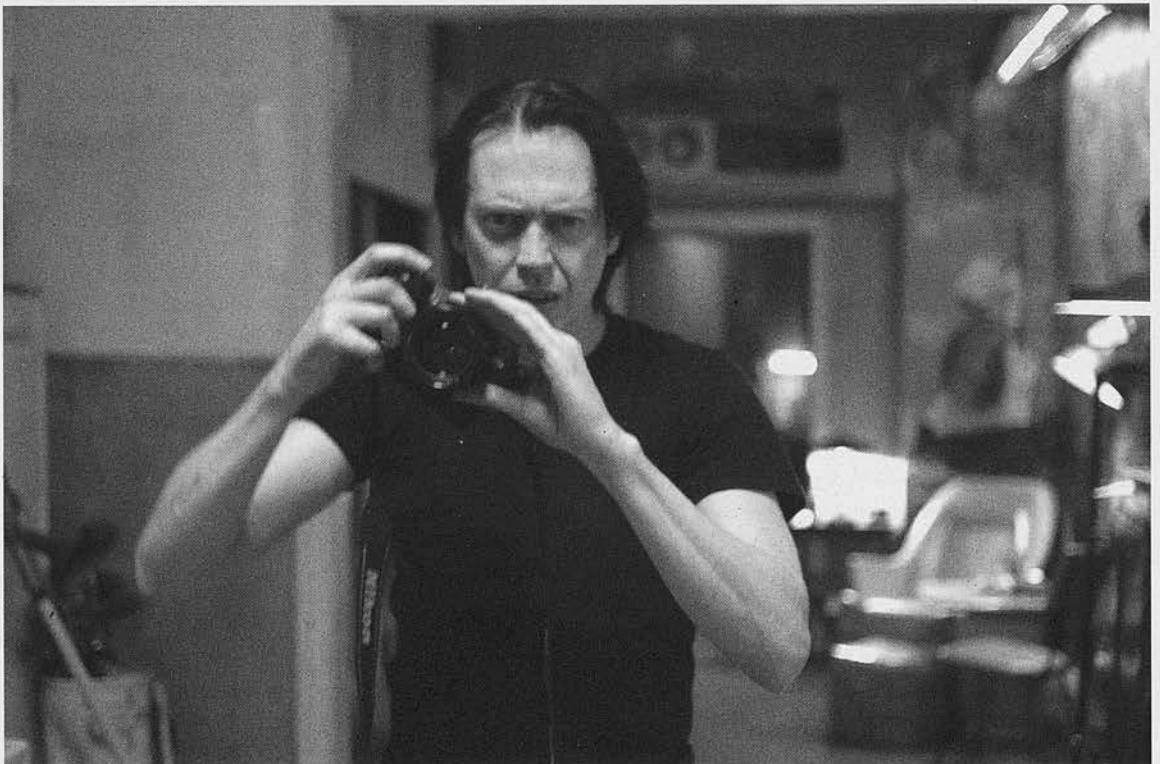
Half moon.

No és que l'edició de 2005 fos per oblidar, però la competició no va donar títols dignes de recordar. Enguany tampoc hi ha hagut cap pel·lícula que pugui rebre el qualificatiu d'obra mestra, però el nivell general més que notable de la majoria de pel·lícules en competició, ha fet que les projeccions del Kursaal s'hagin seguit amb gran interès. Sant Sebastià enguany s'ha allunyat d'allò que podríem nomenar "marca de la casa", quant a la temàtica de les pel·lícules. En les darreres edicions hi ha hagut un predomini clar de cinema de contingut polític o social, de cinema que podríem dir compromès. En aquesta edició la comèdia ha estat el to predominant en la majoria de films exhibits, cosa que ha servit per alleugerir les consciències i mostrar-nos que el cinema d'entreteniment pot ser també cinema de qualitat. Dues han estat les cintes més rodonnes: la nord-americana *Delirious* de Tom Dicillo i la coproducció entre els Estats Units, Gran Bretanya i Hongria, dirigida per la polonesa Agnieszka Holland, *Copying Beethoven*. És la primera una estu-penda comèdia d'un dels més destacats directors independents (el seu caràcter irreverent va quedar

palès en la roda de premsa més divertida de les ofertes enguany) protagonitzada per un perfecte Steve Buscemi i per Michael Pitt. Buscemi és un fotògraf que malgrat voler dedicar-se a la fotografia més seriosa, la necessitat d'arribar a final de mes l'obliga a actuar com el més espavilat dels *paparazis*. El més important del que ha aconseguit en la seva llarga carrera és fotografiar Elvis Costello sense capell, fotografia que utilitza com a targeta de presentació quan ha d'oferir els seus serveis. La seva existència es complica quan en el seu camí es travessa un jove captaire que no és ni drogoaddicte, ni alcohòlic, ni ven els seus serveis sexuals, es tracta només d'una persona a qui la vida, malgrat la seva joventut, li ha fet viure experiències doloroses i que ha decidit partir dels seus arrels i cercar en la gran ciutat una altra manera de viure. El fotògraf, compadit del jove, l'acull a casa seva i l'anomena el seu ajudant. Aviat el captaire comprèn que la vida d'èxits que s'ha construït el seu benefactor és només la ficció d'allò que hagués volgut arribar a ser. A través d'uns diàlegs excel·lents assistim al naixement d'una bona amistat entre dues ànimes solitàries. Els problemes començaran quan una de les *stars* encalçades pel *paparazzi* s'enamori del jove ajudant... El to de comèdia impregna tot el film, però també hi ha invitació a la reflexió sobre la soledat, l'individualisme, els prejudicis, la solidaritat, la superficialitat... tot allò en el marc de la vida d'una gran ciutat. *Copyin Beethoven* és una nova aposta d'Agnieszka Holland en el gènere del biopic. Després d'haver relatat la tortuosa relació dels poetes francesos Verlaine i Rimbaud en *Total Eclipse*, molts d'anys després i, amb una resultat molt més favorable, s'ha acostat als darrers anys de Beethoven en

una ficció biogràfica que no pretén polemitzar sobre la vida del compositor, sinó crear un relat cinematogràfic intens, totalment vàlid, en què el respecte als fets reals és allò que té menys importància. El film narra els darrers anys de la vida del músic, bàsicament el moment de la composició de la seva novena simfonia. Per l'escriptura de la partitura el músic precisa de l'ajuda d'un jove que sàpiga escriure música i que estigui disposat a acceptar el excessos del geni. Tanmateix qui haurà d'assumir aquesta responsabilitat serà una jove d'aspecte angelical desitjosa de conèixer el mestre i d'aprendre de la seva música i del seu procés creador. L'ajudant no aconseguirà aplacar el mal caràcter del músic ni tampoc corregir la seva falta d'ordre ni d'higiene, però la relació entre ells dos evoluciona des d'una inicial actitud d'ajudant atemorida per un mestre que la humilia fins a una relació d'igual a igual, en què l'alumna es converteix en l'únic suport d'un músic vell i rebutjat per tothom que aprèn de la jove una sèrie de valors que no precisen de pentagrames per ser expressats. Els actors protagonistes Ed Harris i Diane Kruger hi estan perfectes i mereixien figurar en el palmarès. L'acció, que va guanyant intensitat a mida que transcorren els minuts, inclou una escena de gairebé quinze minuts en què Beethoven dirigeix l'orquestra en la presentació de la *Novena Simfonia*, que té una força argumental i cinematogràfica exemplar (la interpretació musical és un acompanyament perfecte per tot allò que conflueix en la relació i la reflexió de tots els personatges, adquirint una força que recorda l'acompanyament musical d'aquella escena de la tercera part de *El Padrino* que finalitza amb l'assassinat de la filla de Corleone).

Delirious.



Els films notables

Dins una qualitat més que valorable s'han situat la gran majoria de pel·lícules a concurs. *Camella* ha estat un *best-seller* europeu escrit per Marc Durin-Valois. Es tracta d'un llibre petit, tant pel que fa al nombre de pàgines com pel que fa a les seves pretensions, del qual la belga Marion Hänsel ha fet una adaptació quasi literal sota el títol de *Si le vent souève les sables*. Els riscos assumits per la realitzadora són pocs. S'ha limitat a posar en imatges això que l'autor del llibre manifesta amb paraules. Tractant-se d'un bon text i sense canviar res de la narració, ha aconseguit fer també un bon film. I és ver que no era matèria fàcil, bàsicament per la senzillesa del relat. L'argument es limita al viatge d'una família pel desert cercant aigua, ja que en el poblat en què vivien els pous s'han assecat. La monòtona travessia pel desert es veu acompanyada per episodis violents de la mà de grups incontrolats dels exèrcits i les guerrilles, dels quals, malauradament, l'Àfrica n'està fardada. Només alguns membres de la família aconseguiran sobreviure a l'experiència. El relat és una clara denúncia de la violència i la manca de recursos amb què ha de viure la població africana, enmig d'un món globalitzat que cada cop es mira més el llombrígol. En aquest sentit el film de Marion Hänsel es troba en una línia similar que *Half Moon*, el nou film de Bahman Ghobadi, el director de *Las tortugas también vuelan*. Aquest nou treball és la prova que els creadors només en comptades ocasions poden accedir a la perfecció. Tothom esperava de l'iranià una nova joieteta, però *Half Moon* no aconsegueix ni de bon tros els resultats del seu anterior treball. Novament ens trobam amb un grup

de persones que travessen territoris gairebé desèrtics. Estam ara en l'Iran posterior a la caiguda de Sadam Huseim. Un grup de músics kurds que viuen a l'Iran es traslladen en un vell autocar amb la intenció de traspasar la frontera amb l'Iraq, on des de la caiguda del dictador és possible tocar música i que les dones cantin en públic. El viatge es converteix en una romeria per velles carreteres i per aldees pobres, recollint en el viatge els membres del grup musical. També el viatge es veu interromput per episodis en què l'exèrcit i la policia fan tot el possible per frustrar l'objectiu. Com ja passava en *Las tortugas también vuelan* en el film es barregen elements de la dura realitat amb què ha de conviure la població a l'altre costat del Mediterrani amb elements poètics i fantàstics, i també amb un to predominant de comèdia. El problema del film és que s'allarga innecessàriament i per moments resulta bastant avorrit. Carlos Sorín ha col·locat en la competició de Sant Sebastià cada un dels films que ha anat realitzant, gaudint en tots els cassos de la simpatia de la crítica, del públic i també del jurat. *El camino de San Diego* és una nova entrega del cinema popular a què ja ens té acostumats l'argentí, després de *Historias mínimas* i *Bombón, el perro*. En aquest cas el protagonista, un entusiasta de Maradona, haurà de evitar tots els obstacles que se li obren per aconseguir el seu desig: de lliurar un present (una espècie d'escultura) al seu heroi. El film té tots els mateixos recursos amb què ja comptava en films anteriors: actors no professionals, la bonhomia dels seus personatges que inspiren una simpatia sense pal·liatius, una forma de rodar que s'acosta al documental... També reuneix els mateixos defectes: una realització poc acurada, un missatge de tan



El camino de San Diego.

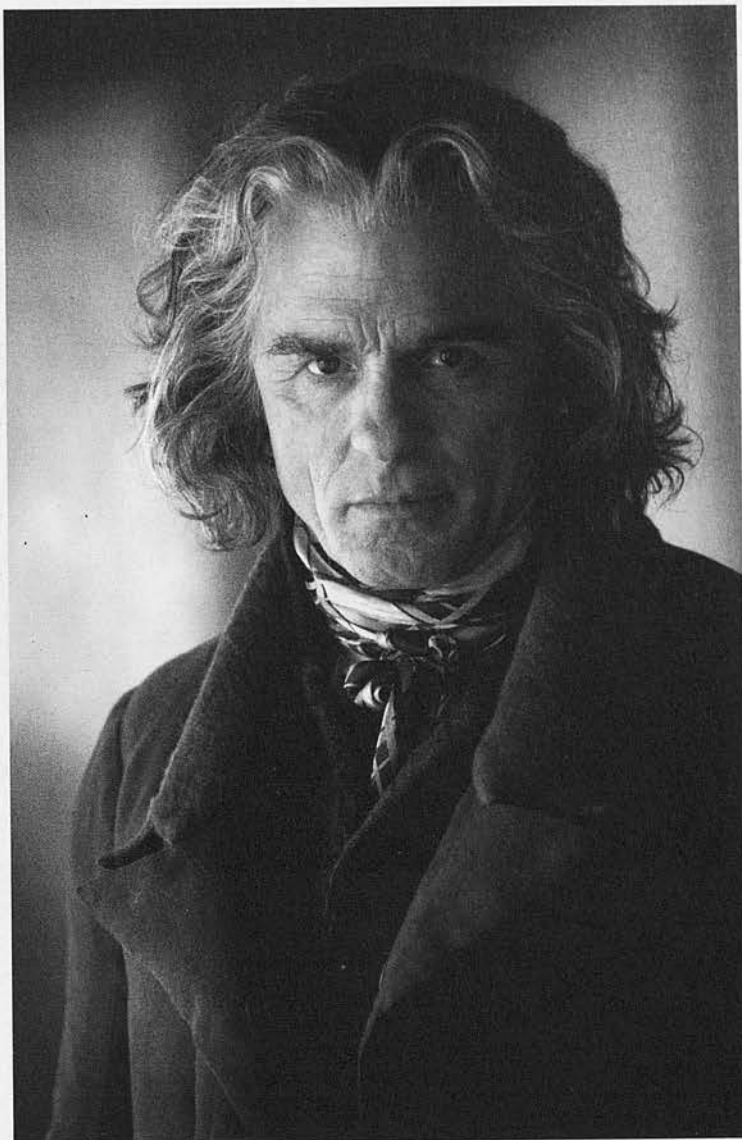


bon rotllo que quasi, quasi fa pudor. Segurament serà un cineasta que de seguir per aquest camí tindrà molt de detractors, però, de moment, amb tan sols tres pel·lícules realitzades, s'imposa l'acceptació i la simpatia pel seu cinema, si bé, seria intel·ligent per la seva part, deixar aquestes tres obres com a una trilogia i encarar en el futur altres temàtiques i formes cinematogràfiques. Any darrere any el cinema francès té presència en la Secció Oficial del Festival, però les pel·lícules presentades no solen esser una mostra justa de la qualitat mitjana a què ens té acostumats el cinema que ens arriba de França. Enguany ha estat una excepció. *Mon fils à moi* de Martial Fougeron tracta sense estridència i amb total versemblança el tema del maltractament infantil. Julien és un al·lot d'uns 12 anys que intenta desenvolupar-se com a persona malgrat el control estricte de la seva mare (una Nathalie Baye superba, amb una interpretació acurada fins al seu darrer detall, construint un personatge obsessiu i odiós, d'una fredor que commou; és fàcil oblidar que estam davant una actriu, realment ella sembla la mare maltractadora que el personatge precisa). Julien es veu encerclat per la seva mare que tanca els ulls davant el creixement del seu fill, una mare que es nega a acceptar que el seu fill ja no és el nen pel qual el món es reduïa a les quatre parets de casa seva. El pare s'estima més mirar cap a un altre costat, quan veu el problema que te en la seva fa-

mília i la germana gran, aliada de Julien, però encara massa jove per resoldre el problema, és allunyada de la casa quan intenta intervenir en favor del nin. Hagués estat fàcil que la pel·lícula hagués provocat només la indignació i la llàgrima fàcil. Però no és així. El tema està tractat amb tant de rigor que si bé és impossible no odiar el personatge de la mare, no hi ha excessos caricaturescos, sinó la recreació impecable d'una burgesa família de províncies destruïda per una mare obsessiva. S'ha de dir també que el film va provocar els primers xiulets i desbandades de les sales de projecció. *The Old Garden* del coreà Im Sang-soo combina juntament amb la denúncia de la repressió anticomunista a Corea del Sud dels anys 80, el relat d'una història d'amor que no va poder esser en aquells temps convulsius entre dos joves compromesos per la causa comunista. Serveix el film per acostar a Occident uns fets històrics no massa coneguts i per exaltar la renúncia a l'amor per la lluita i la consecució d'uns ideals. L'acció combina el passat, els anys 80, amb l'actualitat. Conté també un canvi important en el ritme i en la narració. El film comença relatant els fets des dels records del personatge masculí. Quan la cosa sembla no donar per més, de manera intel·ligent, el realitzador se centra en el personatge femení, seguint la seva vida des del moment en què el seu al·lot és empresonat fins a la seva mort. Finalment tot conflueix en l'actualitat, amb un final

tant rodó com esperançador. En l'espectador quedarà sempre la pregunta de si val la pena renunciar a tot per unes idees, el realitzador, de manera molt elegant, no s'hi pronuncia. La pel·lícula més "comercial" de la competició ha vingut de la mà de John Boorman, titulada *The Tiger's Tail*. Se'ns presenta la vida d'un triomfador sense gaires escrúpols amb una vida privada bastant nefasta. Elegit com a empresari de l'any veurà de cop trasbalsada la seva existència quan una nit, en un semàfor, troba un individu que és idèntic a ell. A partir d'aquí se succeïxen una sèrie d'embulls, fins aclarir un passat desconegut per a gairebé tots i mirar un futur en què cadascú assumirà el paper que més li convé.

