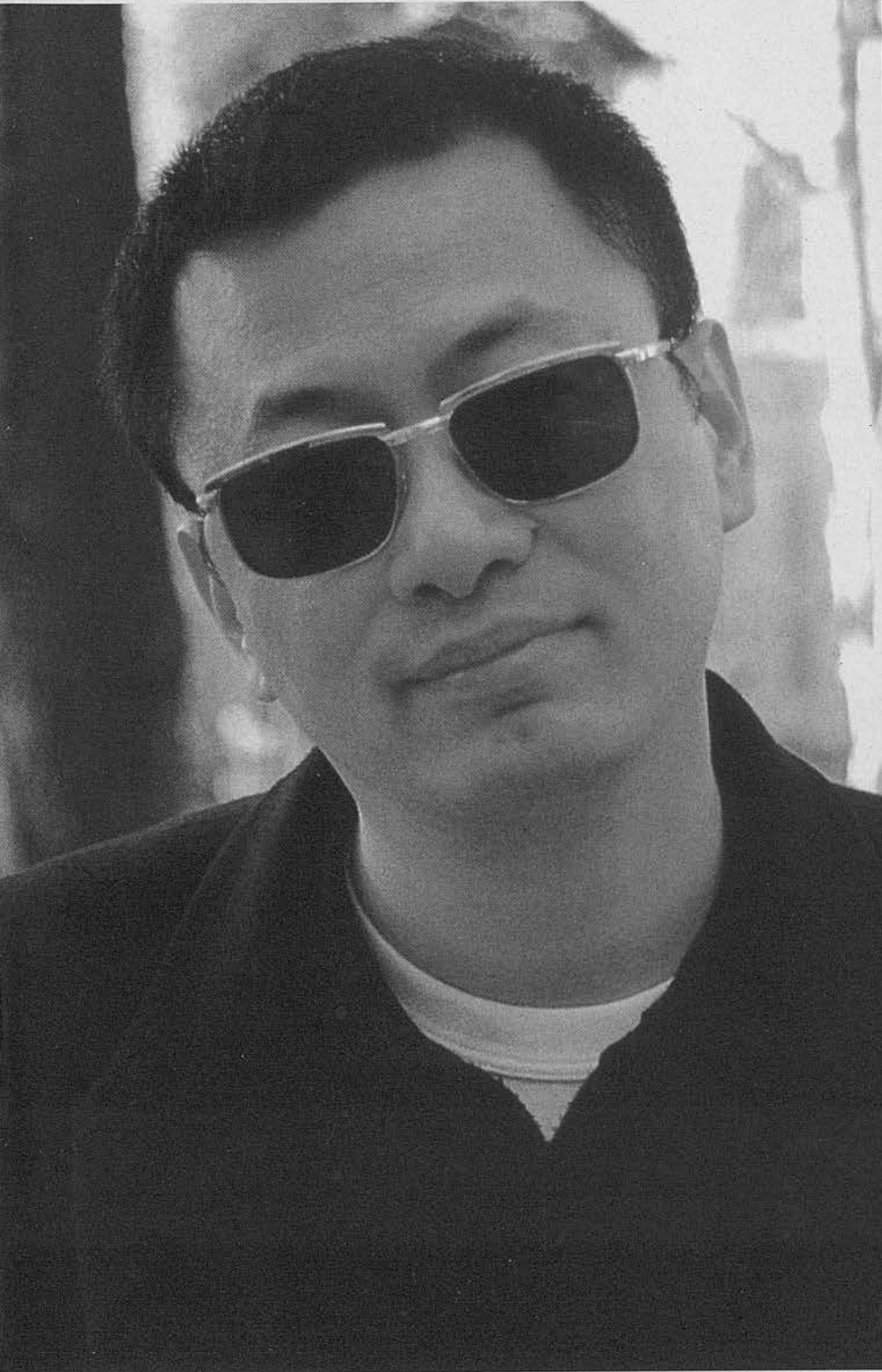


temps moderns
papers de cinema



núm. 129 gener 2007



temps moderns papers de cinema
Edició mensual Gener 2007 Núm. 129

Edita

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

Director

Jaume Vidal

Secretari Redacció

Miquel Pasqual

Assessorament lingüístic i traduccions

Jeroni Salom

Consell de redacció

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

Fotografies

Arxiu Centre de Cultura

Disseny maqueta / portada

Santamà dissenya

Maquetació

Jaume Vidal i Fortesa

Imprimeix

Gràfiques Planisi, SA Dipòsit Legal: PM 648-1994

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

Sumari

- 2 Editorial
- 4 Notes impertinents (XVIII)
Blanc i negre, entre l'home i la imatge
per Antoni Serra
- 6 L'escenari de Ilauna
Retorn a Mai Més
per Francesc M. Rotger
- 7 John Sturges: a l'ombra de *Monument Valley*
per Guillem Fiol Pons
- 10 Bandes de so
Adéu, 2006
per Házael González
- 12 Basil Poledouris, *in memoriam*
per Házael González
- 13 *El beso mortal*
per Joan Andreu
- 16 Som Johnny, Johnny Guitar
per Joan Ferrer Miserol
- 18 Crònica de cine
per Martí Martorell
- 19 Llicència per ser immortal
per Pere Antoni Pons
- 21 Adéu a l'any amb tres perles cultivades
per Toni Roca
- 24 Alain Resnais
per Xavier Flores
- 25 Wong Kar-Wai: la soledat malgrat l'amor
per Iñaki Revesado
- 27 Apunts a contrallum
Imatges sobre records del desamor
per J.C. Romaguera
- 29 *Breve encuentro*
per Júlia Pons
- 31 1991. El començ dels desencontres
per Martí Martorell
- 33 El relat *in progress* de Wong Kar-Wai
per Pere Alberó
- 40 Cinema a "SA NOSTRA"
Les pel·lícules del mes de gener

*Fresques entre quatre aucells que espigolaven blat mill,
les lletres negres del mariol·lo blanc deien
New York Herald Tribune
talment qui ven tragèdies a preu de fulletó,
sentint la calor d'un amic que conversa i no frissa*

Damià Huguet

Cal parlar d'un cinema de Nadal entès a partir de dos apartats diferenciats, un tipus de cinema exhibit durant les festes nadalenques i al mateix temps un altre tipus de cinema inspirat en tot el que envolta la celebració del Nadal. Per una banda, el primer capítol és farcit de pel·lícules adreçades al públic més jove, els infants, pel·lícules d'animació o d'altres basades en guions nadalencs, clàssics o moderns. Pel que fa al segon dels capítols, res no hi tendríem a dir si no fos que l'hegemonia de *Hollywood* introdueix de manera massiva una simbologia i uns hàbits tendents a la mundialització que gens afavoreixen el manteniment d'una imatge tradicional i austera a les façanes dels carrers d'aquestes illes. Els pares *Noël*, grans i petits, penjats de les balconades i finestres de les cases dels nostres pobles esdevenen com una plaga, traslladant la comparança al terreny de l'ecologia, com la de les espècies introduïdes a les botigues de venda de mascotes vives i que acaben soltes pels nostres paratges naturals, tant si parlam de cotorres exòtiques com si ho fem dels coatis que vénen reproduint-se de manera espectacular i que agredeixen, si més no és el que està constatat, els nius en època de cria.

Hi ha per tant, si parlam de plagues i d'ecologia i de la repercussió causada a través del cinema, uns comportaments depredadors i consegüentment

unes persones depredadores. Dos artistes pintors i contemporanis que responen a idèntiques inicials E.H. —ens referim exclusivament a pintors, contràriament a altres models— exerciren influències totalment en sentit contrari. El primer, **Erwin Hubert**, vienès i membre del seguici de l'**Arxiduc Lluís Salvador** dibuixà i pintà el paisatge de la serra de tramuntana, mentre que el segon, **Eugene Holbrook**, nordamericà, va crear des d'Andratx, més concretament des de s'Arracó, lloc on va instal·lar-se fins que va morir. Parlam, i han plogut pedres, del ma-

teix Andratx que bressolà **Peter Ustinov** o **Jean Seberg**, la mateixa Jean Seberg que venia el *New York Herald Tribune* als boulevards de París a la pel·lícula de **Godard** *A bout de souffle*, i idealitzada per **Damià Huguet** al poema de capçalera.

Per acabar, recomanacions festives d'època natalenca sense cap ànim vanitós: llegiu i vegeu cinema del bo i evitau pensaments desordenats sobre causes perdudes. Res del que pugueu llegir aquí o a cap altra banda no vos ha de fer incórrer en comparances absurdes o equivocades.

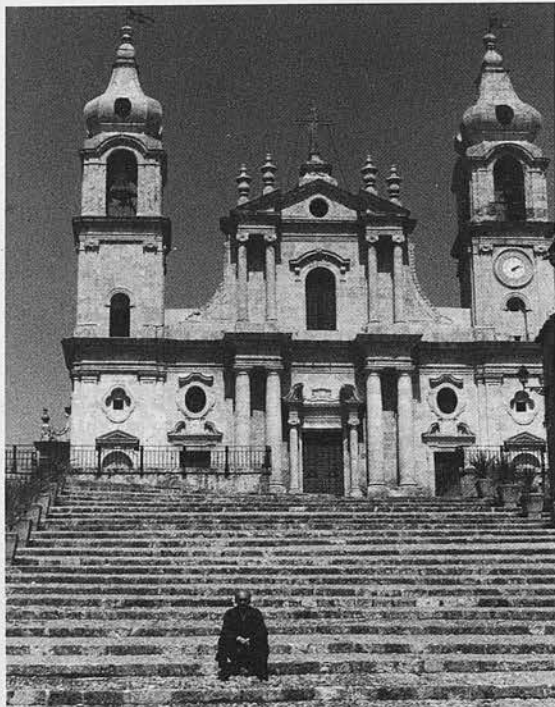
Jean Seberg. *A bout de souffle*



Notes impertinents (XVIII)

Blanc i negre, entre l'home i la imatge

Antoni Serra



He viscut dies d'inquietud i, si em permeten dir-ho, de ràbia interior. El món que m'envolta, que és la geografia insular des de que vaig néixer ja fa molts anys, ha viscut episodis —polítics i judicials— certament lamentables, els quals eren previsible i no per això es posaren els mitjans necessaris per a frenar-los, que ens parlen de la destrucció de paisatges i de la massificació urbana i rural. No poques vegades, tenc la sensació que el nostre petit món està perdut, ja que, com diu el poeta menorquí Ponç Pons, "engreixam entre tots molts polítics corruptes". Malgrat tot, he pogut gaudir d'un alè d'aire fresc gràcies a dos llibres —la Literatura és vida i ens permet sobreviure— que ara, tot seguit, els comentaré des de la llibertat no sé sí "sota sospita".