Tres comèdies van omplir de rialles el Kursaal. N'és la primera una irreverent pel·lícula nord-americana, *Sleeping dogs lie* dirigida per Bobcat Goldthwait. Una jove parella perfecta, bells tots dos, que s'estimen molt, amb bones famílies, amb un futur prometedor cometen el greu error de jugar a una espècie de joc de la veritat. S'han de contar el seu secret més íntim, allò que no l'han contat mai a ningú. La jove Amy en té un de ben gros, que mai havia pensat que ningú arribaria a conèixer. I és que ella estima molt el seu ca, però molt, molt... Tant, tant que en un moment de feble passió li va fer una fel·lació... A partir d'aquí tot allò que n'Amy tenia se ve abaix, quan ella no té cap culpa, ja que només ha jugat a allò que el seu al·lot l'havia proposat. *Sleeping dogs lie* és pura comèdia, àcida i irreverent, però comèdia sense pal·liatius. Bones i sanes rialles desperta també la japonesa *Hana* de Hirokazu Kore-Eda. L'acció se situa en el passat, en l'època en què els samurais començaven a perdre el prestigi i el respecte entre la població. Estam encara en un Japó antic, però on la concentració de la població en els suburbis feia més important tenir un sostre sota el que passar la nit que conservar l'honor i complir amb els deures assignats generació darrera generació. El nostre samurai cerca qui va matar son pare, per tal de fer justícia. Quan finalment troba l'assassí, li commou trobar-se davant d'un altre samurai ja retirat que s'ha estimat més viure senzillament amb la seva família que dedicar-se a revenges d'honor. A més el protagonista no reuneix cap de les característiques que tots atribuint als samurais, ja que s'atmoreix fàcilment i és maldestre amb l'espasa; s'estima més passejar amb una viuda encantadora que complir amb els deures que l'honor l'imposa. Una coproducció europea, dirigida pel croata Rajko Grlic va tancar la competició, també en to de comèdia. *Puesto fronterizo* es desenvolupa en la frontera entre Albània i Iugoslàvia uns anys abans de les guerres dibuixassin un nou mapa en l'Europa balcànica. Són els protagonistes un destacament militar situat en la frontera que no te gaire rigor militar. En són els integrants un grup de soldats que esperen acabar quan abans millor amb el servei militar que l'estat els imposa i divertir-se mentrestant el màxim possible. El film no té poc de crítica als exèrcits i a la Iugoslàvia comunista. El final té un gir brutal i la comèdia es converteix en una tragèdia sense miraments.



El bon moment de popularitat que gaudeix el documental ha quedat palès en la inclusió en la competició de *Ghosts*, fals documental dirigit per Nick Bromfield, que recrea uns fets dramàtics de l'any 2004 quan van morir ofegats més de vint immigrants il·legals quan recollien marisc en la badia de Morecambe. Per una altra par, *Forever* de Heddy Honigmann. Títol ple de significat si tenim en compte que el protagonista del documental és el cementeri francès de Père-Lachaise, on reposen les despulles de persones cèlebres com ara Jim Morrison, Marcel Proust, Yves Montand, Simone Signoret o Maria Callas.

Copying Beethoven.

El desastre espanyol

Normalment Sant Sebastià sol incloure dins la seva competició el més interessant de la producció espanyola de l'any. N'és bona prova els premis que en edicions anteriors amb aconseguit el treballs de Fernando Aranoa o Iciar Bollain, per posar exemples propers. Enguany no ha estat certada la tria de títols efectuada. El més interessant de la producció nacional ha estat el nou treball d'Antonio Chava-



Vete de mi.

rias. *Las vidas de Celia* és un film que recorda bastant al seu treball anterior, *Volverás*, també rodada càmera en mà i cronològicament al desenvolupament dels fets que relata. El film es veu de manera agradable. Molt més interessant la relació familiar dins la família de Celia que no la part del crim que poc a poc es va resolent i que resulta quasi òbvia. Un risc considerable ha assumit el reputat realitzador de curtmetratges Javier Rebollo amb *Lo que sé de Lola*, pel·lícula difícil per a un espectador convencional i iterativa en qualsevol cas. Difícilment Rebollo aconseguirà amb aquest primer llarg recupear la inversió realitzada per treure endavant la seva primera pel·lícula. Lola és una jove espanyola que viu a París. Allà intenta guanyar-se la vida com pot. Encara que ella no ho sap és observada de ben a prop pel seu veí, un poca-soltes que en no tenir vida intenta ocupar les seves hores a través de la vida dels altres. D'aquí el títol del film, que es refereix a allò que el veí va coneixent de Lola. Realitzada mitjançant una successió de plans fixos (si no se'm va escapar detall, només el pla final, inclou un trèveling), en el final del film ens adonem que no sabem res de na Lola, però el problema és que tampoc interessa conèixer més el personatge, perquè tampoc no sembla guardar res d'interessant. Finalment, la inclusió de cinema nacional s'ha tancat amb *Vete de mí* de Víctor García León. El film ha sortit de Sant Sebastià amb el suport de la major part de la crítica. He llegit moltes coses sobre ell, i em sorprèn la coincidència de moltes veus que parlen d'una pel·lícula intel·ligent. A hores d'ara el film ja s'ha estrenat i tothom el podrà jutjar. Personalment crec que el nou treball de García León és com un capítol de la telesèrie *Los Serrano* en què tots els personatges masculins són absolutament impresentables i las bones, estupendes i intel·ligents són sempre les

senyores. Amb tots els meus respectes cap a un actor excel·lent com és en Juan Diego, crec que tant ell com Juan Diego Botto que li dona la rèplica estant perduts en els seus personatges i ho fan bastant malament. El film només val la pena per una cosa: els devers cinc minuts en què apareix en pantalla Rosa Maria Sardà que, com sempre, està genial.

Altres seccions del festival han servit un any més per conèixer la realitat cinematogràfica actual mundial. Destacar novament la selecció feta per a *Horizontes Latinos*, en què s'ha pogut veure un bon grapat d'excel·lents pel·lícules fetes a Sud-amèrica i que està convertint Sant Sebastià en una espècie de festival de cinema sud-americà que es desenvolupa paral·lelament al concurs de la Secció Oficial o a la mostra de films agafat d'altres festivals que és Zabaltegi.

Amb més o menys polèmica el Jurat va decidir que aquest era el palmarès (encertat o no, és el que van decidir una sèrie de persones que d'una manera o d'altra mereixen el respecte de tothom i que són autoritats dins les seves professions; com a mostra: Jeanne Mureau, Isabel Coixet o José Saramago).

Premis

Conxa d'Or: ex-aequo Half Moon de Bahman Ghobadi i Mon fils à moi de Martial Fougeron.

Conxa de Plata millor actriu: Nathalie Baye per Mon fils à moi.

Conxa de Plata millor actor: Juan Diego per Vete de mí.

Conxa de Plata millor director: Tom Dicillo per Delirious.

Premi del Jurat al millor guió: Tom Dicillo per Delirious.

Premi Especial del Jurat per a El camino de San Diego de Carlos Sorín.

Comença la saga 11-S en el cinema de consum nord-americà

Antoni M. Thomas

Dos policies, d'entre centenars de víctimes mortals, quedaren enterrats i malferits, però vius, sota una muntanya de runes. L'enfonsament de les torres del World Trade Center, a Nova York, els agafà de ple aquell atziac matí de l'onze de setembre del 2001. Patiren, ja pot suposar-se, un vertader infern, del qual sortosament en sortiren i ho contaren passat el temps, rescatats gairebé de manera casual.

S'acaben els escrúpols

El director Oliver Stone, encara recent el seu documental *Comandante* (2002), sobre el dirigent cubà Fidel Castro, al qual presentava amb veu pròpia i amb tota la seva personalitat, degué veure el cel obert, per així dir, en assabentar-se de la història real d'aquells dos policies. Ve't aquí una oportunitat tal volta pensà- per a tancar la boca a tots els que m'acusen d'antipatriota per haver deixat que s'expliqui l'odiat Fidel.

És possible que aquest fos un dels motius que l'impulsés a emprendre la tasca de traslladar a la pantalla l'episodi viscut per la dissortada parella de policies, amb l'al·licient de situar-lo dins el gènere comercial anomenat "cinema de catàstrofe", tan valorat per la indústria cinematogràfica nord-americana, atesos els bons rèdits econòmics que genera, tant en el mercat interior com a l'internacional.

Perquè els escrúpols que tal indústria fins fa poc semblava tenir a l'hora d'incloure aquells atemptats terroristes en el llistat d'inversions comercials amb guany més que probable, es diria ara que van desapareixent a mida que transcorre el temps i s'allunya el record viu de la gran commoció provocada. Hi ha, als EE.UU., un ample segment de públic disposat a consumir una nova entrega de film catastròfic amb l'atractiu, ara, de ser història real col·lectivament viscuda. Sigui com sigui, el resultat és *World Trade Center* (2006) una pel·lícula que tracta de reconstruir les primeres hores a l'interior i a l'exterior de les torres esbucades.

I el resultat és també, un segon film que entra de ple en el mateix gènere, amb un segon director, Paul Greengrass, igualment interessat en apostar per les possibilitats de tot tipus que ofereix aquella realitat, que no ficció, catastròfica. Ell és el signant d'*United 93* (2006), sobre el tràgic vol del quart avió segrestat i que s'estavellà sense arribar al seu presumpte objectiu, la Casa Blanca, a Washington.

Dosis de tensió

A diferència del film de Stone, que sembla no allunyar-se massa dels fets reals viscuts pels protagonistes, (tot i que sigui en clau de relat lleugerament passat per l'estil *made Reader's Digest*), Paul Greengrass, necessàriament ha d'imaginar una part



substantial de la trama, ja que només disposà del material que eren les transcripcions de les dramàtiques converses telefòniques mantingudes pels malaurats passatgers amb els seus familiars, minuts abans d'estavellar-se l'avió segrestat.

Un i altre director construeixen aquí històries clastrefòbiques, històries en el límit humà, històries tràgiques i històries amb final més que sabut. Així per tant, molt se'n cuiden de desenvolupar-les acudint al sempre eficaç mètode del paral·lelisme entre un escenari interior únic i a la vegada una diversitat d'escenaris exteriors. I així, el film de Stone va i ve d'un interior obscur, ple d'enderrocs i amb vivències al límit, a uns "exteriors" (que són de fet "interiors") d'acció i emoció entre els familiars dels protagonistes, usant una alternança que a mida que transcorre es va fent més i més reiterativa.

I de la seva banda, el film de Greengrass va i ve d'un interior d'avió amb tensió creixent, a uns "exteriors" que descriuen minuciosament la variada gamma de desconcert i desorientació que es donà entre els comandaments civils i militars al encarar-se amb les accions terroristes.

World Trade Center.

En un i altre cas el resultat és que es subministren dosis ben calculades de tensió, de manera que l'ànim de l'espectador no quedi massa afectat d'una tongada i pugui seguir amb interès l'avanç argumental dirigint-se a ritme acompassat cap el respectiu desenllaç, que en el film de Stone se sap per endavant que serà de *happy end*, i que en el film de Greengrass se sap, també per endavant, que serà un *deep end*.

Diferències evidents

Un i altre director i un i altre film coincideixen en acudir a les possibilitats narratives que ofereix la crònica. I si Oliver Stone arranca il·lustrant la rutina quotidiana que va precedir a la tragèdia, Paul Greengrass ens situa de bon començament en el ritual religiós islàmic que realitzen els terroristes, preparant-se pel suïcidi i el segrest de l'avió. Per tant, inici compassat i convencional en un, imaginatiu i sorprenent en l'altre.

Per descomptat que hi ha també notables diferències de tractament, malgrat una semblant eficàcia narrativa. Stone, per exemple, a més de contar amb minuciositat tot allò que de malament s'ho passaren els dos policies supervivents, ferits i enterrats en vida sota tones de runes, detalla les emocions que viuen els familiars, d'origen anglosaxó uns, d'origen porto-riqueny els altres, sense plantejar, emperò cap altra qüestió que superi aquest univers particular, de manera que l'única referència general que provoquen els atemptats la limita a la breu i real intervenció televisiva que aleshores va fer el president Bush, abans de desaparèixer del mapa, "per raons de seguretat", segons se'ns recorda.

En *United 93* en canvi, mentre s'il·lustra passa a passa el segrest de l'avió i els possibles comportaments dramàtics dels dissortats passatgers, (fins arribar a la decisió de rebel·lar-se i a un paroxisme final donat per suposat), s'apunta també, amb una certa visió crítica i en clau de veritat reconstruïda, el desconcert pròxim al caos que s'ensenyorí dels responsables que des de terra prenen les decisions.

Una intencionalitat tant més visible quan es compara amb el tuf propagandístic que traspua l'obra d'Oliver Stone quan introdueix la figura d'un personatge, real o fictici, encarregat d'insuflar aires patriòtics al relat. Un *marine*, ben religiós i decidit ell, i que farà possible la localització i rescat dels dos policies, passa a ser el portaveu de la tesi políticament correcta quan assegura, naturalment inflant el pit: "Ara m'allistaré per anar a Iraq a retornar el cop", o cosa semblant diu, frasse convenientment subratllada per la imatge.

El mèrit

Haurà de convenir-se que és sorprenent tan alt grau de xovinisme en qui té una filmografia formada amb pel·lícules com *Platoon* (1986), com *Nascut el 4 de juliol* (1989), com *JFK, cas obert* (1991), o com *Salvador* (1985). Resulta comprensible, per tant que un plantegi, com fèiem al principi, que amb *World Trade Center* Oliver Stone sembla ha volgut deixar palès que ell també, com el *marine* en qüestió, és tot un patriota.

En canvi l'altre director no cau en la temptació de dibuixar els segrestadors com uns monstres assedegats de sang, limitant-se a mostrar-los com colla de fanàtics integristes sense escrúpols.

Però bé, posats a cercar valors al film de Stone caldrà reconèixer que *World Trade Center* té uns primers 20 minuts que són tot un prodigi de domini del llenguatge cinematogràfic. Però també que *United 93*, confirma l'eficàcia narrativa de Paul Greengrass demostrada ja amb *Bloody Sunday* (2002) o amb *El cas Bourne, (The Bourne Supremacy)*, (2004).

Malgrat tot, ni un ni altre, presos de les exigències que imposa el cinema de consum, poden comparar-se amb el *Fahrenheit 9/11*, de Michael Moore, (producció de 2002), o amb *September 11*, d'un grapat de directors nord-americans i europeus. A canvi, els dos pioners tenen el mèrit d'haver inaugurat allò que pot arribar ser una intermitent saga del cine de consum nord-americà. I, la veritat, això no és un gran mèrit. ■

United 93.