I. Huguet

Si algunes —no sé si gaires— coses m'han fet feliç, en aquesta vida, almanco una d'elles ha estat poder llegir Damià Huguet. No tenc per costum mentir, encara que algunes mentides pietoses puguin ser tolerades, així que m'atrevesc a dir i a fer públic, sense cap tipus de recel, que una de les persones que més he admirat —i estimat com a "germà sicilià", per què no?— fou i és per sempre Damià Huguet, sí, el poeta, l'home compromès amb la terra i amb la cultura inequívoca que ens dignifica, el prosista que no té pèls a la llengua i l'apassionat crític de cinema. Era més jove que aquest vell sentimental i rebec, un deu anys a tot estirar, però des que li vaig llegir *Home de primera mà* (1972), i posteriorment *Ofici de sords* i *Traus ba-*

datos i *Els calls del manobre*, entre d'altres obres, em vaig adonar de l'excel·lent dimensió estètica i conceptual del poeta de Campos. El 1977 o sigui, vint-i-nou anys enrere, vaig iniciar la meua segona novel·la presumptament de ruptura amb una cita del poeta: "Hi ha fang al carrer / perquè han plogut gardènies", una forma de reconeixement personal vers la inquietud, la dignitat i el trencament poètic que ens ofería el jove poeta. I molt temps després, poc abans de la seva mort (malgrat no hagi mort mai, no és més que un simple o ximple tràmit burocràtic —tal volta *burrocràtic*— per a consolar les ànimes —a pesar que no existeixen— cànides de la societat de consum), vaig descobrir la rigorosa lucidesa d'Huguet que es manifesta especialment a *Les fites netes*. El llibre, recull d'articles, inclou una sèrie de capítols dedicats al setè art que són una meravella, "Cinema blau", "Els anys més verds de la infància", "La lenta agonia del cinema" i "Tornen les sessions de cinema", però el capítol més sublim, el que evidencia en major grau la capacitat creadora i exquisidament imaginativa, és sens dubte "Record antic de Càffaro a Venècia", per el qual jo tenc una especial i inamovible devoció.

Ara, la col·lecció "Temps Moderns" que dirigeix monsenyor Vidal —amb l'assessorament lingüístic i traducció del Vescomte de Robines i de Miquel Pasqual— ha tret en lletra impresa, negre sobre blanc, imatges que són paraules, olor i tacte del paper que complementen els conceptes, la passió cinematogràfica d'Huguet. Es titula *Paraules sense parany*, llibre en el qual s'inclouen cròniques d'esdeveniments cinematogràfics —festivals de Sant Sebastià, Valladolid, Venècia, Cannes, Barcelona—, comentaris crítics sobre pel·lícules, directors, actors i actrius, articles publicats a *Diario de Mallorca*, la revista *Lluc*, la desapareguda *Latitud 39* i *Temps Moderns*, amb un epíleg final (el *the end* a què obliga tota obra humana sobre pantalla) de Damià Pons i Pons i que afirma, amb indubtable encert, que "el cinema que fou intensament viscut i apassionadament valorat per Damià Huguet al llarg dels seus trenta darrers anys de vida va ser l'uropeu". I a mi em consta, la gran passió huguetiana pel cinema europeu, perquè en no poques ocasions, mentre preniem un cafetó al bar Bosch, Damià i jo parlàvem i maquinàvem —amb coincidències i algunes dissidències— sobretot d'autors com Visconti, Truffaut, Fellini, Godard i Rossellini, entre d'altres. Record, precisament, unes magnífiques necrològiques que va escriure i publicar amb motiu de la mort de Pasolini i Visconti, a més d'una extrema lloança que va fer de la interpretació de Burt Lancaster —"no sembla nord-americà, sinó europeu", va exclamar— a *Il gattopardo* i, posteriorment, a *Confidències*.

Hi ha un altre capítol, del llibre, que té a veure amb la nostra literatura: "*Bearn: una altra oportunitat tudada*", referit al film de Jaime Chávarri. Hu-

guet es mostra durament crític, encertadament crític (afirmaria jo amb rotunditat), però atribueix sobretot la pobresa i mediocritat de la pel·lícula al fet que "els errors més considerables del film són imputables a un guió deficient, pèssimament estructurat" i aprofita, de passada, per no deixar gaire ben parat Jaume Vidal Alcover —per altra part, poeta i novel·lista prou valuós— i el seu ("pèssim") guió de *Laia* que va dirigir ("amb tan poca fortuna") Vicent Lluch. I és precisament aquesta insubornabilitat crítica, que fins i tot aplica a aquelles persones que admira, el que més em meravella de Damià Huguet.

Un aspecte o curolla —sens dubte, herètica i heterodoxa curolla pels distribuïdors i productors cinematogràfics— del poeta és la capacitat repressora de la mai suficientment maleïda censura ("cinema adulterat") i també, és clar!, la discriminació que patiren els pobles a l'hora d'estrenar i projectar les obres filmiques respecte de la capital. En trobareu no poques referències a *Paraules sense paranys*, perquè era una de les obsessions —ineludibles— d'Huguet.

Paraules sense paranys em confirma, un cop més, que el cinema d'un passat que sembla no haver existit mai (és la maledicció del màrqueting i de la bombolla efervescent dels efectes —defectes— especials) donava sentit a les nostres vides, perquè tocava de ben prop les nostres fibres estètiques i ètiques, i a més comptava amb intel·lectuals —com Damià Huguet— que no reprimien el seu sentit crític per no alterar el principi de la dignitat, intel·lectuals que em costa de reconèixer avui dia, dins la postmodernitat *light* i d'encefalograma pla.

II. Vázquez / Aguiló

Primerament es va publicar la novel·la —no és cap meravella literària, bé és cert, però té interès històric i de denúncia: les vicissituds del contraban a l'Illa—, tot seguit se'n va fer una adaptació cinematogràfica que edità La Novela Semanal Cinematográfica (Barcelona) o sigui, l'argument de la pel·lícula *El secreto de la Pedriza* que va produir Balear Film i va dirigir Francesc Aguiló. Ara la col·lecció "Temps Moderns" n'ha fet, i crec que amb encert, una nova edició comentada que inclou un DVD del film. Els textos inicials, escrits per Miquel S. Font i J. A. Mendiola, ens introdueixen no tan sols en aquells aspectes poc coneguts, com són les fonts literàries (la vida i l'obra d'Adolf Vázquez Humasqué), sinó també en la personalitat de Francesc Aguiló, el qual (segons Mendiola) "va ser el director de la pel·lícula més important que s'hagi rodat a Mallorca", *El secreto...*

Però jo voldria referir-me, si m'ho permeten, a la importància d'aquesta nova edició i, sobretot, a l'oportunitat —sí, ho repetiré: l'oportunitat— de l'edició en el temps actual que en ha tocat viure i patir. Fílmicament, independentment dels encerts i desencerts de la direcció i la interpretació (el mateix Aguiló, Rosa Barberán, Manuel Cortés, Ignasi Letos, Ketti Murci, Antoni Llompart...) i de l'argument, si observem detingudament les imatges vives en

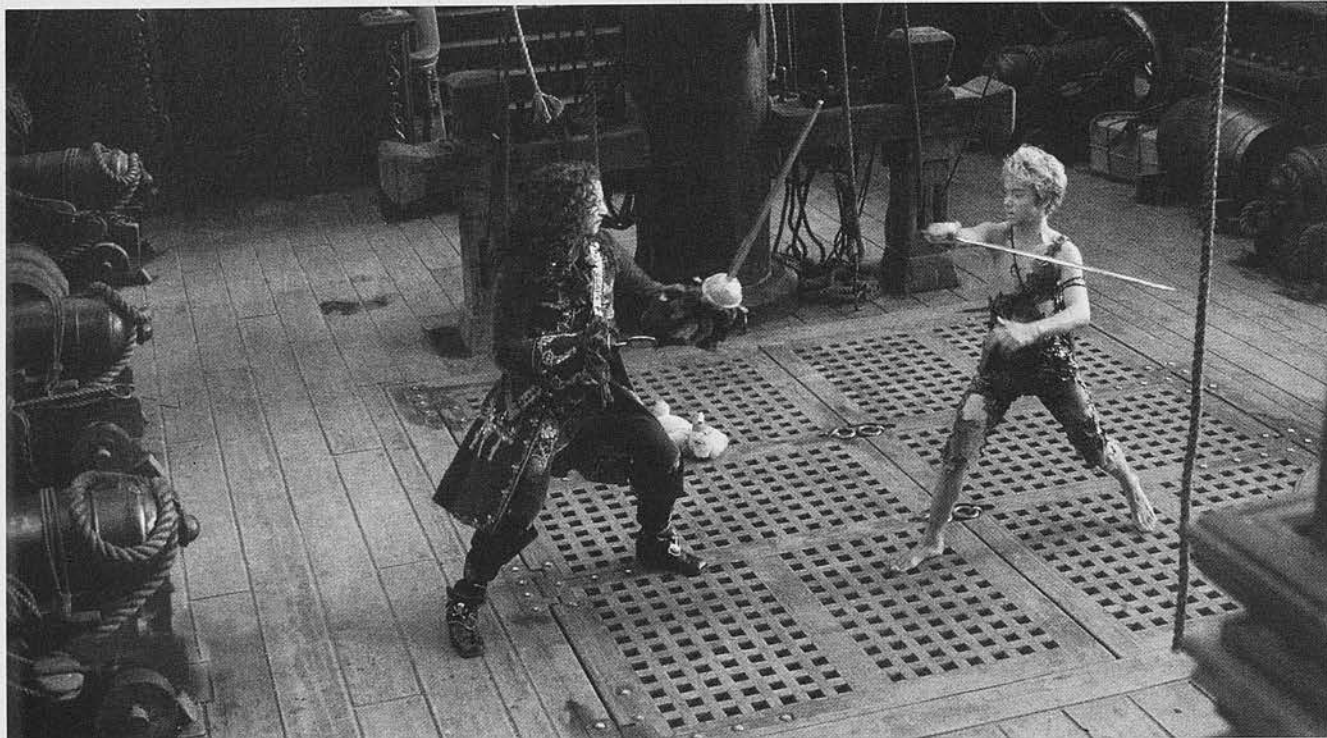


blanc i negre dels llocs de rodatge, que per a mi són l'essència de l'obra cinematogràfica en qüestió, ens adonarem que encara que no siguin decorats, que no ho són, avui dia resulten il·localitzables, com si mai haguessin existit i fossin fruit de la imaginària fabulació d'un personatge idíl·lic. Així és com, ara, a començaments d'aquest nou segle i mil·lenni, *El secreto de la Pedriza* —llibre inclòs— ha esdevingut un document de denúncia de la realitat geogràfica del nostre present. Una Mallorca destruïda, una geografia feta malbé —fins a la impossibilitat de ser reconeguda— a còpia de capes ingents de formigó i ciment, uns paisatges costaners o d'interior envaïts per edificis arquitectònicament deplorables, no poden ser identificats a les imatges d'*El secreto...* ni en els comentaris escrits, que apareixen en subtítols, com "la isla maravillosa, mundialmente llamada "La Perla del Mediterráneo", sublimada por el pincel de Rusiñol y de Anglada, de Bernaregi y Citadini..." Aquest és, al meu entendre, el gran encert —l'oportunitat— de la nova edició. Vostès mateixos, lectors desapaixonats, extreguin del llibre el DVD, vegin el film (filmat fa poc més d'una setantena d'anys) i vegin els resultats. ¿Com és possible que s'hagi comès aquest bàrbar assassinat geogràfic impunement? La desolació, la impotència, a més de la humiliació, em deixen retut... em poden ben creure.