Elementarteilchen (Las partículas elementales)

Sens cap dubte, la millor pel·lícula europea estrenada durant el 2006. *Elementarteilchen* és la vuitena obra del director alemany Oskar Roehler —tot i que aquesta és la primera que arriba a estrenar-se comercialment als cinemes espanyols, cosa que demostra la «bona» distribució que té el cinema germànic— i es basa en una novel·la de l'escriptor francès Michel Houellebecq.

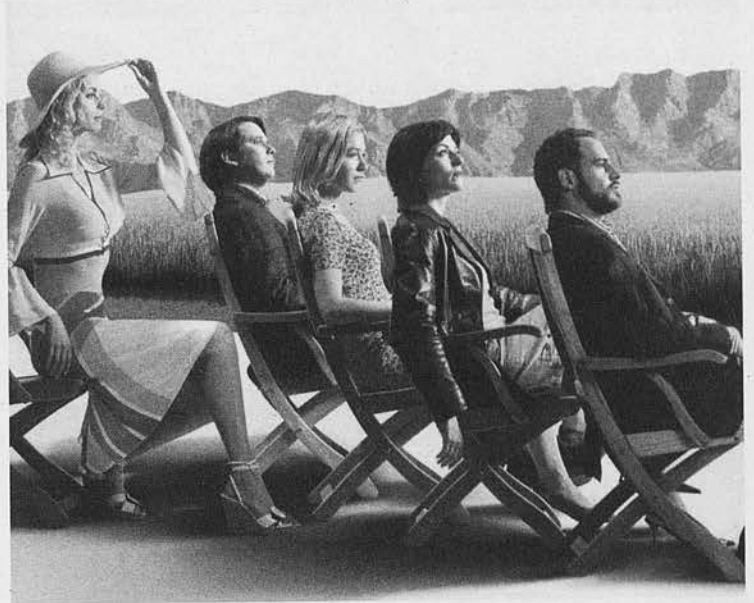
El punt de partida és la vida de dos germanastres, fills d'una hippy que va fer-los criar per separat i que fins a l'adolescència cap dels dos sap que l'altre existeix. Un, Michael (Christian Ulmen), és intel·ligent i tancat en el seu món; l'altre, Bruno (Moritz Bleibtreu), no acaba de trobar ningú amb qui satisfer les fantasies i desitjos que té. Els dos germans, a més de compartir una mare despreocupada, finalment també tenen en comú la mala sort amb les seves parelles, perquè quan més o menys troben la dones que més s'hi adiuuen, el destí les allunya i, en un cas, irremeiablement.

Pel·lícula crua, però a la vegada tendra quan tracta els personatges, fins i tot el més desagradable, Bruno, carregat de ressentiment, feixista i masclista. En tot cas, i malgrat que l'avis arribi tard, ben recomanable i esperem que aviat sigui projectada de nou al cicle de les millors pel·lícules estrenades enguany.

The Black Dahlia (La dalia negra)

Després d'haver vist *The Black Dahlia*, un es demana si és possible recuperar l'estil visual i, sobretot, l'atmosfera de les pel·lícules negres nord-americanes realitzades entre els anys trenta i cinquanta. La resposta és prou clara, especialment després d'haver vist meravelles com ara *I Want to Live!* i *Odds Against Tomorrow* al Centre de Cultura de «Sa Nostra», dins el cicle dedicat al director mai no prou reivindicat Robert Wise: ara com ara qualsevol intent d'aproximació més o menys fidedigne ha estat fallit. En els darrers deu anys tan sols hi ha hagut dues pel·lícules que, per via indirecte, s'hi han aproximat dignament: *Twilight* (*Al caer el sol*, 1998), de Robert Benton, i *L. A. Confidential* (1997), de Curtis Hanson, basada també com *The Black Dahlia* en una novel·la de James Ellroy. La primera està situada en l'època contemporània, però amb un concepte proper al cinema negre clàssic; la segona, en canvi, tot i que s'ambienta als anys cinquanta, defuig els tòpics d'aquella època per, des del moment present, actualitzar-los amb molt d'encert. Aquest no és el cas, però, de la darrera pel·lícula dirigida per Brian De Palma.

Tot i haver-hi a *The Black Dahlia* els plans seqüència i moviments de càmera que han caracteritzat el



director des de fa ja quatre dècades, el resultat final bascula entre un exercici d'estil vacu i un *revival* no gaire afortunat d'un gènere que mereix millor fortuna. En primer lloc s'han de criticar les actuacions femenines que hi fan Hilary Swank i Scarlett Johansson. La primera no acaba de ser creïble com a *femme fatale*, i la segona fa un paper molt forçat i és difícilment identificable com a rossa manipuladora. Quant al protagonisme masculí, el paper li ve massa gran a Josh Hartnett. D'altra banda, l'ús de filtres i cel·luloïdes de resolucions especials per imitar les tonalitats de les pel·lícules antigues és un recurs massa vist en qualsevol telefilm actual, cosa que desllueix encara més *The Black Dahlia*. En poques paraules: pel·lícula menor de Brian De Palma, un realitzador que hauria pogut treure molt més profit del material literari que ofereix James Ellroy al llibre i que finalment no arriba a agafar volada. ■



Existeix el cinema balear?

Luis Ortas, president de l'ACIB



Fotograma d'*El mar*, d'Agustí Villaronga.

El mes d'octubre es va presentar en el festival de Sitges la pel·lícula de Daniel Monzón *La Caixa Kvak*. Per enèsima vegada, Monzón, nascut a Palma, repetia que Mallorca és un plató natural ideal, una afirmació que es pot fer extensible a les altres illes. Així es demostrarà si, com sembla probable, Almodóvar es decideix a rodar a Formentera la seva pròxima pel·lícula. A la mateixa Illa que ja va firmar Julio Medem en *Lucía y el sexo*. Per altra banda, el pròxim any se celebrarà la primera edició del Festival Internacional de Cinema d'Eivissa, que neix amb la idea de consolidar-se en la Illa, on David Marquès ha rodat ja dos llargmetratges, el segon dels quals, *Aislados*, està participant en certàmens de tot el món. Mentrestant, Agustí Villaronga filma la biografia del poeta Gil de Biedma a la Península.

Com en Villaronga, els tècnics i autors cinematogràfics de Balears han d'emigrar per poder rodar, ja que l'arxipèlag és una de les poques comunitats

que no té una partida pressupostària destinada a la producció de cinema, quan la major part de les autonomies cedeix un mínim d'un 1 per cent dels seus pressupostos generals a aquest fi.

Aquí ni tan sols tenim notícies del 5 per cent del pressupost que per llei han de destinar a la producció cinematogràfica europea els operadors de televisió que emetin pel·lícules de menys de set anys d'antiguitat. Amb aquesta premissa, la quantitat econòmica que IB3 hauria d'haver dedicat a ajudar al cinema fregaria el milió d'euros. I no obstant això, els cineastes de les Illes no tenim notícies que s'hagi col·laborat amb el cinema. I molt menys amb el cinema de Balears.

Llavors, si les Illes són un plató ideal, si està clar que el cinema pot ser una promoció turística sense igual i tenim bons directors, ¿per què no es potencia la producció audiovisual a les Illes? En primer lloc, podem dir que el cinema no interessa a les ins-

titudions, que no ho consideren un art sinó una activitat vinculada a l'oci. Entitats com l'Institut d'Estudis Baleàrics o la Fundació Teatre Principal tenen escrit en els seus estatuts que dedicaran part de les seves activitats i pressupost al cinema però realment no ho fan. Aquestes van ser algunes de les raons que van motivar que un grup d'amants i professionals del cinema es reunís l'octubre de 2005 per a constituir una associació que reivindicés la necessitat de fomentar aquest art en l'arxipèlag i desenvolupar un potencial ignorat fins a ara. Així es va fundar l'Associació de Cineastes de les Illes Balears (ACIB), que té 30 membres, entre els quals es troben figures tan destacades com Villaronga mateix, Toni Aloy o el premiat curtmetratgista Toni Bestard.

En aquest any d'existència l'ACIB ha treballat per incrementar el coneixement del treball realitzat pels directors de les Illes per mitjà de la difusió d'un canal tan important com la televisió, gràcies al programa "En Curt", emès per TVE en les seves hores de programació pròpia dedicades a Balears.

L'ACIB també reclama a les institucions la millora de les subvencions destinades a la producció de projectes audiovisuals, no només en la seva quantia, sinó també en la seva concepció. Gràcies a aquesta petició, el Consell de Mallorca ha inclòs entre les seves ajudes una dedicada, de manera específica, a projectes de guió per a llargmetratges. No obstant això, l'associació considera que encara s'han de millorar els criteris tècnics pels quals es regeix la concessió d'aquestes subvencions en qüestions relatives al seu règim fiscal i la distribució de quantitats.

L'ACIB també dona suport l'organització de festivals en territori balear, tant amb la seva participació en l'última edició del certamen organitzat per Fona Artists i la Mallorca Film Academy (MFA) amb la concessió d'un premi al millor director d'un curtmetratge de les Illes, que va recaure en Marcos Kühne per *Por escènica*, o amb els passos donats per a impulsar el Festival Internacional de Cinema d'Eivissa i Formentera, que neix amb l'ambició de convertir-se en un referent internacional de primer ordre. No obstant això, una indústria tan complexa com la del cinema no pot arrelar sense la complicitat de les institucions. Per aquesta raó, l'associació considera que el Govern balear, amb competències en producció audiovisual, comunicació i indústria, i els Consells insulars, que es responsabilitzen de la gestió cultural, haurien de destinar en conjunt 500.000 euros anuals a la subvenció de projectes cinematogràfics, una xifra proporcionalment inferior a l'esforç realitzat per altres comunitats autònomes per cuidar aquesta manifestació cultural. Es tracta, a més, d'un import menor al que el Consell de Mallorca destina a la producció teatral. L'ACIB també exigeix que les televisions públiques de les Illes, el canal autonòmic IB3 i el insular TV Mallorca, tinguin en consideració el treball realitzat pels professionals de l'arxipèlag la solvència del qual està acreditada i deixin de recórrer sistemàticament als



El cineasta
Daniel Monzón.

realitzadors forans per a elaborar els seus productes. Amb l'entramat de productores associades pel qual es regeix IB3, és més fàcil que un professional balear treballi a Mallorca si presenta el seu currículum a Madrid o València, que si es dirigeix al Polígon de Son Bugadelles. Les reivindicacions de l'ACIB són per al conjunt del cinema balear i persegueixen defensar els interessos de tot el col·lectiu de professionals i creadors del sector audiovisual estiguin o no associats. Estimem el cinema i volem que aquesta complexa barreja d'indústria i art obtingui de les administracions que ens governen la consideració que es mereix, la qual la història li ha atorgat en més de 100 anys d'existència. És a dir, la d'un potent producte cultural que alimenta els somnis de les gents i reforcen els senyals d'identitat dels pobles que són capaços de crear filmografies vigoroses i recognoscibles. ¿O és que no s'identifica l'expressionisme amb Alemanya i la *nouvelle vague* amb França? ¿Per ventura no ha canviat la nostra percepció de l'Iran amb el nou cinema persa? ¿Algun cinèfil obvia l'explosió dels directors surcoreans? Un cinema fet a Balears tindrà una personalitat específica derivada dels seus condicionaments geogràfics, socials i culturals, sense necessitat de recórrer a cap tipus de reivindicació nacionalista, només pel fet d'existir.

Però ha d'existir. A Espanya, els millors curtmetratges es realitzen al País Basc, el govern autonòmic del qual cuida i alimenta les ambicions dels seus joves directors fins a constituir la pedrera més important del cinema nacional. Un exemple del que han d'aprendre les institucions de les Illes. Perquè el cinema balear sí que existeix però no gaudirà de bona salut fins que deixi de nedar a contracorrent. ■

Dues torres, dues visions, una miopia

Joan Bover



World Trade Center.

Que la crítica sigui inherentment subjectiva no ha d'impedir el crític d'ésser capaç de mantenir una certa distància que li permeti contextualitzar i, per tant, entendre determinades visions. És evident que en el cas del darrer producte d'Oliver Stone això no ha estat així per part de tots els crítics. N'hi ha que no s'han posat les ulleres de mirar de prop. El resultat ha estat un seguit més de prejudicis que no de valoracions. La pel·lícula bona era *United 93* i la d'Stone, com que responia a la visió conservadora de l'assumpte, era la dolenta. Així, hem pogut llegir en el diari d'intel·lectuals per antonomàsia textos com el següent: "Es la pel·lícula de un fanático guerrero intervencionista [...]"¹

Si ens preocupam de mirar-ho amb una altra lent, per poc augment que tengui, veurem que l'assumpte no és tan senzill. *World Trade Center* (O. Stone, 2006) no és un bon film, però no perquè s'hagi fet des d'una òptica conservadora, sinó per-

què, amb uns recursos discutibles, resulta superficial i avorrit. I malgrat això, no seré jo qui hi negui una sèrie de petites virtuts.

Entre aquestes, hi ha la valentia de fixar-se en dos personatges que no tenen temps de realitzar ni la més mínima acció heroica, que es mostren confosos i desesperats en ocasions i que, sobretot gràcies a la interpretació de Nicolas Cage, no ens escatimen el seu costat més feble. A més, el guionista Andrea Berloff, en una mostra de coherència molt arriscada, manté els dos protagonistes atrapats, sense cap possibilitat de lluïment, durant gairebé tot el metratge — un tret del guió que tendrà, com veurem, conseqüències més aviat negatives —.

Algunes altres virtuts de la pel·lícula són la renúncia a fer de la catàstrofe un gran espectacle d'acció, la descripció del caos organitzatiu que varen ésser les primeres hores, el retrat força versemblant de la dona amb uns recursos psicològics limi-

tats a l'hora d'enfrontar-se a una situació límit (interpretada per Maggie Gyllenhaal),... i no gaire més.

En canvi, a l'altre plat de la balança, els retrets hi abunden. La pel·lícula és feixuga perquè la situació està estancada gairebé des del primer moment. A partir d'un cert punt, la monotonia s'instal·la a la pantalla i l'interès es va perdent, sense que serveixin de molt els esforços del guionista per anar alternant la peripècia dels dos policies i l'espera de les respectives esposes. La previsibilitat d'alguns quasi-monòlegs tampoc no hi ajuda gaire.

Però el fracàs més estrepitos de la cinta és la seva alarmant superficialitat visual. En trobaríem molts d'exemples, com ara la fotografia embafosament edulcorada de les dues parelles quan són a la intimitat dels seus dormitoris. Una de les raons per les quals la cinta no acaba d'interessar és precisament perquè el tractament visual dels personatges ens els fa veure previsibles, monolòtics, ensucrats fins a l'avorriment. Ara bé, el premi en aquesta categoria se l'enduen els dos plans en què Jesucrist en persona compareix envoltat de llums psicodèlics i amb la cara submergida en el negre més absolut. De vergonya aliena.

Un altre punt discutible i igualment superficial és la intenció, esbombada a totes les entrevistes per Oliver Stone, de no mostrar l'impacte dels avions contra les torres. ¿Quin sentit té això quan després es recrea en unes víctimes amb la cara tota ensangonada, en un caramull d'imatges reals (i repetides insistentment) del sinistre i, sobretot, en un llarguíssim pla d'una persona suïcidant-se des de les torres?

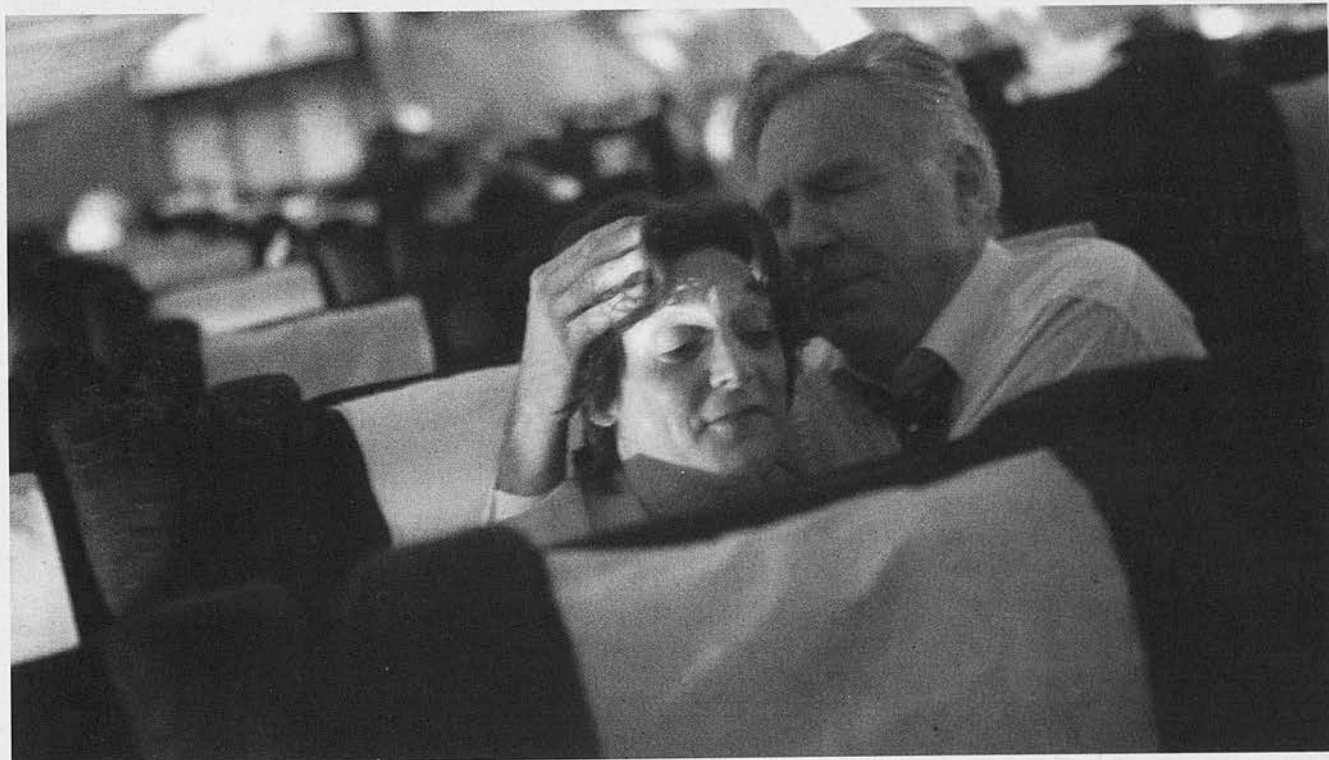
Passem, però, al pla polític. És cert que no fa ni una sola menció crítica envers la (manca de) reacció del president Bush durant l'11 de setembre, però està en el seu dret: *United 93* tampoc no ho fa! És

cert que el patriotisme que sorgeix en el tram final de la cinta és tòpic i cansat. És cert que posa la religió i la família com a pilars bàsics per a la supervivència humana: ¿és que aquestes creences no són lícites? ¿Bandejarem una pel·lícula pel seu missatge conservador, patriòtic i religiós? D'altra banda, aquí ens coneixem tots. ¿Què n'esperaven, els crítics, d'un producte així: un pamflet marxista? Tot s'ha de situar en el seu context i en l'àmbit d'una cultura, la nord-americana, en la qual el patriotisme i els seus símbols ocupen un lloc preeminent. Per tant, ¿per què encara ens sorprèn que *World Trade Center* sigui "*claramente neoconservadora*?? ¿No té dret a ésser-ho? ¿Per què hem de criticar que sigui una pel·lícula "*agresivament política*?? ¿No ho són també — i fins i tot més — alguns films de Costa-Gavras, Jim Sheridan o Ken Loach? Ah!, però ells són d'esquerres...

United 93 (Paul Greengrass, 2006) és força diferent quant al plantejament. Molt més austera que la d'Stone, prescindeix d'alguns elements que contribueixen a l'espectacle: no hi ha cap actor conegut, la fotografia és més aviat grisa, no es mostra l'impacte⁴ i el seu estil visual, càmera en mà, és proper al documental. Però no tot és tan coherent: per començar, opta per un format panoràmic que no quadra gaire amb l'aparença de la majoria dels documentals i sí amb les pel·lícules d'acció. Després es permet alguna petita aportació al guió amb una clara funció dramàtica quan, al principi de la cinta, els pilots parlen dels seus plans de futur, que sabem que no s'acompliran mai. Finalment, l'escassa música que s'hi sent té un clar vernís tràgic amb un toc de terror.

El que sens dubte és el gran encert de la cinta és el punt de vista adoptat. La història està narrada

United 93.





basant-se no en uns personatges concrets, sinó en les operacions tècniques que es varen realitzar durant el segrest de l'avió, la qual cosa li dóna una pàtina de credibilitat i, per damunt de tot, d'objectivitat que la d'Stone no aconsegueix mai.

Per aprofundir en aquesta neutralitat, els autors de l'atemptat sí que hi són presents. I de quina manera: la pel·lícula comença amb ells... resant! Una mica més envant, un d'ells envia un missatge amorós a la seva parella abans d'enlairar-se. Els abundants primers plans que el director els dedica els mostren preocupats, insegurs... i angoixats. I és que abans que terroristes, són persones. Aquest enfocament, honrat i equànime, fa de la cinta de Greengrass una pel·lícula molt més profundament religiosa que la parafernàlia psicodèlica d'Stone. M'agradaria que això quedàs ben clar: hi ha un caire religiós present a les dues pel·lícules. Són el seu enfocament i el seu trasllat a les imatges el que fa decantar el nostre parer per una o l'altra i no el fet que una sigui conservadora i l'altra progressista. ¿O és que hem de tornar a recordar *El naixement d'una nació*?

A l'hora de reflectir el neguit, el director ha optat per dos recursos que ja li varen donar molt bon resultat a *Bloody Sunday*: la càmera en mà i el muntatge nerviós — algunes vegades amb canvis de plans o desenquadraments gratuïts —. Aquesta factura, mantinguda durant tot el metratge, també arriba a resultar feixuga en alguns trams; una mica de contenció (que no és sinònim de manca de tensió) no hi hauria anat gens malament. Potser podríem parlar aquí de si és oportú o no imitar les tècniques documentals en un producte de ficció que toca un tema tan recent i dramàtic com aquest. D'una banda, és evident que els crítics dels quals

parlàvem abans no s'ho han volgut plantejar. De l'altra, hem de reconèixer que el relat de Greengrass és tan honrat en altres aspectes que se fa difícil retreure-li l'opció. A més, conscient que el tema era complex, té la virtut de centrar el relat i no dispersar-lo cap a vessants que serien molt més opinables i, per tant, llenegadissos. De fet, per elaborar el guió varen partir dels testimonis del personal de les torres de control, de les caixes negres i de les conversacions dels passatgers amb els seus familiars⁵. Fins i tot, una part del personal de la torre de control va acceptar d'aparèixer a la pel·lícula interpretant-se a si mateixa.

Al final, després d'haver concentrat tota l'acció en els darrers vint minuts (és a dir, més o manco com degué passar a la realitat), la cinta inclou una sèrie de rètols molt crítics amb el paper dels militars durant el segrest. És una ¿informació? ¿opinió? que no farà gens feliç l'administració Bush. Segur, en canvi, que provocarà l'admiraçió de molts de crítics. Però vull dir, una vegada més, que no són aquests rètols els que fan de *United 93* una molt bona pel·lícula. En cinema, no basta l'opinió per fer una obra artística. Ni molt manco la filiació política o ideològica. El cinema, com totes les altres arts, se situa en un altre pla, ens agradi o no. ■

(1) Mirito TORREIRO a *El País*, 29 de setembre del 2006.

(2) Antonio José NAVARRO a *Dirigido por...*, núm. 359, setembre del 2006.

(3) Ídem.

(4) Les torres hi surten algunes vegades, però no només no es veu l'impacte, sinó que tampoc no es veu com s'esbuquen ni se'n fa cap menció. És especialment ressenyable el pla en què un dels terroristes mira per la finestra de l'avió i veu sobresortir la part de dalt de les torres.

(5) Curiosament, aquest és un punt en comú amb *World Trade Center*, que es basa en les experiències reals dels policies John McLoughlin i William Jimeno i les seves esposes.

L'ésser humà, des del seu origen, ha utilitzat relats amb la finalitat de conèixer-se millor i donar una explicació dels misteris que envolten la seva existència. De fet, qualsevol de nosaltres tenim una sèrie de patrons preconcebuts que delimiten, filtren i adjectiven tot allò que veiem i, fins i tot, estructurarem la manera com ho veiem. Aquests patrons són les *imatges arquetípiques*, que expressen els fets més importants de l'existència humana. És a dir, allò que és dolent és expressat a través d'un dragó, una serp o qualsevol altre animal monstruós; en parlar de contes de fades, tot d'una pensam en prínceps encantats, princeses captives, bruixes, etc.; les pel·lícules de l'oest ens transporten a un oest salvatge ple d'obstacles que obliguen a la lluita contínua dels personatges per arribar a la seva destinació, etc; i així successivament ens trobaríem amb un bon grapat d'imatges que rememoram i associam d'acord amb les nostres vivències personals, amb les experiències que ens dona el nostre entorn més immediat sense substreure'ns de la cultura en la qual vivim immersos.

I de la mateixa manera que guardam en la memòria totes les nostres vivències, així també, existeix una memòria arquetípica de la humanitat que dona lloc a representacions que es repeteixen i que serveixen de comodí a l'hora de representar situacions o emocions semblants. Això significa que hi ha uns arguments universals que es van repetint durant tota la nostra història. És en aquest punt on podem parlar de *mite*: un manera d'explicar el món i donar sentit a la vida, de la mateixa manera que ho fa la ciència i la filosofia.

Els nostres relats moderns són reinvençions mitològiques. La nostra vida es fonamenta sobre esdeveniments que han estat convertits en estructures mítiques.

Així, doncs, els westerns s'inclouen en les imatges arquetípiques que es denominen fundacionals: èxodes de pobles sencers que, guiats per un líder, s'estableixen a terres inexplorades.

L'Eneida, punt de partida dels westerns

En el decurs de la història de la humanitat trobam semblances molt clares de la fugida d'una terra hostil cap a la recerca d'un nou espai per forjar una nova comunitat com van fer Enees i el seu poble per reivindicar la pròpia idiosincràsia. Clars exemples són la fugida de Moisès d'Egipte i la conquesta de l'oest -tal i com ha estat representada en el món audiovisual.

L'Eneida tracta d'un poema èpic que narra l'establiment a Itàlia del troià Enees, per preparar la fundació de Roma, per desig exprés dels déus. Enees és presentat com un "heroi"¹ que haurà de superar algunes dificultats personals (sucumbeix a un amor promogut per Juno i s'oblida de la seva



missió, fins que Mercuri li ho recorda) per aconseguir el seu objectiu. La principal font literària que inspirà Virgili fou Homer. Però Enees es diferencia de l'heroi homèric perquè no es guia pels seus propis interessos sinó que ha acceptat el destí de ser l'avantpassat del poble que civilitzarà el món. La realització del destí de Roma passa per sobre dels personatges i porta per als qui no s'hi pleguen a la seva ruïna tràgica.

Moisès presenta força paral·lelismes amb Enees. Moisès és un heroi que també ha estat cridat per la divinitat perquè faci la seva voluntat.² Va haver de renunciar a la seva vida anterior per alliberar el poble hebreu. El faraó s'hi negà i els habitants d'Egipte patiren un càstig diví (les plagues d'Egipte). Moisès com Enees han de superar tota una sèrie de proves per tal de mereixer l'elecció divina.

Així també, els westerns són una mostra més de la recerca d'una nova pàtria per part d'un poble: l'americà. Els líders que condueixen un grup de persones de l'est cap a l'oest americà són veritables valedors de la humanitat (herois que intervenen a favor dels mortals) i fundadors de pobles com ho havien estat Enees a l'Eneida i Moisès al relat bíblic. Tot i que, malgrat aquells no han estat seleccionats per mandat diví també hauran de demostrar que són mereixedors de la confiança que els ha estat dipositada (expistolers que hauran de redimir-se, hauran de superar les pròpies debilitats, etc).

Heroi fundador

Enees, príncep de Troia, és l'heroi fundador més representatiu. És el prototipus dels mites de funda-

La gran jornada.

ció. "Són les mateixes proeses de Pèlope, Argos i Cadmos, el príncep fenici fundador de Tebas i introductor de l'alfabet a Europa. Però també són les mateixes proeses relatades en *San Francisco*, *Horizontes lejanos*, *Caravana de mujeres* o la pròpia *Èxode*, que narra l'assentament de supervivents de l'Holocaust jueu en el nou Estat d'Israel." (Sánchez 2002:43).

El western, un gènere que beu de les històries mítiques

A més a més, aquest tipus d'herois han originat tot un gènere cinematogràfic, el western, amb les seves constants dramàtiques habituals: la lluita dels pioners en una terra inhòspita, l'oposició entre l'est civilitzat i el salvatge oest, les batalles entre els ramaders i els agricultors, etc. I així podrien desfilir un bon grapat d'històries que es basen en aquest mite fundacional: l'èxode dels mormons a través del desert per establir-se a Utah reflecteix el mateix esperit peoner que va animar els pelegrins del *Mayflower*, els emigrants europeus del segle XIX, o fins i tot, els conqueridors espanyols que exploraren el nou continent.

Cada societat té un relat d'origen que s'explica a si mateix i al món com històries mitologitzades i de mites. Segons alguns autors, la societat comprèn el seu lloc en el món i la seva història a través dels mites. Aquests formen la base identitària auto-definida de la nació.

No hi ha interrupció entre els arguments significatius de les antigues mitologies i la disposició que adopten els relats culturals moderns: literatura, belles arts, cinema... (Durand, 1993:11, com ha quedat demostrat en els relats de l'*Eneida*, Moisès i els westerns. En el nostre cas, partim de la idea d'un col·lectiu unit per un gran objectiu comú: l'assoliment del paradís remot on establir-se. En el viatge cap a la consecució d'aquesta finalitat, la religió i les creences són una peça clau i a més, els herois han de resoldre les situacions conflictives individuals i col·lectives durant el seu viatge (en el cas dels westerns les lluites contra els indis, contra els cercadors d'or o contra les mateixes adversitats pròpies de les zones desèrtiques per les quals han de passar; pel que fa a Enees la debilitat de la carn entre d'altres i quant a Moisès les dificultats d'un poble que no sempre li demostra la seva confiança) i finalment obtindran la recompensa, que no sempre és permesa a l'heroi (a Moisès li fou negada).

En resum, el mite es pren com una manera d'explicar el món i donar sentit a la vida, paral·lela a les

Caravana de mujeres.



pròpies de la filosofia i la ciència. En un principi els relats històrics no són mítics, però en enriquir-se amb els elements que la tradició hi afegeix, adquireixen la condició de mites. Aquests se'ns presenten per donar sentit al món que ens envolta; ens pretenen explicar els orígens i les relacions que hi ha en el si de la societat. Les comunitats han de tenir una consciència del seu naixement i les seves característiques particulars, que les distingeixi de les altres (Berrio 2000:100).