Així és com amb el temps, *El secreto de la Pedriza* s'ha convertit amb la nostra consciència d'habitants que ens han furat la personalitat, la identitat i l'origen cultural. *Ne vacilles, sed memento...* també el cinema pot fer que no vacil·lem davant el temor. ■

L'escenari de llauna Retorn a Mai Més

Francesc M. Rotger



Peter Pan
(2003) de P.J.
Hogan

Entre els personatges que, en un principi, foren carne de teatre i que han estat vampiritzats de manera reiterada pel cinema, sens dubte un dels exemplars més significatius és Peter Pan. Fins al punt que bona part del gran públic em fa l'efecte que desconeix aquest origen dramàtic. Tal vegada no als països anglosaxons, a on la peça de James Matthew Barrie sol posar-se en escena més o menys damunt aquestes dates, cap a Nadal; però sí, probablement, entre nosaltres. Per a la nostra memòria sentimental, Peter Pan reneix gràcies al film de Walt Disney del mateix títol, que, de tota manera, no és precisament d'ahir vespre, sinó del 1952, fa més de mig segle; l'obra de teatre ja ha superat els cent anys, atès que data del 1904. Per cert, i perdonau-me l'afegit de caire personal, és el primer film que record haver vist. El cinema, el Trueba, a Bilbao, ja no existeix. I el Carlton, el teatre, a la mateixa ciutat, on la companyia basca Sorgiñak va representar el 1982 *Peter Pan* (hi vaig participar com a ajudant de direcció), tampoc.

Aquests dies passats, visitava l'Auditori de Palma una nova posada en escena de *Peter Pan*, amb el mallorquí Rafel Brunet (*Tarzan. El musical*) dins el seu repartiment. I, per aquestes primeres dates de gener, s'anuncia la representació, a diversos escenaris illencs, d'una altra, a càrrec de Catacrac. No fa gaire temps, la formació mallorquina Rafel Oliver Produccions també ens oferí la seva pròpia versió d'aquesta mateixa peça. Com sabeu, cada vegada que s'escenifica *Peter Pan*, per desig

expres de Barrie, els seus drets d'autor van a parar a una institució benèfica, l'hospital per a nins Great Ormond Street. Ha estat aquesta mateixa institució que ha patrocinat la publicació d'una segona part, la novel·la *Peter Pan de vermell escarlata*, de Geraldine McCaughrean, en la qual Wendy i els Nins Perduts tornen, ja adults, al País de Mai Més. Steven Spielberg imaginà el més inconcebible: un Peter Pan, el nin que no volia créixer, convertit en un home, a *Hook*. Curiosa coincidència, uns anys més tard el seu Capità Garfi (Dustin Hoffman) comparteix un altre llargmetratge d'arrel literària (*El perfum*, de Tom Tykwer) amb l'actriu Rachel Hurd-Wood, que encarnà Wendy a *Peter Pan: la gran aventura*, de P.J. Hogan.

Tan diferents, tan oposats, tan aparentment incompatibles com Peter Pan i el Capità Garfi, i, en canvi, tan imprescindibles entre si com ells (¿vos imaginau l'un sense l'altre?) són Òscar i Félix, els dos personatges centrals de *L'estranya parella*, de Neil Simon, un clàssic, ja, de la comèdia, reconegut, molt particularment (una mica com *Peter Pan*), per la seva versió cinematogràfica, aquesta protagonitzada pels genials (i extraordinàriament compatibles) Jack Lemmon i Walter Matthau. La Sala Mozart de l'Auditori palmès ha programat, a cavall entre els darrers dies del 2006 i els primers d'aquest 2007, una posada en escena mallorquina molt recomanable, dirigida per Pitus Fernández i amb Joan Carles Bestard i Miquel Fullana al front del repartiment. ■

John Sturges: a l'ombra de *Monument Valley*

Guillem Fiol Pons

¿Quantes vegades, des d'aquestes pàgines, hem lloat directors com Wilder, Hitchcock o Ford? ¿Quantes vegades hem vist i tornat a veure les seves obres capitals i no tan capitals? ¿Quantes virtuts cinematogràfiques en podem arribar a destriar? La resposta a aquestes tres preguntes és la mateixa: moltes. Ara ve una altra pregunta, la del milió de dòlars: ¿quants grans directors anem deixant al calaix de l'oblit cada vegada que lloem els gegants, tornem a veure les seves obres capitals i no tan capitals i destriem les seves virtuts cinematogràfiques? La resposta és la mateixa: molts. No ens enganyem: és cert que els tres genis que he citat (amb alguns altres que tampoc fa falta mencionar, són tres noms a manera d'exemple) estan sens dubte en un graó superior al de la resta de cineastes (i segurament Ford encara ocuparia un graó su-

prem en exclusivitat, però deixem-ho aquí). Ara bé, el reconeixement del paper jugat per determinades figures no ens hauria d'impedir veure les grans aportacions d'altres realitzadors a aquest art que tant ens agrada i que anomenem cinema. I si m'apuren, afegiria que tampoc ens hauria d'impedir valorar positivament les contribucions del cinema actual, que tant costa veure quan aconseguen connectar amb les audiències.

Un dels directors que voldria recuperar en aquest inici d'any 2007 és John Sturges, cineasta que va treballar fonamentalment als anys cinquanta i seixanta i va destacar principalment (però no exclusivament) en el western. Crec que serien pocs els que el considerarien com un dels vint millors directors de la història del cinema, en tot cas sí que entraria en les antologies del western. Segurament,



Kirk Douglas i
Burt Lancaster
*Gunfight at
O.K. Corral*
(1957)

el públic no especialitzat recordaria els seus films, però no seria capaç d'anomenar qui en fou el màxim responsable. Va arribar a dirigir prou films excel·lents com per dedicar-li més pàgines que les que conformen aquest article, en el qual ens centrarem en dos: *Duelo de titanes* (*Gunfight at O.K. Corral*, 1957) i *Desafío en la ciudad muerta* (*The Law and Jake Wade*, 1958). No els he escollit perquè consideri que siguin clarament els millors de la seva filmografia, sinó perquè són dues magnífiques i diverses mostres del que era capaç de fer amb l'ampli ventall de possibilitats que oferia el western, gènere injustament tractat a vegades de "repetitiu", característica aliena a unes mans tan hàbils com les de Sturges.

Duelo de titanes potser sigui un dels títols més populars de John Sturges, molt difós a Espanya i programat constantment per les televisions generals. Sturges s'aproxima aquí a una de les possibilitats del western, la d'adaptar successos i personatges històrics que formen part de la mitologia americana, en aquest cas les gestes de Wyatt Earp, portades a la gran pantalla moltes vegades, amb irregulars resultats, arribant a interessar directors tan diferents com Ford mateix, Lawrence Kasdan o George Pan Cosmatos, a més d'aparèixer també com a personatge secundari en altres relats. Al film de Sturges hi podem aplicar aquella màxima de Ford, que deia: *Print the legend*, entre el mite i la realitat, ens quedem sense dubtar-ho amb el mite. La veritat, per qui signa aquest article, em pot inte-

ressar o no la vida autèntica d'Earp des d'un punt de vista històric, però des del punt de vista artístic i, concretament, dels relats de ficció, la seva figura mítica m'és molt atractiva, aquella figura en la qual predomina la seva integritat, el seu coratge, la seva confiança en la Llei. En fi, el seu caràcter d'heroi està per damunt de l'ensopida i excessivament humana realitat històrica que ens parla de corrupció, mal caràcter, abús d'autoritat i altres factors que observem cada dia al nostre entorn, no fa falta anar-se'n al Far West.

Ni Sturges ni el western en general no van prendre el pèl a ningú. El gènere es va encarregar de plasmar personatges, situacions i ambients amb fonaments històrics, però en essència més propers a la mitologia. Ja sabem que els pistolers no es mataven en duels on qui treia l'arma més ràpidament i pegava el primer tir era el que matava l'altre, però això forma part de les regles del joc (igual que formen part de les regles d'un altre joc les exagerades situacions en què es veu implicat l'agent 007 en tots els seus films, i encara un es troba amb espectadors que s'escandalitzen quan desafia les lleis físiques, com si haguessin pagat per veure un drama social neorealista). Tan aviat mostra Sturges el caràcter llegendari de tot plegat que introdueix el relat amb una balada que farà de fil conductor, escrita per Ned Washington i Dimitri Tiomkin. Igualment, un altre fil conductor de les aventures d'Earp són els cementiris, que centren l'atenció cada vegada que es produeix un canvi d'espai i que, òbvia-