Els westerns han constituït la nació nord-americana

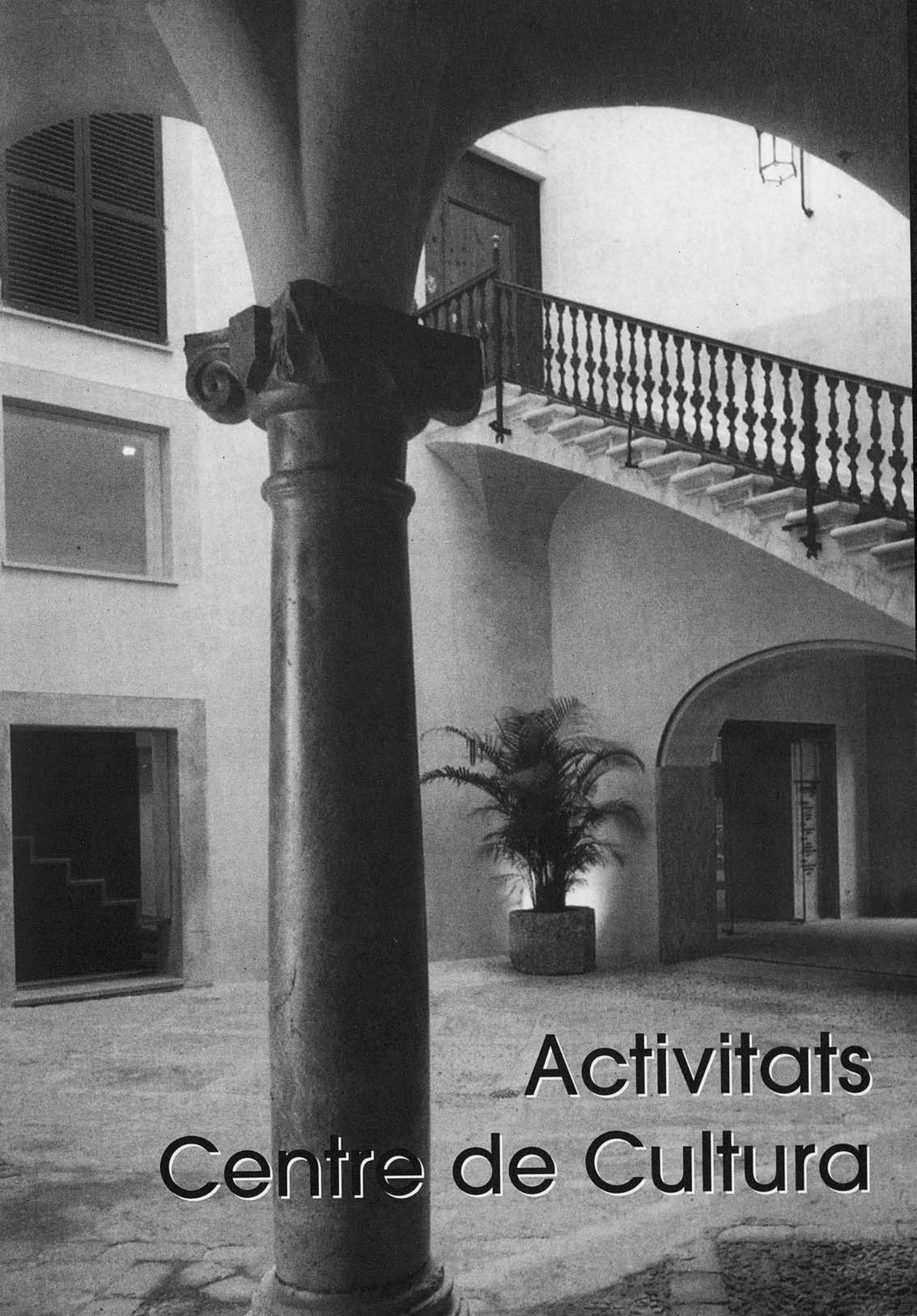
Una de les mítiques que ha desenvolupat el cinema, a partir d'altres anteriors, és la de la constitució de la nació nord-americana. Els westerns, tot i que estan situats en una època molt concreta (defuig del caràcter d'intemporalitat del relat mític), expliquen situacions, creen personatges que no han existit, però tenen la capacitat simbòlica de representar la lluita que van lliurar els immigrants per conquerir la naturalesa salvatge i la construcció d'una nova nació. Els personatges que hi surten són arquetípics i simbolitzen les virtuts i els defectes del poble nord-americà: la potència, l'agressivitat, la capacitat de l'individu aïllat de vèncer tot tipus de dificultats. En aquest sentit, podem dir que expressa l'imaginari cultural³ de la societat nord-americana. Així doncs, els westerns han esdevingut un imaginari col·lectiu que han partit d'estructures mítiques anteriors i que probablement n'afavoriran el desenvolupament d'altres.

BIBLIOGRAFIA

- BALLÓ, Jordi; PÉREZ, Xavier (1997). *La semilla inmortal. Los argumentos universales en el cine*. Barcelona: Anagrama.
- BERRIO, Jordi (2000). Anàlisi 24: *La vigència del mite en la cultura contemporània* (p 93 a 105).
- BIALOSTOCKI, Jan (1973). *Estilo e iconografía*. Barcelona: Barral.
- DURAND, Gilbert (1982). *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*. Madrid: Taurus.
- DURAND, Gilbert (1993). *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*. Barcelona, México: Anthropos Editorial Del Hombre en coedició amb la divisió de Ciencias Sociales y Humanidades, Universidad Autónoma Metropolitana, Iztapalapa, México.
- ELIADE, Mircea (1983). *Imágenes y símbolos*. Madrid: Taurus.
- MORAES, Dênis (2004). A "La iniciativa de Comunicación". Article: *Imaginario social y hegemonia cultural en la era de la información*. (Apartat: *Imágenes y símbolos: ensayos sobre el simbolismo mágico-religioso*).
- SÁNCHEZ-ESCALONILLA, Antonio (2002). *Guión de aventura y forja del héroe*. Barcelona: Ariel Cine.

NOTES

- (1) Segons SANCHEZ (2002), l'heroi, des del punt de vista mitològic, ha de superar diverses vicissituds en el seu llarg recorregut per arribar a la pròpia plenitud: parteix d'un món ordinari, rep la cridada a l'aventura, apareix un savi, descobreix un món especial, rep instruccions, pateix les primeres ferides, visita l'oracle, baixa als inferns, desapareix el Savi, surt dels inferns, passa per una prova suprema i ressuscitar i retorn a la llar.
- (2) En la mitologia universal trobam altres relats que s'entronquen directament amb Moisès. La història de Krisna, el déu blau. Per salvar-se d'una mort segura, Krisna va ser traslladat dins una senalla, igual que Moisès per salvar-se del càstig del faraó.
- (3) "Cada societat dicta el que es pot veure, però també com es pot veure". CATALÀ, Josep. *Comunicació i Audiovisuals II*. Barcelona: Fundació per a la UOC, 2006.



Activitats Centre de Cultura

Un Rossellini, molts de Rossellini

J.E. Monterde



Roma, ciudad abierta.

Rossellini, sí, però, quin Rossellini? Qualsevol aproximació a la figura del cineasta italià el centenari del qual commemorarem ens revela una realitat inqüestionable: al llarg de la trajectòria vital i cinematogràfica del director —intimament unides, evidentment, la qual cosa esdevindrà una dada essencial per a la modernitat cinematogràfica— se succeiran unes altres facetes identificables amb els diferents períodes en què es pot dividir la filmografia de Rossellini i, per tant, cadascuna de les seves pel·lícules necessàriament ha d'inscriure's en alguns d'aquests períodes per comprendre quin paper juga al conjunt de la seva trajectòria. Oposat a la idea d'una obra lineal i uniforme, la filmografia de Rossellini és zigzaguejant, diversa, fins i tot contradictòria moltes de vegades; com a mínim tant com el personatge mateix i el seu periple vital. La qüestió rau no a assumir el conjunt dels films del director italià com un tot homogeni, sinó com un conjunt viu, que canvia, irregular, on la sublimitat es junta amb la mediocritat, on no s'enllacen simplement un seguit d'obres mestres, sinó on brillen com a flamarades moltes de vegades intempestives. Però la veritat és que algunes d'aquestes flamarades han passat a la història del cinema; encara més, hi han deixat l'empremta i hi han establert alguns dels punts d'inflexió. Segurament per aquest motiu, aquell personatge de *Prima della rivoluzione* (B.

Bertolucci, 1964) cridarà en un moment determinat: "*Non si può vivere senza Rossellini!*"

Hi ha un 'proto-Rossellini' inherent al fill jove de l'alta burgesia romana (fill d'un arquitecte especialitzat en la construcció de sales de cinema), contradictori, loquaç, seductor, superficial amb aparença transcendent, etc. que s'apropa al cinema amb la realització de diferents curtmetratges amateurs (sis entre 1936 i 1940), pràcticament ignorats per inacabats o mai no projectats; però hem de recordar que en aquells temps els rodatges de curtmetratges tan sols eren a l'abast d'aquell tipus de burgesia diletant que entén el cinema com un joc. No obstant això, ben aviat Rossellini es decanta pel cinema professional, amb la col·laboració en diferents treballs, el principal dels quals va ser un film propagandístic feixista, *Luciano Serra pilota* (De una misma sangre, G. Alessandrini, 1938). De fet, amb aquesta pel·lícula s'obre la primera etapa del Rossellini ja professional, que podem definir-la com a etapa de la guerra. És aquí on cal situar la ben anomenada "trilogia feixista", on els ensenyaments de Francesco De Robertis cristal·litzen en *La nave bianca* (1941); continuades per *Un pilota ritorna* (1942) i *L'uomo dalla croce* (1943). Sens cap tipus de dubte hem d'insistir en el fet que són tres films que, des de enfocaments diferents —del "semidocumentalisme" de la primera a la militància



catòlica de la tercera, amb l'enaltiment patriòtic de la segona—, s'ofereixen com a paradigmes de la propaganda bèl·lica feixista: no sabrem mai si aquest interès deriva d'una convicció personal (profeixista) o d'una adaptació a la situació del moment, però en tot cas la nitidesa propagandística dels films és inqüestionable.

Paradoxalment, el final de la guerra implica un canvi radical en la ubicació ideològica i estètica de Rossellini. Una altra vegada no podem saber molt bé —i ell mai no ho va explicar del tot— si som davant una autèntica "conversió" ideològica, una altra adaptació als aires de l'Alliberament o davant una mostra del comportament camaleònic del cineasta. Però, d'una manera o d'altra, segurament gràcies a la presència de Sergio Amidei al guió o a les condicions limitades de la infraestructura cinematogràfica, la veritat és que *Roma, città aperta* (*Roma, ciudad abierta*, 1945) no tan sols obre l'estació neorealista, sinó que també significa un punt d'inflexió en l'esdevenidor del cinema. Després farà dues obres fonamentals, *Paisà* (1946) i *Germania anno zero* (1947), amb les quals clou una segona trilogia i on, d'una banda, aprofundeix en el neorealisme i, de l'altra, obre camins a la seva pròpia superació. Mentre que altres cineastes —com De Sica, Visconti o De Santis— encara exploten les possibilitats neorealistes, Rossellini ja és a un altre

estadi. Encara no se sap ben on —i ara s'obre el que diríem que és una primera etapa de transició—, però títols com ara *L'amore* (1947), *La macchina ammazzacattivi* (1948) i, més tard, *Francesco, giullare di Dio* (1950) i *Dov'è la libertà...?* (1952), ofereixen molt diferents elements d'interès, persistents en l'obra futura del director. Però simultàniament Rossellini ha iniciat una tercera etapa, que li és tan decisiva com ho és també per al naixement del cinema modern, clarament imbricada —d'altra banda— en la seva vida privada: l'etapa "Bergman". Fruit de la seva trobada i posterior relació sentimental amb l'actriu sueca arribada de Hollywood, neix primer *Stromboli, terra di Dio* (*Stromboli*, 1949), enllaç imprescindible entre el neorealisme i una via definitivament personal que inspirarà tants d'altres cineastes posteriors, amb el èmuls de la *nouvelle vague* al capdavant. Aquesta via es concreta amb la trilogia existencialista interpretada per Bergman: *Europa '51* (*Europa* 1951, 1952), *Viaggio in Italia* (*Te querré siempre*, 1953) i *La paura* (1954). Els dos primers són films transcendents: *Europa '51* per la capacitat de penetrar en les profunditats del seu temps, d'indagar alhora sobre l'ànima humana i el seu entorn social; *Viaggio in Italia* no únicament per la dissecció implacable d'uns personatges psicològics i les relacions sentimentals que els uneixen, també per la defini-

Rossellini dirigint.



Europa 1951.

ció de noves formes de concebre l'expressió cinematogràfica.

Un nou —i una mica més que premonitori— canvi de rumb arriba amb *L'Índia vista da Rossellini* (1957-58), sèrie de 251 minuts en deu capítols rodada per a la RAI. D'una banda es tracta d'una de les primeres contribucions d'un cineasta contrastat amb el nou mitjà televisiu; de l'altra, manifesta uns valors propis quant al tractament documental d'una realitat desconeguda i subjugant (de la qual en queden trets al muntatge *Índia* [1958], exhibida als cinemes). Però encara no és temps de l'absorció televisiva i Rossellini torna al cinema en una nova etapa més eclèctica i diluïda, en què s'entremesclen certs retorns a l'esperit neorealista —*Il generale della Rovere* (*El general de la Rovere*, 1959) i *Era notte a Roma* (*Fugitivos en la noche*, 1960)— amb l'evocació històrica de base didàctica —*Viva l'Italia!* (1960)— o romàntic-literària —*Vanina Vanini* (1961)—, per cloure's amb un estrany film fallit, *Anima nera* (1962). Un tancament que resulta pràcticament definitiu, perquè poc temps després Rossellini anuncia emfàticament l'"abandonament" del cinema a favor de la televisió, considerada el nou mitjà capaç de democratitzar el coneixement i on hom pot treballar sense les constriccions comercials.

No oblidem que Rossellini desenvolupa la tasca televisiva sota un format de producció cinematogràfic, perquè l'entén com una via nova de difusió (que, per exemple, permet llargues durades

impossibles al cinema gràcies a l'estructura serial) i no tant com un nou mitjà expressiu. I això li interessa perquè confia sobretot —no va ser mai un bon profeta!— en les capacitats didàctiques de la televisió i el seu paper en l'elevació cultural de la societat, un pensament que coincideix amb la utopia pedagògica que en aquells mateixos anys sostindrà als escrits teòrics. Siguin com siguin, s'entengui com a cine o televisió, hi ha sèries com *L'età del ferro* (*La edad de hierro*, 1964), *La lotta dell'umo per la sua sopravvivenza* (*La lucha del hombre por la supervivencia*, 1967-69), *Atti degli Apostoli* (*Los hechos de los Apóstoles*, 1968) i *L'età di Cosimo de Medici* (1972), que recorren grans o molt intensos períodes de la Història, o films per a televisió centrats en personalitats històriques clau, com *La prise de pouvoir par Louis XIV* (*La toma de poder por Luis XIV*, 1966), *Socrate* (*Sócrates*, 1970), *Blaise Pascal* (1971), *Agostino d'Ipbona* (1972) i *Cartesius* (1973), després perllongats amb un retorn efímer al cinema (*Anno uno* [1974], retorn als temps de l'Alliberament, i *Il Messia* [*El Mesías*, 1975]).

Contrastos, contradiccions, ruptures, temptatives, innovacions, apassionaments, voluntarismes, intransigències, egolatries, etc. són uns altres qualificatius aplicables a Roberto Rossellini, que en cap cas no en desmereixen l'obra, i que, a més a més, són absolutament necessaris per comprendre-la i estimar-la com es mereix. ■

Perdición

Joan Andreu

Perdición.



Dins de la nostra repassada a alguns dels títols de cinema negre més representatius del gènere hem de fer obligatòria aturada a *Perdición* (*Double Indemnity*, 1944) el film-noir per excel·lència del mestre Billy Wilder, nascut enguany fa un segle. Quan Wilder dirigí aquest film encara era un jove director de 38 anys i *Perdición* és la seva primera gran obra. És també la seva obra més clàssicament *noir*, sense oblidar la posterior *El Crepúsculo de los Dioses* (*Sunset Boulevard*, 1950), una obra mestra rodada sis anys després que *Perdición*.

Acostar-nos a *Perdición* és fer-ho, no només a un dels títols fonamentals del gènere negre, sinó també a un film important de la història del cinema en conjunt. Certament està molt gastat parlar de "clàssic", però és que, en aquest cas, és impossible no qualificar així el film. Assistim a *Perdición* a un desplegament espectacular, brillant i efectiu dels mecanismes identificatius i identitaris del *noir*. Alguns d'aquests llocs comuns són: la fotografia expressivista, la veu en *off* del protagonista, el *flashback*, la

femme fatale, el crim perfecte i la investigació (aquí no policial). *Perdición* es troba en el punt àlgid del gènere. Són pràcticament de la mateixa època altres grans films com *Laura* (Otto Preminger, 1944), *El Sueño Eterno* (*The Big Sleep*, Howard Hawks, 1946), *Retorno Al Pasado* (*Out Of The Past*, Jacques Tourneur, 1947), *Forajidos* (*The Killers*, Robert Siodmak, 1946) i un caramull més. Només fixant-nos amb els noms de qui dirigeixen aquests films és clar que els grans estudis i, per descomptat, el públic, demanava les arravatades històries en què la raó es perd i l'impuls de les més baixes passions humanes desencadena les situacions més inversemblants en què la violència i el sexe en són protagonistes.

El guió de *Perdición* fou redactat ni més ni menys que pel tàndem format per Billy Wilder mateix conjuntament amb el novel·lista i guionista Raymond Chandler, i es basà en la novel·la de James M. Cain. Cain és autor també d'altres grans títols de la novel·la *noir* adaptades al cinema com *El Cartero Siempre Llama Dos Veces* (*The Postman Al-*

Perdición.



ways *Rings Twice*, Tay Garnett, 1946) o *Serenata* (*Serenade*, Anthony Mann, 1956). Quan al fet que un altre novel·lista reputat com Chandler adaptà la seva obra fou destacat per Cain mateix, comentant fins i tot que si alguns dels canvis que Chandler i Wilder introduïren al guió se li haguessin ocorregut a ell abans els hagués inclòs a la novel·la.

Wilder, polonès de naixement, però encara nascut a l'època de domini austro-hongarès, és un més de la llarga llista de veritables talents del cinema que es gestaren a Centre-europa i emigraren després als Estats Units, sovint cercant una llibertat (també creativa) que a l'Europa dels emergents règims feixistes se'ls negava. Ja implantats als Estats Units no només formaren part de les direccions capdavanteres de l'època daurada de Hollywood, sinó que, a més, portaren una manera de fer, un bagatge propi. Representaven l'herència de la tradició cinematogràfica alemanya, que tan bons fruits havia donat durant l'època de la república de Weimar (curt període democràtic d'entre les guerres mundials). La manifestació més evident del que portaren els directors centre-europeus cap a Hollywood fou l'expressionisme. El nom d'expressionisme no anà lligat inicialment al cinema sinó a la pintura. Es desenvolupà principalment a Alemanya, i les seves àrees d'influència, com un dels "ismes" o avantguardes lligades en certa manera a l'esperit rebel que havia nascut anys endarrere amb impressionisme a França. El *leitmotif* de l'expressionisme era reflectir de forma intensa els sentiments i les sensacions forçant el realisme a adaptar-se a l'objectiu semàntic que l'artista volia imprimir a la seva obra. Quan l'expressionisme arriba finalment al cinema ho fa de forma força diferent a la pintura. Inicialment trobam uns escenaris, un maquillatge i una forma interpretativa expressionista, pretesament

antirealista. L'empremta expressionista que trobam a *Perdición*, i, de retruc, en moltes pel·lícules americanes d'aquella època, és ja una manifestació molt més subtil i subliminal, que té molt a veure amb l'ambientació i, especialment, amb la fotografia. En el cas del film de Wilder la foscor té un significat clarament simbòlic, per exemple a l'escena en què el protagonista, l'agent d'assegurances Walter Neff, interpretat per Fred McMurray, ja ha estat seduït per la dona del seu client per tramar l'assassinat d'aquest. Neff, neguitós, es dirigeix al seu apartament i resta a les fosques mentre es fa de nit. El seu monòleg en *off* també suggereix que se sent abocat a un destí obscur i que tot just acaba de quedar atrapat per una teranyina.

Però, per ventura, l'element indisociable de *Perdición* és la representació per part d'una sorprenentment fascinant Barbara Stanwyck en el paper de Phyllis Dietrichson, segona dona i instigadora a l'assassinat del seu marit. Stanwyck representa la *femme fatale* per antonomàsia: seductora, freda, calculadora i manipuladora. Stanwyck broda el seu paper i en fou nominada per als Oscars. Phyllis té tots els elements de la dona fatal: la innata capacitat de seduir l'heroi emprant les armes de l'atracció sexual, l'ambició sense mesura, la manca de moralitat i, fins i tot, una certa fragilitat que la fa encara més mortífera. L'arquetipus de *femme fatale* només es pot comprendre des d'una òptica masculina, una òptica que ha marcat els temps. No ens costa veure en la dona fatal una actualització als nostres dies del pecat original bíblic i, per tant, de la representació de la serp del paradís i del seu vehicle Eva. Des del moment en què Neff tasta la fruita prohibida la seva eixida del paradís és ja inevitable. Adam i Eva, Walter i Phyllis, compartiran ja destí, i serà un destí fatal.

Quant a la investigació, com dèiem, aquesta no corre a càrrec de la policia sinó de Barton Keyes, pèrit de la companyia d'assegurances en què treballa Neff, que voldrà treure l'entrellat de l'aparent suïcidi perpetrat per la parella. Aquest paper, interpretat magistralment per Edward G. Robinson, representa en realitat el clàssic paper de l'investigador. Es produeix, doncs, a *Perdició* un intercanvi de papers molt interessant. Si bé en l'estructura més clàssica ens trobaríem que l'investigador és el protagonista, en aquest cas són els criminals els que porten el pes de la història i, en definitiva, els papers principals. També cal notar que si bé l'astúcia és l'arma de Keyes, aquesta no ve acompanyada de la deducció que acompanya el detectiu racional sinó que es deixa portar per l'instint (en aquest cas representat per un «homonet que porta dins» que l'avisava quan hi ha alguna cosa que no és neta en els casos).

Si hi ha però un element que causa estranyesa i una certa fascinació no és un altre que el mateix protagonista. Certament Neff sembla, en una primera lectura, víctima de Phyllis. Certament sembla que no ha tengut més remei que caure en la trampa de la seva seducció, però la realitat és que Neff no té gens ni una mica de víctima. Com ell mateix diu: «Walter Neff, 35 anys, simple agent d'assegurances, sense marques», és un home acomplexat. És un solitari que no té al·licients a la vida i que se sent inferior respecte del seu admirat/odiat company Barton Keyes. La seducció de Phyllis és realment tèbia, si Phyllis està o no influït Neff per a conspirar contra el seu home és molt més una construcció, una fantasia d'ell. Walter realment gaudeix quan elabora, maquina, dirigeix i executa el malèfic pla. Està pletòric imaginant com realitzarà la malifeta perquè no sigui descoberta i, també quan dóna instruccions a Phyllis sobre com ha de comportar-se. La seva no és l'obra d'una persona manipulada per una dona fatal sinó la voluntat, per damunt de tot, de vèncer Keyes i deixar-lo en ridícul. Sobre la relació entre Neff i Phyllis sí que s'ha d'admetre que hi ha una intensa atracció sexual, però no hi ha en cap moment una subjugació de Neff cap a Phyllis. És més, a la més mínima, aquest demostra interès per la fillastra de l'altra, la jove Lola. Recordem també que, en darrera instància, és Phyllis qui mostra una esclatxa de compassió que li resultarà fatal. No, si Neff és víctima d'alguna cosa és dels seus propis complexos d'home alt i poc intel·ligent. És aquesta una visió poc comentada dels personatges però que, al meu parer, és la més ajustada a la realitat dels fets.

Una altra cosa que val la pena comentar és la presència de diversos objectes inanimats, si més no curiosos. Objectes que marquen i deixen empremta a l'imaginari de l'espectador. Per damunt de tot, hi ha els famosos llumins que Neff encèn amb l'ungla. Abans ja havia vist en algun *western* com el vaquer de torn es treia un llumí, el fregava per la paret de fusta o per la seva barba i s'encenia, però el que fa Neff amb l'ungla és el sùmmum! No sé si especular que és un simbolisme d'alguna cosa és anar massa lluny, però no deixa de cridar l'atenció tal



Perdició.

poder de combustió. Hi ha un altre objecte que atreu l'espectador i és el dictàfon, un estrany aparell inventat originalment que permetia l'enregistrament i reproducció de la veu, que quedava impresa en uns tubs de cera, que fou inventat per Thomas A. Edison. Neff l'empra per fer de narrador de tota la seva història. I, finalment, em veig impel·lit a esmentar una escena antològica. És quan Walter Neff coneix Phyllis Dietrichson. Neff entra a la casa i en un pla molt superior, Phyllis, només coberta amb una tovallola, el mira seductorament. Un breu diàleg, Neff l'espera a la sala i la llum canvia, una mena de boira pren l'escena i Phyllis, ja canviada, comença a baixar per l'escala, lenta i decidida, mostrant en un dels seus nus turmells una cadenetxa que immediatament obsessiona Walter. Aquest sí que és un objecte simbòlic perquè, des d'aquest moment, l'eròtica turmellera és símbol del destí conjunt de Phyllis i Walter.

Finalment comentar que el nostre actor més internacional, Josep Lluís Moll, conegut com a Fortunio Bonanova, fa un curt, però interessant paper com a únic testimoni presencial del muntatge de Walter Neff. Bonanova sempre donava una gran solvència en les seves actuacions. És un d'aquests secundaris de luxe de l'època daurada de Hollywood, i, a més, mallorquí! ■

Wilder i la falsedat

Guillem Fiol Pons



Billy Wilder.

Si el mes passat des d'aquestes pàgines tornàvem la vista enrere per a repassar tres pel·lícules d'un director tan interessant com Robert Wise, aquest mes de novembre dedicarem unes línies a tres films ja no d'un director molt interessant, sinó sense cap dubte un dels millors que els espectadors haguem pogut gaudir mai: Billy Wilder. Aquí va la proposta: *El crepúsculo de los dioses* (*Sunset Boulevard*, 1950), *La vida privada de Sherlock Holmes* (*The private life of Sherlock Holmes*, 1970) i *¿Qué ocurrió entre mi padre y tu madre?* (*Avanti!*, 1972).

El crepúsculo de los dioses és considerada per molts com una de les millors pel·lícules de Wilder, si no la millor. Personalment, sempre he preferit altres grans mostres de la seva excelsa filmografia, cosa que no treu que m'apunti al vagó de tots

aquells que la qualifiquen com un film excel·lent. Pels qui no han tingut el plaer de veure'l cap vegada, recordar que conta la història d'un guionista de Hollywood, Joe, (William Holden) que té seriosos problemes econòmics que, per un caprici del destí, acaba "treballant", per dir-ho així, per a una rica i oblidada estrella del cinema mut, Norma Desmond (Gloria Swanson). Vist així, tampoc es pot dir que l'argument presagiés res d'extraordinari. Però és el treball de desenvolupament d'aquest punt de partida a càrrec de Wilder en la direcció i de Charles Brackett en l'escriptura del guió (en col·laboració amb Wilder mateix) el que aconsegueix el brillant resultat final.

De ben segur que l'inici del film és un d'aquells que són difícils d'oblidar, sobretot des d'un punt de vista narratiu, en tractar-se d'un relat que incorpora una veu en *off* a la manera del cinema negre (gènere que Wilder havia treballat tan bé a *Perdició* [*Double indemnity*, 1944]), però amb el següent toc genial: qui conta la història ho fa pel final, quan el seu cadàver està surant a la piscina d'una mansió del carrer de Hollywood que dona títol a la pel·lícula. La idea de presentar un narrador difunt és certament brillant, però voldria anar més enllà per destacar la destresa, o honestedat, si m'apuren, dels dos guionistes en decidir desvetllar de bon començament que el protagonista-narrador mor, refusant així el recurs efectista que jugaria amb la tradicional i lògica convenció que diria que si un personatge està contant-nos una història, no en pot morir al final.

A partir d'aquest punt, al contrari del que podria semblar, el film no ofereix un relat criminal ni detectivesc a l'ús, que actua de teòric clímax ja avançat, sinó que s'interessa més pel retrat acurat de tots els seus personatges i per l'àcida descripció del Hollywood del moment (i que, segons el testimoni de Wilder mateix sembla que va molestar força un dels homes més poderosos de la indústria, Louis B. Mayer), una descripció que probablement podria ser traslladada sense gaires problemes al Hollywood dels nostres dies o a tots aquells hàbitats de gent que viu d'esquenes a la realitat diària de la gent de carrer, siguin actors, cantants, esportistes o el que vulguin. És un retrat de conjunt que, des de Joe a Norma, passant pel majordom i antic director i marit d'aquesta, Max (el també director Erich von Stroheim) o els companys de partida de cartes de l'actriu, tots són perfilats amb un patetisme molt cru, habitants d'un món, que tal i com reconeix Joe en un moment, és diferent al món real, és com si es trobessin en una altra dimensió, tot envoltats de riqueses mal conservades i podrits de diners, però incapaços de trobar motivacions per a les seves vides i ancorats en un passat que, mirin com ho mirin, no tornarà (no hi ha cap passat, per sort o per desgràcia, que torni). La intromissió involuntària de

Joe, intentant escapar dels seus propis problemes esdevindrà una motivació vital per a Norma, però al mateix temps serà la llavor de la tragèdia, pura i simplement perquè l'alienació de l'actriu és tan brutal que ja no hi ha res que la pugui tornar a fer tocar de peus a terra. A més, no hem de perdre mai de vista l'actitud covard d'un Joe que s'estima més participar de la comoditat del seu "treball" a la mansió que enfrontar-se de cara amb una realitat que, com a Norma, sembla haver-li passat pel damunt. La crueltat del destí i del guió de Wilder i Brackett jugarà una mala passada amb Joe al final,

just quan du a terme una actitud lloable mostrant a la correctora de guions que s'ha enamorat d'ell la classe de vida que està portant i refusant la seva estimació.

És precisament la relació amb aquesta al·lota el punt que considero més fluix de la pel·lícula, potser en part per la dèbil aportació de l'actriu Nancy Olson, que contrasta excessivament amb la solvència de la resta del repartiment. Potser fos la intenció de Wilder mostrar clarament la diferència entre el seu personatge i la resta que deambulen per la casa de Norma, però el pes com actriu d'Olson no va ser el



*La vida
privada de
Sherlock
Holmes.*





El crepúsculo de los dioses.

suficient. En tot cas, *El crepúsculo de los dioses* és un film de referència no només en la carrera de Wilder, sinó també en la d'un poc valorat William Holden, que va treballar altres vegades amb Wilder, des de *Traidor en el infierno* (*Stalag 17*, 1953), per la qual va guanyar l'Oscar, o *Sabrina* (*Sabrina fair*, 1954), però també és una obra de referència dins tot aquell subgènere que ha mostrat el rerefons amarg del món de l'espectacle, en un any, el de 1950, en el qual Manckiewicz oferiria una altre terrible visió d'aquest ambient, en el seu cas concretat en el teatre, a *Tot sobre Eva* (*All about Eve*).

Després de passar per uns fabulosos anys 50, dècada en la qual realitzà films de la talla de *El gran carnaval* (*The big carnival*, 1951), les esmentades *Traidor en el infierno* i *Sabrina*, *La tentación vive arriba* (*The seven years itch*, 1955), *Testigo de cargo* (*Witness for the prosecution*, 1958), *Ningú no és perfecte* (*Some like it hot*, 1959) o *El apartamento* (*The apartment*, 1960), els anys 60 i 70 no van suposar, en el seu moment, gaire reconeixement ni comercial ni crític per a les obres que filmà Wilder

(igual va succeir, per exemple, amb un altre geni del cinema, John Ford, immerescudament tant en un cas com en l'altre).

Així, just el 1970 va estrenar *La vida privada de Sherlock Holmes*, escrita per ell mateix, basant-se òbviament en els populars personatges creats en literatura per Conan Doyle, i en col·laboració amb I.A.L. Diamond, autor que, després de Brackett, va escriure nombrosos guions amb Wilder, configurant una de les col·laboracions més admirables de la història del cinema. Vagi per endavant que no sóc seguidor de les novel·les de Holmes (com tampoc de les del seu "rival" Poirot), així que no sóc el més indicat per comentar què van fer de bo i de dolent Wilder i Diamond en adaptar les seves vivències (no així un cas detectivesc concret, que és "de no va invenció" dels guionistes).