BURT LANCASTER · KIRK DOUGLAS

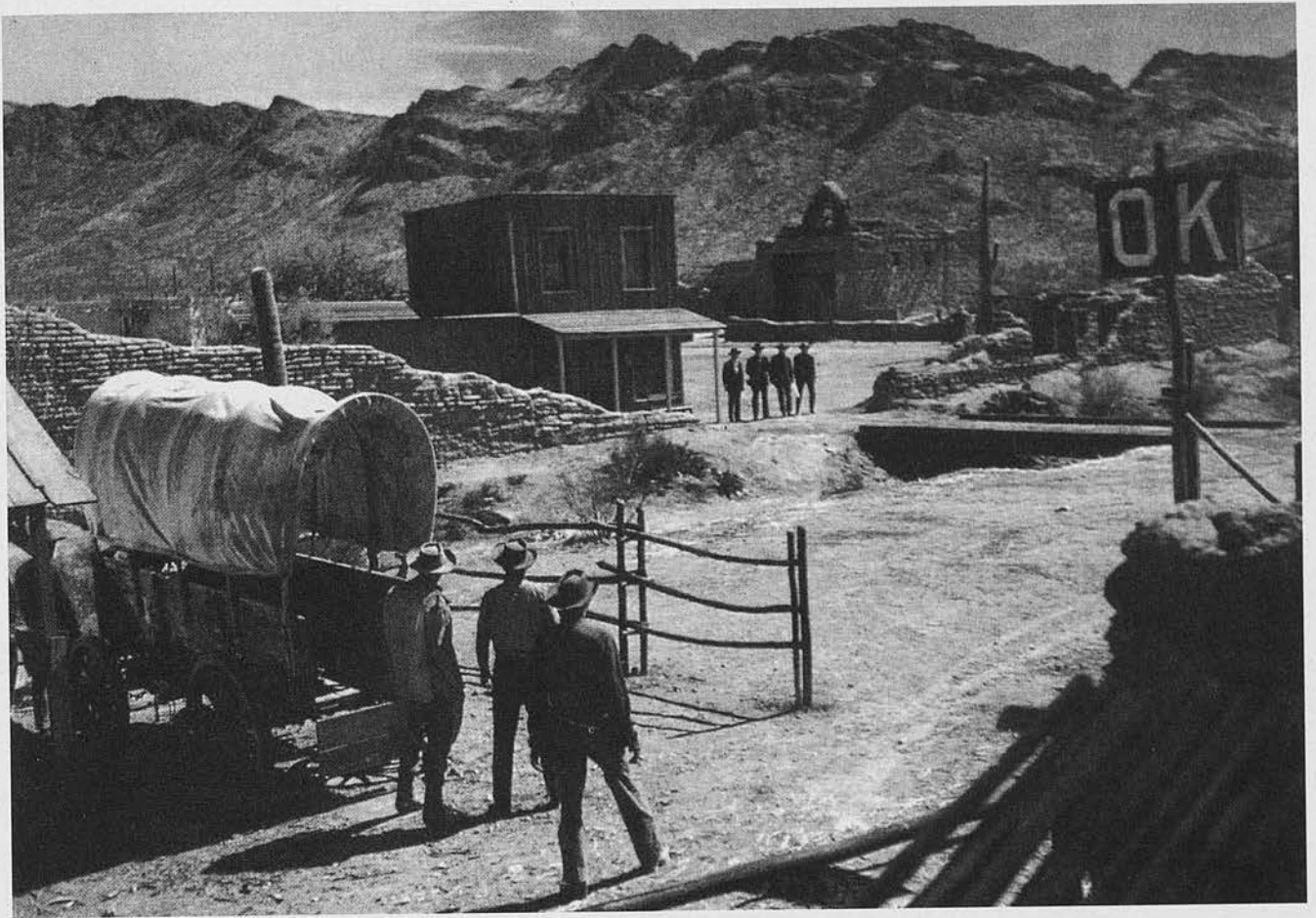
HAL WALLIS'
PRODUCTION OF

GUNFIGHT AT THE O.K. CORRAL

VISTAVISION™
TECHNICOLOR™
A PARAMOUNT PICTURE



CO-STARRING RHONDA FLEMING · JO VAN FLEET · JOHN IRELAND DIRECTED BY JOHN STURGES · SCREENPLAY BY LEVIN LUBS



ment, són un bon exemple de la capacitat reflexiva de Sturges (el cementiri tindrà un paper molt destacat en el film que comentem després).

És precisament aquesta capacitat reflexiva, recolzada en el fantàstic guió de Leon Uris, el que fa que el film no sigui una apologia plana d'Earp i companyia, sinó que la llegenda sigui creïble, que els personatges siguin herois, però herois propers. En el cas concret d'Earp, el retrat del seu personatge està basat en una voluntat de desprendre autoritat pels quatre costats, de tal manera que en totes les escenes en què va apareixent sembla tenir un control de la situació digna d'admiració. Això sí, fins que arriba la nit prèvia al famós duel i, davant de l'assassinat del seu germà, l'adéu de la seva estimada i la imminent mort de Hollyday, es mostra com un individu abatut, impressió molt ben aconseguida per un Burt Lancaster que, quan estava suficientment controlat pel director en qüestió, era un actor més que notable. A més del tema de l'autoritat i el sentit del deure, el personatge d'Earp està definit en la seva vessant sentimental. La seva relació amb Laura (Rhonda Fleming) serveix a Sturges per aconseguir els moments més emotius del relat, la majoria dels quals emmarcats per una espècie de bosc sec amb un rierol que el creua que apareix a gran part dels films, com si del seu particular Monument Valley es tractés. Aquí és el lloc on Laura va a passejar cada dia i on té lloc una de les escenes més boniques que recordo, el de la primera besa-

da, quan Earp l'aferra per ajudar-la a baixar del carro i sembla que el temps s'atura quan tots dos s'adonen de les connotacions d'aquest contacte, innocent si no fos perquè cap dels dos pretenen aquesta innocència.

A més del protagonista, em sembla igual d'interessant el personatge de Hollyday, una de les millors interpretacions de Kirk Douglas. Hollyday és en aquesta versió un home turmentat, que viu al marge de la llei, menyspreat per tothom, que manté una relació problemàtica amb Kate (Jo van Fleet) i que pateix una tuberculosi de què sembla no tenir intenció de curar-se. Des de l'escena de presentació, en què passa el temps bevent i llençant ganivets a la porta, fins al final, on diu adéu al seu únic amic, Earp, Hollyday, frustrat dentista, es manifesta paradoxalment com un individu fidel, valent i generós, segurament perquè no té res a perdre. És elegant, astut i obsessiu (recordem el *travelling* pel carrer quan es dirigeix a l'hotel on s'allotgen Kate i Ringo [John Ireland]), però també una figura molt tràgica, contrapunt a la d'Earp. A diferència d'aquest, Hollyday no té futur, ni ningú no li reconeixerà els seus mèrits. Excepte, és clar, Earp, el seu amic i personificació de la Justícia.

Desafió en la ciudad muerta significava una diferent opció dins el western per Sturges, aquí sense personatges històrics. Corresponia a una tendència del western que anomenaria de "caravana d'emics", aquells films del gènere on es planteja una

**ROBERT
TAYLOR**

**RICHARD
WIDMARK**

The girl is a captive hostage...
at the mercy of the West's
most notorious bandit-killer.



M-G-M
Presents

THE



**LAW AND
JAKE WADE**

Filmed in COLOR
amid the grandeur and
terror of the High Sierras!

Co-starring

PATRICIA OWENS • With **ROBERT MIDDLETON** • **HENRY SILVA** • **WILLIAM BOWERS**
Screen Play by
Based On The Novel by **WARREN H. ALBERT** • In CinemaScope And METROCOLOR • Directed by **JOHN STURGES** • Produced by **WILLIAM HAWKS**
An M-G-M Picture

expedició compartida per personatges que es manifesten una clara animadversió, concretada sovint en una situació de privació de llibertat. Pertanyen a aquesta línia obres com *Colorado Jim* (*The naked spur*, Anthony Mann, 1953) o *Camino de la horca* (*Along the great divide*, Raoul Walsh, 1951), entre moltes altres. Solen ser films en els quals té molta importància el passat de cada un dels antagonics protagonistes i en els quals els personatges femenins tenen un paper destacat. En el cas del títol de Sturges, el personatge de Patricia Owens és el que fomenta les esperances d'un futur estable en matrimoni amb Jake (Robert Taylor), però, al mateix temps, és el que dificulta la fugida d'aquest respecte dels seus enemics, tal i com li fa veure Clint (un esplèndidament malvat Richard Widmark).

En aquest cas, Sturges es va moure en un relat en què tenia una importància cabdal el paisatge, just pel simple fet que la major part de la història està ocupada per un trajecte, i va saber integrar-ho molt bé, no només com a obstacle físic, sinó dotant-lo d'uns tocs d'ironia certament brillants. Per una banda, són omnipresents unes muntanyes nevades de fons, circumstància no gens atzarosa quan sabem que un dels desitjos dels dos protagonistes,

quan encara robaven bancs junts, era viatjar als Alps. De fet, Clint, amb una simpàtica resignació, arriba a dir que "els que roben bancs mai arriben a veure els Alps". Per altre costat, existeix una altra dosi d'ironia tràgica en la ciutat abandonada que dona el títol espanyol (que, com el de l'anterior film, res no té a veure amb l'original), efectivament una ciutat "morta" on l'únic que en tornarà a quedar seran cadàvers de blancs i indis i on, a més, es troba enterrat una cosa tan esperançadora com una bossa de diners, però, això sí, a un lloc tan poc esperançador com el cementiri. Ja que n'hem parlat aquí i allà, vull afegir en aquest bloc dedicat al paisatge, que Sturges situa una important escena a Monument Valley (això sí, en forma de tela pintada de fons), on coneixem amb precisió el passat dels protagonistes. ¿Va triar aquest decorat precisament per la transcendència del diàleg que s'hi desenvolupa o per alguna qüestió més banal?

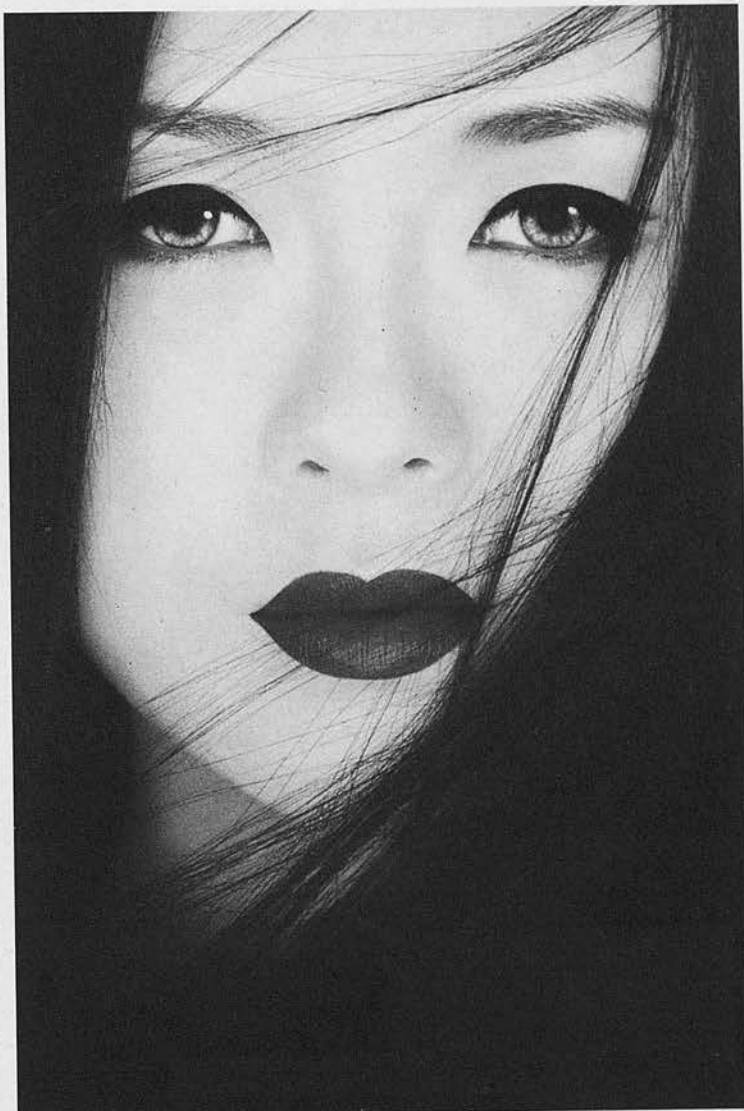
Durant tot el film es pot notar la destresa narrativa de Sturges, però crec que és a la seva part final on s'observa la seva gran habilitat en això del cinema, principalment a partir de l'arribada a la ciutat abandonada. Just entrar adopta l'opció de mostrar només l'amenaça índia en forma de siluetes llunyanes, fent-la, per tant latent, però imprecisa, opció que duria a l'extrem anys després Robert Mulligan a *La noche de los gigantes* (*The stalking moon*, 1969). L'opció acaba d'arrodonir-se quan l'atac indi es produeix sobtadament, amb l'aparició d'una fletxa que mata un dels personatges en plena tensió entre els membres de l'expedició. Amb la manifestació explícita del perill indi es posa sobre la taula una qüestió prou important, que també sol ser habitual en aquests films de "caravana d'enemics": haver d'unir-se per combatre un enemic comú. Però la cosa no acaba aquí: l'inevitable duel entre els antagonistes és filmat per Sturges amb uns instants inicials centrats en els moviments de Clint, el malvat, sense saber què està fent Jake. Així, Sturges tomba radicalment la característica que havia demostrat Clint durant tot el film: el domini de la situació (fins i tot quan estava desarmat i recolzat sobre una làpida). A partir d'aquesta hàbil tombarella, el duel transcorre entre els edificis de l'abandonat poble, acabant de configurar el domini del director de tots els espais, tant els oberts com els tancats.

Amb la mort de Clint, Jake repeteix el gest que fa Earp al final de l'anterior film: deixar caure la pistola. Allà, Laura havia dit al protagonista que una pistola era el que els separava de la felicitat, arma que deixa anar Earp després d'observar el cadàver del més jove dels Clanton (Dennis Hopper), a qui no ha estat capaç de convèncer perquè no participés en el duel. Aquí, a Jake també l'espera la seva estimada, però després que aquesta hagués hagut de patir una nefasta experiència i després d'haver hagut de matar algú que fou el seu amic, però que, a diferència d'ell, no havia sabut passar-se al costat de la llei. En tots dos casos s'intueix un futur agradable, però Déu n'hi do, els cementiris que s'han visitat abans. ■

S'ha acabat l'any, una altra vegada i aquest ha estat un any ben ple de coses relacionades amb el món de la música de cinema. Coses bones i coses dolentes, premis merescuts i també injustícies de la vida.

Hem de començar, com sempre, per la part més trista. I és que, a més del gran Basil Poledouris a qui ja hem dedicat un monogràfic, la llista dels que ens han deixat en aquest any 2006 és bastant nombrosa: per començar, el 8 de febrer, als 91 anys, partia un històric com Akira Ifukube, japonès compositor de més de tres-centes obres de les quals la més famosa era, sens dubte, *Godzilla* (*Gojira*, Ishirō Honda, 1954, el film que va donar lloc a la famosa saga del monstre mutant). Tres mesos després, el 5 de maig, se n'anava als 87 anys un altre compositor històric però poc conegut a Occident, Naushad Ali (responsable de més de seixanta títols de cinema hindú), i un poc més tard, el 12 de juny, ens deixava el músic György Ligeti, que no era compositor de bandes sonores però de qui es recorda sobre tot la seva feina que Stanley Kubrick va utilitzar (sense demanar-li permís, al compositor, que es va querellar contra el cineasta) al famós film *2001: Una Odissea del Espacio* (*2001: A Space Odyssey*, Stanley Kubrick, 1968). I un altre que tampoc era músic de cinema però que va tenir molt a veure amb les bandes sonores era el trompetista Maynard Ferguson, que va morir el 23 d'agost als 78 anys i que havia posat les seves inconfusibles sonoritats a temes com "Gonna fly now", de la pel·lícula *Rocky* (John G. Avildsen, 1976, amb música de Bill Conti), o també a fragments de *Los Diez Mandamientos* (*The Ten Commandments*, Cecil B. DeMille, 1956, amb música composta per Elmer Bernstein). Finalment, el 23 de setembre ens deixava un altre home vertaderament històric: Malcolm Arnold, als 84 anys, aquell que va compondre un centenar de bandes sonores entre les quals destaca sobretot la mítica de *El Puente Sobre el Río Kwai* (*The Bridge on the River Kwai*, David Lean, 1957, que li va donar al compositor un merescut Oscar). A tots ells, gràcies de cor per tots els esplèndids moments que les seves notes musicals ens han fet passar.

Els premis, podem dir que han estat, com a mínim, curiosos. A Espanya, el Goya no va anar per a un, sinó per set compositors (amb certa polèmica, tot s'ha de dir): Juan Antonio Leyva, José Luis Garrido, Equis Alfonso, Dayan Abad, Descemer Bueno, Kiki Ferrer, i Kelvis Ochoa, tots ells responsables de les notes que sonen al magnífic film *Habana Blues* (Benito Zambrano, 2005). L'Oscar d'enguany s'ho va emportar (molta gent diu que de forma bastant injusta) Gustavo Santaolalla per *Brokeback Mountain*, *En Terreno Vedado* (*Brokeback Mountain*, Ang Lee, 2005, que també va guanyar el Globus d'Or a la Millor Cançó), i el Globus d'Or a la Millor Música Original va anar a mans de John



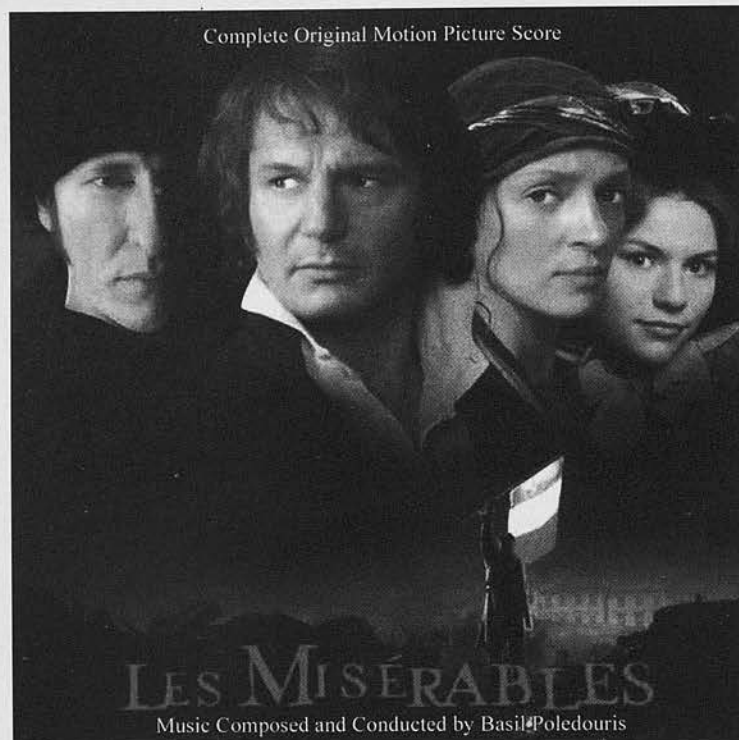
Williams, per *Memorias de una Geisha* (*Memoirs of a Geisha*; Rob Marshall, 2005). Però sens dubte, la sorpresa més agradable de totes ha estat la fama mundial que Alberto Iglesias ha aconseguit amb la seva partitura feta per al film *El Jardinero Fiel* (*The Constant Gardener*, Fernando Meirelles, 2005), que va estar proposada ni més ni menys que per a l'Oscar (sent el primer compositor espanyol que hi ha arribat), i que es va emportar premis tan importants com els World Soundtrack Award al Millor Compositor i també a la Millor Composició Orquestral. A tots ells, les nostres més sinceres felicitacions.

I això és gairebé tot: no ens volem acomiadar de l'any sense fer una menció especial al II Congrés de Música de Cinema que se va celebrar a Úbeda el passat estiu (molt bona feina, i que continuï així de bé), i dient allò que tal vegada en el futur haurem de dir que ha nascut qualche compositor de renom. Mentrestant, a veure què passa el 2007. ■

Memorias de una Geisha (2005) de Rob Marshall

Basil Poledouris, *in memoriam*

Házael González



Basil Poledouris



De vegades, la vida és ben curiosa: fa pocs mesos, concretament el passat juliol, es va celebrar a Úbeda (Jaén) el II Congrés Internacional de Música de Cine, amb un convidat d'excepció, com era el senyor Basil Poledouris. Fins i tot, es va celebrar un magnífic concert recordant la seva obra: un acte que va emocionar visiblement l'autor, qui pocs hores abans havia declarat als organitzadors que se sentia molt acabat i que ja ningú no se'n recordava, d'ell i de la seva música... Lògicament, li varen contestar que s'equivocava més d'allò que es pensava, i per descomptat, així era: el concert va ser tot un èxit, i Poledouris es va sorprendre agradablement de com el públic va gaudir d'una oportunitat tan única i meravellosa. I ara, ves per on, el passat vuit de novembre un càncer ha arrabassat la seva vida als 61 anys; aquells que varen gaudir de la seva companyia i de les seves notes musicals en directe l'enyoraran especialment, però tots aquells que només el coneixíem per les seves composicions, sens dubte també el trobarem molt a faltar.