En el fons, pretén ser "la història mai contada" del detectiu, el relat que el mateix Watson no va voler que veiés la llum fins molts anys després de la seva mort. No obstant, s'agraeix a Wilder que no pretengui ser un film que vulgui trencar el mite de Holmes (i ho agraeixo sense ser, repeteixo, seguidor seu, però sí admirador de la icona en què s'ha convertit). Els interessos de Wilder es decanten, més aviat, per jugar amb alguns dels trets essencials de la vida del detectiu per aconseguir moments de comèdia força efectius, com és l'assumpte de la suposada relació homosexual entre ell i Watson o el fet que el doctor li amagui el maletí de la cocaïna just sobre la taula de Holmes i aquest no la trobi. I és que, a més, Wilder vol jugar amb la suposada perfecció i excel·lència de Holmes, plantejant un cas (no revelaré més detalls) en el qual la ment més brillant d'Anglaterra fracassa. Són aquestes agudes reflexions sobre la mitologia de Holmes el que considero més interessant del film de Wilder, alhora que ens molts moments la meua atenció com espectador es va diluint, concretament en les escenes destinades sobretot a desenvolupar el misteri detectivesc, tan recercat que en moltes ocasions es fa carregat (canaris, nans, el llac Ness,...). És prou notable, per altra banda, la introducció del personatge interpretat per Genevieve Page, l'atractiva i malvada Urraca d'*El Cid* (Anthony Mann, 1960), que una dècada després ja havia perdut part de l'atractiu, però no l'aspra mirada. És molt trista la manera en què Wilder representa les emocions que pugui sentir Holmes davant la inesperada companya, d'una fredor externa (que no interna) que espanta. Així i tot, durant tota la pel·lícula tinc la sensació que el misteri que han de resoldre centra en excés l'atenció de Wilder, resultant al final que la relació entre Page i el protagonista queda una mica borrosa.

Sí que voldria subratllar una vegada més l'habilitat de Wilder i Diamond a l'hora de crear el guió, que afronten el repte de plantejar el cas més complicat que se li pugui haver presentat mai a Holmes, que resumeix l'incomparable Watson després d'haver hagut d'acollir l'amnèsica al·lota, dient que de ben segur que tenen un cas entre mans, però el



Avanti!

més complicat no és resoldre'l, sinó esbrinar de quin cas es tracta.

Just d'un parells d'anys després és l'últim dels films que ocupen aquest article, *¿Qué ocurrió entre mi padre y tu madre?*, nova col·laboració entre Wilder i Diamond, en aquesta ocasió adaptant una obra de teatre de Samuel Taylor. Uns meravellosos Jack Lemmon (actor fetitxe de Wilder) i Juliet Mills protagonitzen una de les més boniques històries d'amor que un servidor ha contemplat mai en una pantalla, ambientada en un balneari d'una illa del sud d'Itàlia.

No pensem, però, que Wilder cauria en el parany de fer una comèdia romàntica beneïta i carregant, no senyor. La relació que centra l'argument va en tot moment de la mà de l'àcid humor tan característic de Wilder, que li permet configurar tot un seguit de diàlegs divertits i enginyosos, dels que voldria citar aquí els que ocupen l'escena en què Lemmon descobreix *l'affair* que mantenien el seu difunt pare amb la difunta mare de Mills i aquesta s'ofèn perquè el director de l'hotel vol negar les evidències i creu que la seva mare era massa atractiva com per a compartir habitació amb un home i no mantenir relacions amb ell. Igualment, un s'ha de treure el capell davant la sèrie de personatges que circulen pel balneari. Des del servicial director de l'hotel (un extraordinari Clive Revell, que també interpreta el director del ballet rus que fa l'estranya oferta al protagonista a *La vida privada de Sherlock Holmes*), el xantatgista Bruno, els integrants (també xantatgistes) de la família Trotta, el jutge i la seva moto i l'amic del Departament d'Estat americà, tots protagonitzen escenes molt divertides en les quals Wilder pretén riure i fer riure amb les particularitats

culturals i nacionals de la zona on transcorre l'acció, sense fer-ho des d'una perspectiva superba de Hollywood, sinó aprofitant també per a fer unes rialles a costa de la política americana, de les tradicions, de les convencions,...

¿Qué ocurrió entre mi padre y tu madre? és una pel·lícula que considero que es mereix estar entre els grans títols de Wilder i que serveix a Wilder per a abordar un dels temes principals de la seva filmografia: la necessitat que ha de tenir un individu de ser ell mateix, de no doblegar-se davant les circumstàncies ni davant els altres, és a dir, en el fons, la necessitat de fer front a la hipocresia, fins i tot a la hipocresia que provoca que ens enganem a nosaltres mateixos, quan ens pretenem convèncer que pensem d'una determinada manera quan en el fons pensem tot el contrari. A *El crepúsculo de los dioses*, Joe adopta durant bona part del metratge la posició conformista davant els problemes, s'amaga del món en aquella mansió-cementiri, fins que decideix que s'han d'afrontar totes les tempestes (encara que puguin acabar així de malament). A *La vida privada de Sherlock Holmes*, el detectiu ha d'acabar fent front a l'evidència d'haver fracassat, d'haver-se demostrat que tothom pot fallar, però que potser no és res a retreure si l'equivocació es comet degut a la presència enlluernadora de la persona de qui un s'ha enamorat. Finalment, a *¿Qué ocurrió entre mi padre y tu madre?* un Jack Lemmon que comença reticent al romanticisme acaba acceptant la felicitat que li proposa la somiadora Juliet Mills, que aquesta vida dura el que dura i, quan sentiments com l'amor truquen a la porta, Wilder ens aconsella deixar de banda el rigor i la serietat i obrir les portes de bat en bat amb un fort crit de *Avanti!* ■

Billy Wilder va morir essent immortal

Luis Ortas

Con faldas y a lo loco.



"Tots els dies mir les esqueles dels periòdics i em fix sobretot en l'edat del mort. La majoria són més joves que jo. M'espant i pens: potser l'únic que passa és que s'han oblidat de mi".

"M'agradaria morir als 104 anys, completament sa, assassinat per un marit que m'acabés de trobar, *in fraganti*, amb la seva jove dona". Wilder

Quan vaig anar a estudiar cinema a Los Angeles, amb la idea de convertir-me, algun dia, en director de cine, em vaig visualitzar coneixent gent de Hollywood. En un principi vaig pensar, clar, en aquells que estaven vius. Coppola vivia a Califòrnia, Scorsesse, crec, passava més temps a Nova York, a Jarmuch no li agrada Los Angeles.... Potser Spielberg...

Pensant-ho bé, m'agraden més els directors de la costa est.

L'època daurada de Hollywood, per a mi, va acabar-se a principi dels 70. A qui m'hagués agradat conèixer era a Billy Wilder. No sabia quan havia mort ni on estava enterrat.

Sempre he pensat que el cinema modern estava condensat a *Sunset Boulevard*, una història contada en *flashback*, sobre el punt de vista d'un mort i una dona que no és conscient del món en què viu i habita a la seva pròpia realitat (com *Matrix*).

"Potser *El crepúsculo de los dioses (Sunset Boulevard)* és una pel·lícula cínica, però per a mi aquesta pel·lícula és Hollywood, el guionista, l'agent, l'estrella oblidada... tots eren retrats del natural." Wilder

Se m'acudí una idea: anar a visitar tots els llocs de la pel·lícula de l'austríac. Wilder havia estat un visionari retratant la decadència del cinema quan va

passar del mut al sonor, i com la ciutat, havia sentit la decadència a la pèrdua del glamur. Ahí, l'expressivitat del silenci, la sonoritat de les imatges, les grans estrelles...

També fou un visionari en la seva temàtica; el dubte sobre la realitat que ens envolta o la crisi de personalitat tan repetida en el cine postmodern, des de *Blade Runner*, ja estava present a les seves pel·lícules: *Con faldas y a lo loco*, *Sunset Boulevard*, *Fedora*, *Testigo de cargo* o *Irma la dulce*. La realitat d'uns personatges que contrasta amb la realitat dels altres amb què comparteixen la història així com els diferents punts de vista conviuen així a les pel·lícules de l'austríac.

Després d'haver visitat alguns dels escenaris (els apartaments-niu, els estudis de la Paramount...) se'm va ocórrer recórrer *Sunset Boulevard* de Hollywood a Beverly Hills...CAMINANT; crec que sóc una de les úniques persones que ho ha fet, ja que hi ha moments perillosos perquè no hi ha voravia, només carretera. Després em vaig dedicar a cercar les tombes dels famosos actors i directors, i a portar-los flors, com si fossin vells coneguts. Em provocà una pena especial la tomba de Marilyn a un cementiri modern a Westwood, mig amagada, com si el seu cadàver fos vergonyós. A aquella immortal de *Con faldas y a lo loco* el puritanisme yankee no li perdonava el tràgic final.

Les reflexions de Wilder sobre Marilyn són exquisides:

"Existeixen més llibres sobre Marilyn Monroe que sobre la Segona Guerra Mundial. Hi ha una certa semblança entre les dues:era l'infern, però valia la pena"

El crepúsculo
de los dioses.



"El problema de Marilyn és que s'enamorava amb molta rapidesa. No era la classe de dona que se suposa que ha d'esser un símbol sexual, i això la va matar... Marilyn era una mescla de pena amor, soledat i confusió"

Wilder i Marilyn havien treballat junts a *La tentación vive arriba*, el clàssic de la falda volàtil, i a *Con faldas y a lo loco*.

"On és la tomba de Billy Wilder?" li vaig demanar al meu professor d'història del cine d'UCLA. "Billy Wilder és viu!" em va dir en un to seriós, com si l'hagués ofès. Jo em vaig posar vermell com una tomàtiga i li vaig dir: "és que com que fa temps que no fa pel·lícules...". "La vida és una cosa i el cinema és una altra," em contestà.

Em vaig quedar dies pensant aquesta frase. Em recordava a la de Godard "Si cal triar entre la vida i l'art, em quedo amb la vida". Però si Billy Wilder estava viu, perquè no feia pel·lícules o feia classes o sortia per la tele?

Era l'any 1993, el segle passat. Internet començava a aparèixer, jo encara tenia màquina d'escriure en comptes d'ordinador i comprava vinils en comptes de compactes. Billy Wilder anava tots els dies a treballar al seu despatx prop de Sunset a l'altura de West Hollywood. Cada matí, com si fos allò

el que li mantenia viu, anava a fer feina i escrivia guions, esperant que algú li cridés algun dia, com a Norma Desmond. No obstant això les companyies asseguradores no volien treballar en les seves pel·lícules, ja que pensaven que era massa major i podia morir o emmalaltir durant el rodatge. En el Hollywood de les majors està pràcticament prohibit produir si no tens una asseguradora que t'avalí tot el pressupost de la pel·lícula.

Un dia en la Universitat vaig veure que se celebrava un acte del Pen's club en l'edifici Bradbury a Down town, i que Billy Wilder i Jack Lemon hi serien. El Pen's club és una associació que lluita per la llibertat d'expressió dels escriptors en tot el món, fa que es coneguin els casos dels periodistes que estan empresonats o que han estat assassinats per tal de defensar les seves idees. El Bradbury Building és l'emblemàtic edifici on tenia el despatx Sam Spade (Humphrey Bogart) al falcó Maltès i on Sebastian guardava els seus experiments de replicantes a *Blade Runner*. Allà jo aniria a veure a dues de les llegendes vives que més ganes tenia de conèixer a Hollywood.

Aquell dia, el 31 de gener de 1993, Billy Wilder va començar el seu discurs dient: "... si m'haguessin dit fa dos anys que estaria donant una conferèn-

El crepúsculo
de los dioses.



cia per la llibertat d'expressió el dia en què la Super Bowl es jugava en Los Angeles, hagués dit que era impossible sense una pistola al meu cap. Tot i això he de dir-los que finalment he vingut voluntàriament... "fou la seva forma de llevar ferro al tema, de posar-li humor. Allà estava tan radiant, lluminós, baixet (remarco això perquè jo sóc baixet) en aquell edifici tan enorme i buit, que feia poc que acabava de restaurar-se."

"Normalment, quan et trobes amb una persona que sembla insignificant i que no crida l'atenció es diu: darrere d'aquesta façana, hi ha més del que sembla. En el meu cas succeeix el contrari: darrere de la meva aparença hi ha menys del que sembla." Wilder

No devíem ser més de 50 persones. No cal oblidar que Wilder en els seus orígens era periodista (també va ser gigoló) abans d'entrar en el món del cinema com a assistent de direcció i guionista. A la conferència, Wilder va parlar del nazisme, de com ell va fugir de l'Alemanya nazi per a venir a Los Angeles i de les seves idees quant a la defensa de la llibertat d'expressió. Després de la pujada al poder d'Hitler, Wilder es va veure obligat a abandonar Berlín, a causa de la seva ascendència jueva. La seva mare moriria als camps de concentració d'Auschwitz.

"L'exili no va ser idea meva, sinó d'Hitler." Wilder
Després de fugir d'Alemanya va estar a París i, des d'allà, al 1934 es va traslladar a Estats Units, al costat de l'actor Peter Lorre, que era heroïnòman. Wilder i Lorre van compartir apartament, fam i moments molt difícils durant una temporada.

Allà va començar a treballar com guionista per a la Paramount, i va tenir l'ocasió de col·laborar amb Ernst Lubitsch, el seu gran mestre.

"Al públic no cal donar-li-ho tot mastegat, com si fos ximple. A diferència d'altres directors que

diuen que dos i dos són quatre, Lubitsch diu dos i dos... i això és tot. El públic treu les seves pròpies conclusions."

Va agrair haver estat acollit a EEUU a pesar que després va viure allà una altra censura, la segona, però que ell considerà que li ajudava en la seva creativitat: el Codi Haiss.

Wilder: "Pel que fa a l'oficina Hays (la qual s'encarregava d'aplicar el Codi de Censura sobre les pel·lícules) tots els dormitoris del món tenien llits separats. Així que el problema era com mostrar a aquest home i a aquesta dona fent l'amor. Algú ho va resoldre amb una part en la qual la criada fa el llit de l'home al matí següent i sobre el coixí hi troba una agulla de ganxo. Lubitsch era el geni que jo anomeno mag de l'agulla de ganxo al coixí. Vol mostrar-te, diguem, a un home i una dona que tenen una relació apassionada. Primer, una escena en la qual es besen ardentment la nit anterior. Després... fos en negre, i al matí següent... els veiem berenant. Ah, però com saborejen el cafè i com devoren les torrades. No hi ha dubte que han satisfet altres apetits. En aquell temps, la mantega s'untava en la torrada i no en el cul; però hi havia més erotisme en aquesta escena del desdijuni que en tot *L'últim tango a París* (1972)".

Com guionista, Wilder va escriure 60 pel·lícules. Com director, va realitzar 26 pel·lícules.

Va ser guardonat amb set Oscar després d'haver estat nominat en 21 ocasions.

Al 1981 va dirigir la seva última pel·lícula, *Aquí, un amigo*.

A partir de llavors les companyies asseguradores ja no volien assegurar pel·lícules seves a causa de l'avançada edat.

Va morir 21 anys més tard a l'edat de 95 anys a la seva residència de Beverly Hills, a causa d'una pneumònia. La censura econòmica fou l'única que li va fer deixar de treballar. Ni Hitler ni el codi Haiss.

Wilder: "És molt difícil trobar un projecte que m'interessi i que alhora tingui probabilitats en el mercat d'avui... Ara el públic majoritari és menor de vint-i-cinc anys i manca de tradició literària. Prefereixen la violència estúpida a una trama sòlida; els insults, a un diàleg intel·ligent; el desenvolupament pectoral, al desenvolupament dels personatges. Ningú escolta, només s'asseuen i esperen que els assaltin una sèrie de sobresalts i sensacions fortes... Són dolents temps. Ernst Lubitsch, que amb una porta tancada aconseguia més del que la majoria dels directors d'avui aconseguixen amb una bragueta oberta, hauria tingut greus problemes en aquest mercat. No encaixa en cap lloc. Pot ser que alguns directors diguin: "Si volen pel·lícules per al públic jove, també sé fer-les". Be, doncs, jo no en sé. Si un compon valsos, no pot començar a compondre de cop i volta música disc: sonarà falsa.