Poledouris va començar a fer feina als anys setanta, amb productes variats com *Extreme Close-Up* (Jeannot Szwarc, 1973) o *Tintorera* (*Tintorera, The Silent Death*, René Cardona Jr., 1977), fins que col·labora per primera vegada amb el director que li arribaria a donar més reconeixement, a *El Gran Miércoles* (*The Big Wednesday*, John Milius, 1978). Amb Milius, signarà posteriorment dues de les partitures que més fama li donaran a nivell internacional: *Conan El Bárbaro* (*Conan The Barbarian*, 1982) i *Conan El Destructor* (*Conan The Destroyer*, 1984), dos films d'aventures protagonitzades per Arnold Schwarzenegger i amb una música absolutament poderosa i inoblidable. Amb el mateix director, signarà també tres partitures més per recordar, com són *Amanecer Rojo* (*Red Dawn*, 1984), *Adiós al Rey* (*Farewell to the King*, 1989), i posteriorment *El Vuelo del Intruder* (*The Flight of the Intruder*, 1991). Però a part del seu amic Milius, no podem oblidar les seves feines amb Randal Kleiser (*El Lago Azul* -*The Blue Lagoon*, 1980, *Un Amor de Verano* -*Summer Lovers*, 1982, o també la deliciosa *Colmillo Blanco* -*White Fang*, 1991), Herbert Ross (*Protocolo* -*Protocol*, 1984), John McTiernan (sens dubte, una de les seves composicions més famoses és *La Caza del Octubre Rojo* -*The Hunt for Red October*, 1990), Simon Wincer (*Dos Duros Sobre Ruedas* -*Harley Davidson and The Marlboro Man*, 1991 o la preciosa partitura de *Liberad a Willy* -*Free Willy*, 1993), Carol Ballard (*La Fuerza del Viento* -*Wind*, 1992), Daniel Petrie (*Lassie*, 1994-), Jonathan Mostow (*Breakdown*, 1997), Bille August (*Los Miserables* -*Les Misérables*, 1998), o Peter Pau (*El Secreto del Talismán* -*The Touch*, 2002, el darrer treball del compositor per al cinema), fins i tot va arribar a treballar amb el mateix Steven Seagal (seva és la partitura de *En Tierra Peligrosa* -*On Deadly Ground*, dirigida pel mateix Seagal, 1994). Encara que si hem de parlar d'altre director significatiu a la carrera de Poledouris (a part, és clar, de Milius), ens hem de fixar en l'holandès Paul Verhoeven, qui va comptar amb el compositor per films com *Los Señores del Acero* (*Flesh Blood*, 1985), *Robocop* (1987), i sobretot, *Las Brigadas del Espacio* (*Starship Troopers*, 1997), tres feines que deixaren bocabadats tots els espectadors, tant des del punt de vista cinematogràfic com musical.

I ara, doncs ja no hi és i, com sempre, nosaltres des d'aquí l'acomiedem amb una forta abraçada, desitjant-li que, allà on sigui ara, es trobi bé i feliç, i també ben reconegut pels seus mèrits (en vida, malauradament, mai no va estar proposat per a cap premi important: la figura que més destaca al seu palmarès és un Emmy a la categoria de Millor Música Dramàtica per Minisèries, precisament per la minisèrie de televisió "Lonesome Dove"). De totes maneres, el públic ja mai no podrà oblidar les seves poderoses melodies. ■

Ho he d'admetre. Tenc predilecció per les sèries HB. Entre les sèries A hi ha films que són grans obres mestres, és inqüestionable, és així, però veure un petit film, d'aquests que n'hi havia tants, en blanc i negre, amb un pressupost baix, però amb l'empremta del talent dels seus directors, actors i guionistes, sabent que s'ha hagut de fer un esforç major per compensar la manca de pressupost, me dona més satisfacció. El cas d'*El Beso Mortal* (*Kiss Me Deadly*, 1955) és paradigmàtic. No és una gran obra mestra, no té primeres figures entre els actors, ni ho és, en aquell moment, el seu director. No intenta crear escola, ni pretén que d'ella se'n puguin fer grans articles (ja veieu, fins i tot qui en parla, d'ella, no té gaire nivell). Es tracta d'un treball, només això, fet per entretenir el públic, vessant-hi el màxim de talent possible al mínim cost.

Es diu que el rodatge d'*El Beso Mortal* no arribà a les tres setmanes. Tot un rècord de velocitat. Al capdavant, Robert Aldrich, un director que es va llaurar una filmografia sòlida i molt independent. Aldrich també produeix el film, mostra del seu compromís personal, del qual ben segur que aquest se'n gaudeix. Basat en una novel·la de Mickey Spilla-

ne, autor de *pulp-noir* de gran èxit que va començar a contar les històries del detectiu Mike Hammer cap allà el 1947, *Kiss Me Deadly* fou la sisena novel·la del cicle dedicat al rude detectiu d'entre un total de tretze. Tampoc no es tractà de la primera adaptació, ja que abans s'havia portat al cinema l'oblidada *I, The Jury* (Harry Essex, 1953). Supòs que per a moltes persones Mike Hammer és sinònim del gran Stacey Keach, almenys a mi em passa, però abans que als casposos vuitanta hi irrumpés amb força aquesta versió mostaxuda i amb gavadina, al bell mig dels cinquanta s'havia de donar una altra imatge, de pinxo però amb classe, i se'n va portar el paper el desconegut Ralph Meeker. Hammer representa per antonomàsia el *hard-boiled*: dur, violent, sexista, moralment ambigu, irresistible per a les dones. I Meeker dona la talla amb una actuació hieràtica que no defuig cap dels esmentats qualificatius. Tot un encert. Tornant a Aldrich, en la seva futura filmografia, no faria sinó provar que la presència de la violència física, de la seducció, d'un cert erotisme sexista i d'una moralitat ambigua són alguns dels seus segells, per la qual cosa no és d'estranyar que qualli a la perfecció aquesta adaptació i que si algú



Ralph Meeker,
El beso mortal

estava habilitat per portar la xuleria de Hammer a la gran pantalla era ell.

Hi ha moltes coses que abelleix comentar d'*El Beso Mortal*. Quant a la seva estructura narrativa és perfectament lineal. Hi ha un pròleg on es planteja una situació misteriosa la qual provocarà una indagació molt novel·lesca. El detectiu privat comença a estirar el fil per anar desenrotllant l'enredat misteri, havent de superar les diverses amenaces a la seva integritat física i, finalment, hi ha un desenvolupament, del qual, com comprendreu, no en parlarem. Menys encara en aquest film en què allò que és objecte de la investigació és quelcom tan misteriós, i perillós. És un plantejament molt clàssic, paradigmàtic del negre, i que funciona a la perfecció tant en el ritme com en l'augment progressiu de la sensació que el tafaner detectiu s'està endinsant en una trama massa gran, que el supera i que no sabem si se'n sortirà ben parat. El film, com deia, no s'allunya al més mínim d'aquesta direcció i les escenes en que Hammer no és present són gairebé inexistent.

Quant a l'espiral de la tensió, pot dir-se que és inversament proporcional a la correcta col·locació de la corbata i del pentinat de Hammer. Així, si bé als començaments aquest no perd la compostura, quan ja ha sofert diversos tràngols dels quals se n'ha sortit a dures penes, el nus de la corbata comença a afliurar-se i els cabells es despentinen, essent aquest fet paral·lel a l'augment del salvatgisme del protagonista, que arriba un punt en què comença a repartir forts tocs a tothom que se li posa a mà, no

sense lluir un somriure maliciós al seu rostre de sudoració en augment.

Si ens centrem en algunes qüestions més purament cinematogràfiques he de dir que l'arrancada del film és un dels seus millors moments. Una dona solitària corrent descalça i vestida només amb una gabardina corre esbufegant per una solitària carretera del desert. ¿Fugint de què? Els cotxes no s'aturen quan ella els fa senyes. Finalment decideix plantar-se al bell mig, arriscant la seva vida, per intentar que el proper vehicle s'aturi. ¡Quina desesperació! I l'atzar porta que aquest "proper vehicle" no sigui un altre que el de Mike Hammer, als comandaments d'un espectacular descapotable. Un bon inici. Però el pròleg no acaba aquí. El diàleg entre Hammer i la dona dins del cotxe; les misterioses explicacions que dona de les seves raons; i, el que succeeix a partir d'aquí fins que Hammer es desperta en un hospital, recuperant-se d'un (fals) accident en què gairebé perd la vida, conformen el que és una de les millors arrancades d'un film de detectius mai vista.

Un altre dels elements present en aquest film és la música jazz. En aquells anys la música jazz era quelcom excitant. Era una música que sortia dels clubs, dels xibius foscs i amarats d'alcohol i suor, d'històries d'amor i odi i feta per negres de veritat. El jazz era una música provocadora. Pareix mentida ara que sembla més, i ho dic sense ànim de polemitzar ni de ferir sensibilitats, una música domesticada i apta per a tota la família. El jazz, com el blues, és sinònim en aquesta mena de films de passions desbocades, de





grans drames urbans i de blanc i negre. Nat "King" Cole interpreta "Rather Have The Blues" quan la dona entra al cotxe de Hammer. Cançó que tornarà a aparèixer posteriorment, en aquest cas cantada per la solista d'un club on Hammer ofega les seves penes a còpia de whisky i que em permet comentar un altre aspecte: l'aparició d'actors de color. En molts films sovint ni tan sols apareixien actors negres, en un mon "irreal" en què semblava que Amèrica era blanca. A *El Beso Mortal* n'apareixen uns quants, en papers molt petits però amb diàleg: la cantant de jazz, el cambrer del club i l'entrenador de boxa.

També m'agradaria estendre'm en l'escena final, en un entorn tan singular pel cinema negre com és la casa de la platja (i la mateixa platja). Però no ho faré per motiu de no rompre la intriga de qui vulgui veure el film després de llegir l'article. Només diré que torna a ser una escena filmada amb mestria pel director i que em va fer pensar, en dos moments consecutius de l'escena final, en dos grans films que es farien un grapat d'anys després: *El Planeta De Los Simios* (*Planet Of The Apes*, Franklin Shaffner, 1968) i *En Busca Del Arca Perdida* (*Raiders Of The Lost Ark*, Steven Spielberg, 1981). ■

Som Johnny, Johnny Guitar

Joan Ferrer Miserol



De nin me deien Johnny, però quan me vaig fer gran i vaig esser un dels millors pistolers de la meva regió, tothom me coneixia pel meu nom complet, Johnny Logan. Un dia me vaig cansar de la pistola i vaig canviar-la per una guitarra; llavors m'anomenaren pel nom que Nicholas Ray me va immortalitzar, el de Johnny Guitar. La guitarra era més molesta de dur que la pistola, però era molt més entranyable; i enl loc d'espantar els que tenia davant, amb la seva música, els unia entre ells i cap a mi. Malgrat haver estat un dels millors pistolers, un dels mes temuts, possiblement el cinema mai no s'hauria fixat en mi si no hagués pres la decisió de dedicar-me a la guitarra. No per les meves virtuts com a guitarrista, sinó perquè, gràcies a ella, vaig tenir la fortuna de viure una de les aventures d'amor més boges que mai han passat a l'oest americà. Un dia, vaig rebre una invitació per anar a tocar a un *saloon* de la meva antiga amant Vienna, que l'havia muntat perquè sabia que per allà passaria el ferrocarril, i l'indret se convertiria en una ciutat amb necessitat de disposar d'un lloc per desbravar els seus habitants. Si m'era difícil rebutjar una oferta de treball, encara més l'ocasió d'estar de bell nou amb Vienna, una dona que sense perdre cap de les seves virtuts femenines sabia comportar-se, si calia, amb el coratge d'un home; i això era important a l'oest.

Quan vaig arribar al territori d'ella, des de dalt d'un turo, vaig presenciar l'atac de quatre pistolers a una diligència, a la qual saquejaren, i mataren un dels passatgers. No m'agradà gens ni mica; com tampoc m'agradà arribar al *saloon* de Vienna enmig d'una forta turmenta de vent i sorra. Tots els esdeveniments se presentaven contraris al que jo esperava i desitjava; els presagis eren decebedors.

I a dins no ho eren menys, tots els empleats me miraren com si fos la primera persona que hi entrava. Poc temps després arribà la diligència que havia vist assaltar, i entraren mort el germà d'Emma, la madona d'aquell territori, que, a més de voler apropiarse del *saloon* de Vienna, la hi tenia jurada perquè estava enamorada del seu amant, Dancing Kid, precisament al qui acusava d'haver assassinat el seu germà. Després arribà Dancing Kid amb els seus tres companys, i les coses se posaren tan malament que vaig haver de tocar la guitarra perquè Emma ballàs amb Kid, fent compliment als nostres noms, el meu de Guitar i el seu de Dancing. Després d'alguns estires i arronses varem quedar sols jo i Vienna, i no per petulància, sinó perquè surt a totes les antologies *d'amour fou*. Reproduesc el curt diàleg que tinguérem, començant amb una pregunta meva molt directa.

—¿A quants homes has oblidat?

—I tu, ¿de quantes dones te'n recordes?

—No te'n vagis!

—No m'he mogut.

—Diguem alguna cosa agradable.

—¿Què vols que te digui?

—Menteix-me. Diguem que sempre m'has esperat. Diguem-ho!

—Tots aquests anys t'he esperat.

—Diguem que si no hagués vingut t'hauries mort.

—Si no haguessis vingut estaria morta.

—Diguem que m'estimes tant com jo a tu.

—T'estim tant com tu a mi.

—Moltes gràcies.

Després de recordar la nostra primera trobada, Vienna m'abraçà i, a la seva manera, se declarà. Igual com jo ho havia fet a la meva. Me digué:

—T'estava esperant, Johnny. ¿Per què has estat tant de temps?

L'endemà, Vienna va decidir tancar el seu compte i treure els doblers del banc, propietat també d'Emma, per acomiadar els seus empleats. El poble estava completament buit perquè tothom havia anat al funeral del germà d'Emma. Quan partirem amb la carreta, Vienna i jo sols; i, entre aquella solitud sepulcral, dins el més profund del meu cos, en el centre del meu cor, va fer-se realitat aquell diàleg que tinguérem la nit anterior. Però, estant al banc, vengué la colla de Dancing Kid a assaltar-lo, i Emma donà la culpa de complicitat a Vienna, malgrat els bancaris ho negaren. Ja no teníem escapatòria. La patrulla d'Emma va incendiar el seu *saloon* i va detenir-la. Quan intentaven penjar-la, vaig tenir la sort i el coratge de tallar-li la corda i poguérem fugir. Tots dos ens refugiàrem a l'amagatall de Kid. Quan ell va sentir

que jo realment era Johnny Logan va quedar paralitzat, i Vienna irònicament li digué: "Sí, val més que ballis i així viuràs més". Amb aquestes paraules vaig veure que només un dels dos podia quedar viu. La patrulla va trobar l'amagatall, i Kid i Emma moriren. A la fi quedàrem lliures.

El més emocionant de tota aquesta història va passar quan, ja acabat tot, ben davant d'una cascada, Vienna i jo ens besàrem, i sentírem, a més de l'aigua colpejant la terra, la veu melosa i profunda de Peggy Lee cantant la cançó que ella mateixa, per homenatjar-me, composaria seixanta anys més tard per l'esmentada pel·lícula de Nicholas Ray. Després, reconstruïrem el *saloon* i vérem com s'establí una nova ciutat al seu voltant. Però això no val la pena contar-ho perquè és obvi; i les obvietats no són matèria artística. Per aquesta raó, el film acaba abraçant-nos Vienna i jo, amb la cançó de Peggy Lee de rerefons. ■





Ficció

Després d'haver deixat una bona impressió amb les històries urbanes i amoroses que desenvolupava a la pel·lícula *A la ciutat*, el director barceloní Cesc Gay presenta una variant "rural" que no arriba a deixar el bon pòsit aconseguit amb la producció anterior. Amb una estructura que s'allunya de la disposició coral d'*A la ciutat*, *Ficció* mostra un director de cinema en crisi creativa que també n'amaga una de sentimental. Amb la finalitat de dur endavant una història per rodar-la després, es retira a la casa d'un amic a un lloc paradisiac de la Cerdanya, on coneixerà una dona que el farà sentir viu una altra vegada.

No obstant això, els moments de felicitat seran breus i no s'allargaran més enllà d'un cap de setmana i, amb un final gairebé calcat de la meravellosa *Brief Encounter* (*Breve encuentro*, 1945), de David Lean, el protagonista (una actuació anodina d'Eduard Fernández) haurà de tornar a la trista i prosaica realitat barcelonina. Ara bé, hi ha el dilema de si haurà valgut la pena o no haver viscut aquesta breu trobada.

El punt de partida, interessant, a mesura que el metratge avança es va diluint per la indefinició de gran part dels personatges, un efecte més producte d'un guió irregular que d'un resultat intencionat. Llàstima, doncs, de no haver-li tret més profit a una història que segurament demanava una realització amb més tensió.

Perfume: *The Story of a Murderer* (*El perfume. Historia de un asesino*)

Després de rebre moltes ofertes per fer una versió cinematogràfica de la novel·la *Das Parfum*, l'es-

criptor Patrick Süskind va dir que sí a la que ara ha arribat a les pantalles, amb direcció de l'alemany Tom Tykwer, realitzador que va aconseguir renom internacional amb l'entretinguda, i estressant, *Lola rennt* (*Corre, Lola, corre*, 1998).

Un primer punt negatiu que cal remarcar és que tota la pel·lícula té un aire de superproducció internacional en què hi ha de participar gent de tots els països implicats, per la qual cosa en certs moments se'n veuen els sargits. Un exemple: es nota la diferència entre els figurants i extras quan la pel·lícula ha estat rodada a Barcelona o a Praga, mentre que a la ficció el protagonista no s'ha mogut de París. També hi afegeix un punt d'inversemblança el fet que, quan es veuen dones despulades, vagin perfectament depilades, segons els usos i costums del segle XXI i no de segles enrere.

De l'altra banda, hi ha el gran encert de saber transmetre perfectament amb imatges les sensacions olfactivas que té el protagonista, Jean-Baptiste Grenouille (Ben Whishaw), en descobrir un món nou més enllà de la fàbrica de pell en què treballa. La veu en off (John Hurt en la versió original) està molt ben integrada en la narració i té la virtut de no avançar res del que després veurà l'espectador. En resum: una pel·lícula prou correcta i recomanable, però no diré si millor o pitjor que la novel·la, primer perquè no l'he llegida i, segons, si ho hagués fet tanmateix aquest punt no afectaria la valoració que faria de la pel·lícula en si. ■





Hi havia motius de sobres per esperar amb ànsia *Casino Royale*, la nova pel·lícula de la saga James Bond. El motiu principal era, evidentment, que per primera vegada Daniel Craig encarnava el superagent secret britànic —i ja se sap que, quan en Bond canvia de cos i de rostre, l'expectació que suscita és similar a la de les eleccions presidencials nord-americanes; no és debades que els resultats d'un i altre succés responen a la mateixa pregunta: en mans de qui estarà el món durant els propers anys? Bé, ara ja s'ha acabat l'espera i ja s'han dissipat les ànsies, i, sense patir-hi gaire, ja es pot dir que Daniel Craig dóna la talla. Especialment, la talla per al James Bond particular de *Casino Royale*, que és un Bond sense 00, és a dir, sense llicència per matar i, per tant, sense la seguretat de màquina perfecta (i encantadora) amb què funciona habitualment. El rostre esquerp i el cos massís de Craig s'ajusten a aquest Bond primerenc, que, a més de ser un punt rude i bestial, encara no ha aconseguit de ser del tot respectat ni pels seus enemics ni tam-

poc per M, la qual el considera (una mica maternalment) un diamant sense polir, que promet fulgors fantàstics, però que encara s'ha de treballar moltíssim. Amb tot, aquest Bond iniciàtic no és gens ni mica vulgar. Al contrari: Craig sap donar-li elegància en la potència, i sap com fer-ho perquè la violència salvatge li escaigui. Els únics defectes d'aquest nou Bond són, potser, la seva musculatura massa inflada, i la seva expressió de la cara, que potser està massa permanentment empenyada, tant, que gairebé no s'hi percep cap diferència entre quan l'heroi està a punt de matar un malvat o, contràriament, quan està a punt d'abraçar i de besar l'estimada (de vegades l'espectador s'esvera, i dubta si, sense voler, en comptes d'acariciar-la li pegarà una mala hòstia, o si li posarà aquesta pistola allà on li hauria de posar aquella pistola).