Wilder va aconseguir barrejar la cultura nord-americana i l'europea d'una forma que no s'ha tornat a repetir criticant i rient-se per igual de les dues cultures.

"Els austríacs han aconseguit el malabarisme de convertir a Beethoven en austríac i a Hitler en alemany."

[...] A Europa, un director pot prendre's tot el temps del món per a crear una atmosfera, i ficar un munt d'escenes de núvols que es dissolen; però el públic d'aquí, si els mostres els núvols per segona vegada, espera veure-hi un aeroplà."

Bé. Erem a la conferència que donava el director i a la qual jo vaig assistir embadalit, com ara que ho recordo. En un moment es va posar seriós i dramàtic a l'hora de recordar als escriptors que havien estat assassinats o executats pels governs.

Després va parlar Jack Lemon. Tot un cavaller, vestit amb un vestit blanc, camisa blava clar del mateix to que el mocador que sortia de la butxaca de l'americana, amb sabates blanques. Va parlar en un to més seriós, commovia, no cal oblidar que era un actor, un dels grans. Va acabar el discurs. Billy i Jack signaven autògrafs sense parar sobre fotos de les seves pel·lícules asseguts un al costat de l'altre.

Jo enfront d'ells. Mai he demanat un autògraf en la meua vida, em sembla absurd, em sembla ridícul la gent que col·lecciona signatures, és com col·leccionar pèls dels amants, el que importa és el moment que has passat amb ells i si els has conegut de debò. Va arribar un exagerat amb un caramull de fotos de les seves pel·lícules per a signar i Wilder va signar unes 20 fotos seguides. Estava clar que aquell no era un fan sinó que volia fer negoci amb les fotos. Lemon es va disculpar i va dir que Wilder estava molt cansat. Es van aixecar i se'n van anar. Realment semblava que Jack Lemon era molt més jove i vigorós que Wilder, no obstant això l'actor va morir abans que el director.

La notícia que encara guardo diu: "*El càncer va acabar a Los Angeles amb la vida de Jack Lemmon. Va ser un cavaller dintre i fora del plató a dir de qui hi van treballar al costat. Va romandre en actiu pràcticament fins al dia de la seva mort, i va tocar*

*gairebé tots els gèneres, encara que romanguí en la memòria cinèfila per una sèrie de comèdies perfectes rodades a les ordres del seu veí en la platja de Santa Mònica, Billy Wilder. D'ell va dir Wilder "No tinc actors entre els meus amics personals. Excepte Jack Lemmon. Ell era el meu home del carrer. Tot el que feia tenia un tret de genialitat". Amb Wilder va rodar *Amb faldes y a lo loco* (Some like it hot), *L'apartament* (The apartment), *Irma la dulce* (Irma la douce), *En bandeja de plata* (The fortune cookie), *Qué pasó entre tu padre y mi madre* (Avanti!), *Primera plana* (The front page) i *Aquí un amic* (Buddy, buddy)."*

Com us contava, en un moment en el qual estaven apartats la meua amiga i actriu Marta Santamaría em va: "dir anem a parlar amb ells i els demanem l'autògraf". Marta és una de les dones més atractives que he conegut mai, pel seu físic i sobretot per la seva mirada. Jack Lemon la va veure de seguida i va posar un somriure al veure que anàvem cap a ells, Wilder seguia parlant però va veure que Jack ja no li escoltava i va mirar cap a nosaltres. També va somriure al veure a na Marta. Volíem demanar-li un autògraf, va dir ella i Lemon va dir encantat, ¿on voleu que firmi?, no teníem cap paper que no fos una propaganda xarona. Marta va treure el seu passaport ens van preguntar els noms i al signar-lo Wilder va dir, benvinguts al país de Billy Wilder i va signar el passaport com si posés un encuny d'un país inventat. Espero que hagin tingut un bon viatge, va bromejar Lemon. Vam estar parlant una bona estona amb ells en una conversa en la qual ells ens feien preguntes a nosaltres. Eren molt educats, savis, curiosos i garrits com nens i adults alhora. Record més la seva presència i la seva mirada que de què parlem. Vàrem acabar els nostres cocktails amb ells i ens en vam anar. Vaig estar extasiat unes setmanes. "Billy Wilder està viu i sap que jo existeixo", pensava.

La LXVI Edició dels Premis de l'Acadèmia va tenir lloc el dia 21 de març de 1994 en el Dorothy Chandler Pavilion de Los Angeles. La presentadora de la cerimònia va ser Whoopi Goldberg. *Belle époque* va guanyar l'Oscar a la millor pel·lícula de parla no anglesa, jo vaig estar a l'entrada del lloc on es lliuraven els Oscar i vaig tornar a veure a Wilder. Ningú li va reconèixer o ningú li va cridar com feien a les grans estrelles de l'actualitat. Jo, com a bon mallorquí, mai crido l'atenció en llocs públics, tret que hagi begut. Trueba va guanyar l'Oscar i el va dedicar a Wilder: "Yo no creo en Dios, creo en Billy Wilder." va dir i així ho va reviu per a la gent que, com jo, pensava que havia mort.

No obstant això ningú li va produir la seva última pel·lícula.

"L'única cosa que em partiria el cor seria que em llevessin la càmera i no em deixessin tornar a fer pel·lícules." I per això va morir. Si algú li hagués produït estic segur que, com Manuel d'Oliveira, seguiria viu i rodant pel·lícules. A Wilder li va matar la indústria, perquè ell era i es immortal. ■

Apunts a contrallum Roberto Rossellini, epicentre de la modernitat

Josep Carles Romaguera



Te querré siempre.

Hi ha un moment puntual de la història del cinema en què un cineasta italià anomenat Roberto Rossellini va provocar un terratrèmol, la magnitud del qual provocaria un canvi en els principis estètics i apel·lant directament als valors morals de les imatges. Quan en una de les últimes seqüències de *Roma, città aperta* (1945) es produïa la tortura per part de Bergmann, oficial de la GESTAPO, sobre Manfredi, un dels principals membres de la Resistència a Roma, i el cineasta italià va decidir mostrar-nos directament la situació, amb el rostre colpejat de Manfredi mentre un oficial nazi el cremava amb un bufador, tot va canviar. Allà on la normativa clàssica operava a través de l'el·lipsi, Roberto Rossellini havia decidit enfrontar l'espectador amb una situació, fins aleshores sinó ignorada, al menys atenuada o suggerida, perquè havia arribat un punt en què la realitat ja no podia ser amagada. Rossellini ens situava cara a cara amb l'horror, sense fer-ne espectacle i sense voler folgar en els aspectes més truculents o morbosos, sinó sacsejant l'espectador, encara embadalit per la innocència transmesa pel propi cinema fins a llavors. Amb *Roma, città aperta*, malgrat el seu esquematisme ideològic i el seu barroer estil, més enllà dels recursos melodramàtics més evidents, s'iniciava l'anomenat neorealisme italià i també es portava el cinema pels camins de la

modernitat, tal i com farien altres cineastes aliens al moviment com Jean Renoir o Orson Welles.

Una sola seqüència valdria per considerar Rossellini un dels cineastes més decisius i originals de la història del cinema, però la seva personalitat, procliu a seguir avançant, la seva actitud sempre decidida, el convertirien en aquell cineasta que, segons Godard, ja havia partit d'allà on la resta dels cineastes encara no arribarien fins haver passat dues dècades. Així ho confirmaria el mateix cineasta italià amb les posteriors *Paisà* (1947) i *Germania, anno zero* (1947). La primera, consolidant la voluntat d'establir una dialèctica entre la Història oficial —aquella que apareix en els llibres i en els documents i els arxius— i la història del poble —aquella que esdevé anònima, íntima i per tant oblidada— i desenvolupant així la interessant qüestió sobre les friccions entre la realitat i la ficció. La segona, confirmant la necessitat d'implicació des d'una ètica de les formes per part dels cineastes, obligats, a partir de llavors, a plantejar-se la seva relació amb la realitat i de com cal que aquesta sigui representada.

Fins a Hollywood van arribar els efectes de l'ona expansiva del moviment sísmic provocat per Rossellini i va ser de tal magnitud que va provocar que una de les seves estrelles, Ingrid Bergman, icona d'allò que entendríem com l'*star-system* i per tant

Stromboli.



figura representativa de la indústria nord-americana de cinema, decidís marxar rere les seves passes per fer pel·lícules junts. De la seva relació sentimental i professional va sorgir *Stromboli* (1949), el primer film d'una personal i passional trilogia, que sense deixar de banda alguns dels concepte propis de Rossellini, especialment les contínues friccions entre documental i ficció, ja deixava entreveure nous camins, indicats aquests sobretot per qüestions com el treball amb el temps cinematogràfic, una de les conseqüències del qual podria ser la suspensió del relat en una mena de buit narratiu.

Sens dubte s'estava gestant el segon terratrèmol provocat per Rossellini, que arribaria després d'*Europa 51*, concretament amb la realització de *Viaggio in Italia* (1953), la definitiva proclamació de la moderni-

tat cinematogràfica, a través del relat d'una crisi existencial i amorosa, que afectava al propi cineasta, i que crea la miraculosa sensació de ser una obra que a cada revisió sembla que va improvisant-se. Obra rupturista per partida doble, tant pel que fa al cinema clàssic com pel que respecte al propi neorealisme, ningú millor que Jacques Rivette ha sentenciat la importància d'aquesta obra quan confessava que en el moment de veure-la va tenir la sensació que la resta de pel·lícules envellien vint anys y que de qualque manera s'acabava "d'obrir una esclatxa per la qual tot el cinema modern havia de passar sota pena de mort". Avui en dia sabem que això no s'ha complert i que en molts casos el camí desenvolupat ha estat l'invers. En el centenari del seu naixement el recordam amb mala consciència. ■

Les pel·lícules del mes

Cicle Billy Wilder. Cicle Roberto Rossellini



A les 18.00 hores

Cicle Billy Wilder (1906-2002)

Col·labora ACIB

(Associació Cineastes de les Illes Balears)

8 DE NOVEMBRE

Perdició (1944-VOSE)

Nacionalitat i any de producció: EUA, 1944

Títol original: *Double Indemnity*

Producció: Paramount

Director: Billy Wilder

Guió: Billy Wilder i Raymond Chandler

Fotografia: John F. Seitz

Música: Miklós Rózsa

Muntatge: Doane Harrison

Intèrprets: Fred McMurray, Barbara Stanwick, Edward G. Robinson, Fortunio Bonanova

15 DE NOVEMBRE

El crepúsculo de los dioses (1950-VOSE)

Nacionalitat i any de producció: EUA, 1950

Títol original: *Sunset Boulevard*

Producció: Paramount

Director: Billy Wilder

Guió: Billy Wilder i Charles Brackett

Fotografia: John F. Seitz

Música: F. Waxman

Muntatge: Arthur P. Schmidt

Intèrprets: William Holden, Gloria Swanson, Erich Von Stroheim

22 DE NOVEMBRE

La vida privada de Sherlock Holmes

(1970-VOSE)

Nacionalitat i any de producció: EUA-GB, 1970

Títol original: *The private life of Sherlock Holmes*

Producció: UA

Director: Billy Wilder

Guió: Billy Wilder i I.A.L. Diamond

Fotografia: Ch. Challis

Música: Miklós Rózsa

Muntatge: E. Walter

Intèrprets: Robert Stephens, Colin Blakely, Irene Handl, Geneviève Page

29 DE NOVEMBRE

Avanti! (1972-VOSE)

Nacionalitat i any de producció: EUA, 1972

Títol original: *Avanti!*

Producció: United Artists

Director: Billy Wilder i I.A.L. Diamond

Guió: Billy Wilder

Fotografia: Luigi Kuveiller

Música: Gino Paoli

Muntatge: Ralph E. Winters

Intèrprets: Jack Lemmon, Juliet Mills, Clive Revill, Franco Angrisano

A les 19.30 hores

7 DE NOVEMBRE

Presentació del llibre *Música per al nou mil·lenni*, d'Hazael González, crític de música de la revista *Temps Moderns*



de novembre

A les 20.00 hores

Cicle Roberto Rossellini
(1906-1977)

7 DE NOVEMBRE

Presentació: José Enrique Monterde, professor del deptº de la Història del Art de la universitat de Barcelona, crític cinematogràfic i especialista en neorealisme.

Roma, ciudad abierta (1945-VOSE)

Nacionalitat i any de producció: Itàlia, 1945
Títol original: *Roma città aperta*
Producció: Excelsa Film
Director: Roberto Rossellini
Guió: Sergei Amidei, amb la col·laboració de Federico Fellini
Fotografia: Ubaldo Arata
Música: Renzo Rossellini
Muntatge: Eraldo Da Roma
Intèrprets: Anna Magnani, Aldo Fabrizi, Marcello Pagliero, Maria Michi

8 DE NOVEMBRE

Paisa (1946-VOSE)

Nacionalitat i any de producció: Itàlia, 1946
Títol original: *Paisà*
Producció: OFI, FFP
Director: Roberto Rossellini
Guió: Sergio Amidei, Federico Fellini i Roberto Rossellini
Fotografia: Otello Martelli
Música: Renzo Rossellini
Muntatge: Eraldo Da Roma
Intèrprets: Carmela Sazio, Alfonsino, Maria Michi, Harriet White

14 DE NOVEMBRE

Te querré siempre (1953-VOSE)

Nacionalitat i any de producció: Itàlia, 1953-1954
Títol original: *Viaggio in Italia*
Producció: SGC,
Director: Roberto Rossellini
Guió: Vitalino Brancati i Roberto Rossellini
Fotografia: Enzo Serafin
Música: Renzo Rossellini
Muntatge: Jolanda Benvenuti
Intèrprets: Ingrid Bergman, George Sanders, Marie Mauban, Natalia Ray

15 DE NOVEMBRE

El general de la Rovere (1959-VOSE)

Nacionalitat i any de producció: Itàlia, 1959
Títol original: *Il generale Della Rovere*
Producció: Zebra Film, Societé Nouvelle des Etablissements Gaumont
Director: Roberto Rossellini
Guió: Sergei Amidei, Diego Fabbri, Indro Montanelli
Fotografia: Carlo Carlini
Música: Renzo Rossellini
Muntatge: Cesare Cavagna
Intèrprets: Vittorio De Sica, Hannes Messemer, Sandra Milo, Giovanna Ralli

22 DE NOVEMBRE

Fugitivos en la noche (1960-VOSE)

Nacionalitat i any de producció: Itàlia, 1960
Títol original: *Era notte a Roma*
Producció: Internacional Goleen Star, Dismage Film
Director: Roberto Rossellini
Guió: Sergei Amidei, Diego Fabbri, Roberto Rossellini, Brunillo Rondi
Fotografia: Carlo Carlini
Música: Renzo Rossellini
Muntatge: Roberto Cinquini
Intèrprets: Leo Genn, Giovanna Ralli, Sergei Bondarchuk, Peter Baldwin

29 DE NOVEMBRE


Anima nera (1962-VOSE)

Nacionalitat i any de producció: Itàlia, 1962
Títol original: *Anima nera*
Producció: Documento Film, Le Louvre Film
Director: Roberto Rossellini
Guió: Roberto Rossellini, Alfil Valdarnini
Fotografia: Luciano Trasatti
Música: Piero Piccioni
Muntatge: Daniele Alabiso
Intèrprets: Vittorio Gassman, Nadja Tiller, Annette Stroyberg, Eleonora Rossi

El lenguaje de Rossellini

(curtmetratge, 1970-VE)

Nacionalitat i any de producció: Espanya, 1970
Títol original: *El lenguaje de Rossellini*
Director: Tucho Rodríguez



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