Amb tot, però, Daniel Craig fa un gran Bond. De totes maneres, només amb això la pel·lícula no rutilaria —perquè, no ens enganyem, per molt grans i convincents que puguin arribar a ser tots els



nous actors que interpetin Bond, mai no seran Sean Connery. Entre aquests altres elements que fan de *Casino Royale* un molt bona pel·lícula Bond (i, també, una bona pel·lícula) destaca sobretot la noia: Eva Green. "I'm the money", diu en presentar-se; Bond alça la vista, la mira i diu: "Each penny of it". Deixeu que passin vint anys i aquest diàleg, i l'escena que el segueix, seran considerats memorables. Igual com serà considerada memorable l'escena final: una casa antiga de Venècia ensorrant-se sobre les aigües d'un canal, i la noia Green que, després d'enganyar Bond (tot i estimar-lo), amb el seu sacrifici li demana perdó. Pura tragèdia: en aquest cas, una tragèdia trepidant, de disseny, amb esmòkings i casinos, bombes i bales. Com que un heroi és també el seu antagonista, necessàriament el malvat de *Casino Royale* havia d'estar a l'alçada de les circumstàncies. Hi està. Sense entrar de ple en la galeria dels grans megalòmans degenerats d'algunes altres pel·lícules de la saga, els quals de vegades resultaven més còmics que terribles, però tampoc sense devaluar-se fins a acabar sent (com el traficant de drogues de *Llicència per matar*) un malvat d'estar per casa, més patètic que una altra cosa, i molt més propi d'una trama amb navalles en un barri baix que no d'una trama en què hi participen els més selectes i audaçs espies internacionals, el personatge de Le Schiffre troba el punt just entre la raresa i la versemblança, entre la dolenteria banal i la maldat exagerada. A més, Le Schiffre és tal com, d'una

manera o una altra, haurien de ser tots els antagonistes de Bond; a saber: enigmàtic amb estil, violent amb elegància. I què hi ha de més enigmàtic —què hi ha de més elegant— que un expert jugador de cartes que, de vegades, plora sang?

En qualsevol cas, el millor de *Casino Royale* són les aclucadetes d'ull intel·ligents als fans de la saga. Aclucades d'ull que, a més, van més enllà de la simple complicitat, i es converteixen en un element estètic i narratiu de primer ordre. Per exemple, el pròleg. És en blanc i negre, comença i, a l'espectador, el sobta de no veure d'entrada l'emblemàtica imatge de la figura negra travessant la pantalla de costat a costat encerclada per un punt de mira blanc, cap al qual després la figura —Bond— es girarà i li dispararà banyant-lo de sang. Apareixerà després, pensa l'espectador. Però no: no pot aparèixer perquè, en començar la pel·lícula, James Bond encara no ha mort mai ningú, encara no és un 00 ni té llicència per matar. Per tant, el pròleg —àrid amb ironia, lacònic i ferotge, i en el qual es veu com l'agent executa els seus dos primers assassinats— supleix l'emblemàtica imatge. O, més ben dit, l'és: perquè, just en acabar, quan Bond ja ha mort els dos homes, amb el seu mític gest de cintura, es gira de sobte cap a la càmera i li dispara. Una aclucada d'ull còmplice. I intel·ligent. I amb bala.

En fi, que amb aquesta nova pel·lícula el personatge de James Bond ha tornat a demostrar que, a més de tenir llicència per matar, té també —sobretot— llicència per ser immortal. ■

Tancarem l'any —i la tancada puc qualificar-la d'excel·lent— amb tres perles cultivades, fins i tot delicada, però sense pasar-se, que no sempre és or tot el que llueix, que de vegades alguna pedra pot creuar el camí per desfer-lo o desviar-lo. Però, ara per ara, sense cap pedra al camí, una trilogia diferent i plural fou la que digué adéu a un any, 2006, que, en aparèixer aquestes lletres, serà ja part indivisible de la nostra vida. *Casino Royale*, un presumiblement James Bond postmodern dirigida per Martin Campbell; la segona experiència cinematogràfica de Rodrigo García, *Nueve vidas* i, per tancar l'oferta, *El viento que agita la cebada*, Palma d'Or a Cannes.

Un James Bond postmodern?

Per un casual i la pregunta no voldria ser capciosa, davant l'estrena de *Casino Royale* —res a veure amb aquell, anys seixanta, interpretada per David Niven però Woody Allen també— s'obre, de forma personal, un interrogant que voldria neutralitzar de seguida. ¿Ens trobem, tal vegada, davant el primer James Bond de la història de caràcter i representació postmodern amb totes les conseqüències derivades?. La resposta no és gaire fàcil. Més aviat perfectament tot al contrari. No tindrè altre remei que fer una àmplia roda de consulta entre les meves amistats, fil per randa, a la recerca d'una resposta i llavors endevinar-ne el sentit, que aquesta és una altra.. De moment, a ells, i només a ells, nombroses amistats lligades al món modern, contemporani i fidels al temps que corren, em remet a l'hora d'un veredict final.

Una mica —encara que només una mica— seduït per aquesta nova, radicalment diferent visió del personatge creat per Sir i cinematogràficament actualitzat des del 1962 quan l'estrena arreu del món de *Agente 007 contra el doctor No*, dirigida per Terence Young i interpretada pel James Bond més característics de tots —opinió personal, intransferible— l'actor nascut a Escòcia, Sean Connery, hauré de manifestar la més més ampla sorpresa, fins i tot desconcert, quan assegut a la butaca féu acte d'aparició el James Bond de tot just ara mateix, interpretat per Daniel Craig. En primer lloc, constatar que aquest James Bond ha set absolutament capgirat, vestit i pentinat de nou, maquillat a l'inrevés absolut d'altres precedents. Perquè si bé els primers actors substituïts, alternatives a la renúncia de Connery, en especial, de forma concreta Roger Moore, destil·laven les essències originals, històriques dels personatges, llavors això, de mica en mica va desaparèixer d'escena. Fins a arribar a la verdadera revolució, en agafar el paper d'espia internacional al servei de sa majestat la regna d'Anglaterra aquest sorprenent, divers, plural alhora que singular actor que torna a donar nova, crec que



molt llarga vida, a un James Bond que més de quaranta anys després enlluerna i captiva a un públic molt divers.

Casino Royale

Vides en deriva

Un altre film per acomiadar l'any fou *Nueve vidas*. O nou històries diferents a narrar. Segona, i molt acurada, incursió al terreny de la cinematografia a càrrec del director Rodrigo García, fill de l'escriptor Gabriel García Márquez, després de l'admirable *Cosas que diría con sólo mirarla* que marcà el seu debut rere la càmera. D'un clar talent literari a un talent, també clar i obert, cinematogràfic la nissaga García està d'actualitat permanent. Almenys



El viento que agita la cebada

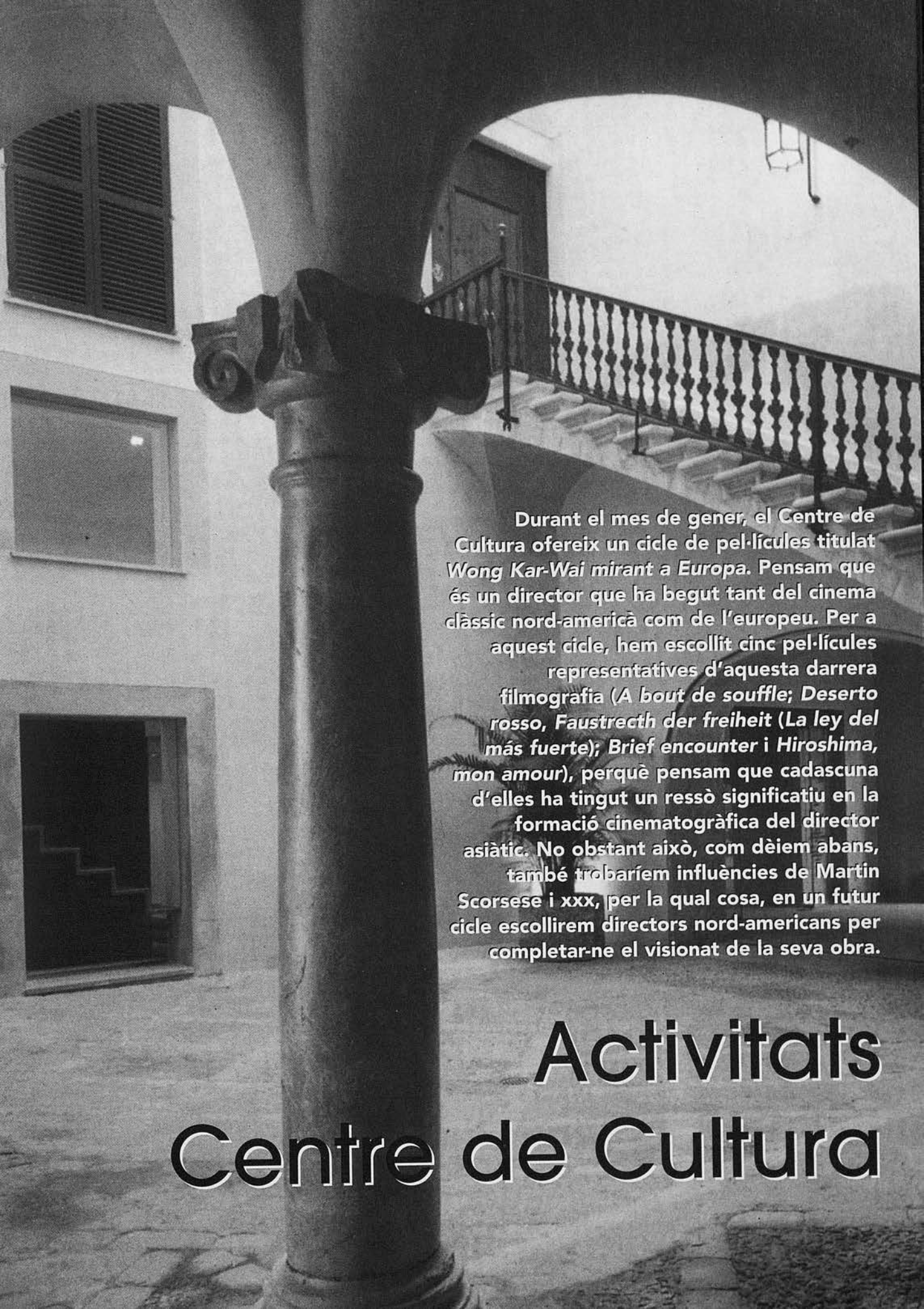
de moment el seu cinema sembla molt marcat per la influència —una influència sense dubte desitjada— del corrent d'expressió no només musical o pictòric, també literari i cinematogràfic conegut com a minimalisme. Minimalisme a *Cosas que diria con tan sólo mirarla* sinó també, encara que una mica més a *Nueve vidas*. També aquí la dona, el personal univers de la dona, sempre íntim, se beneficia en tot noment d'un principal paper d'actuació i definició. Dones que capten i col·lapsen el paisatge sota els noms de Robin Wright, Holly Hunter, Glenn Close, Kathy Baker, Amy Breneman, Elpidia Carrillo, Dakota Fanning i Sissy Spacek, que donen vida, intensitat, plaer, riquíssim recital interpretatiu, talent de primera qualitat, intencionalitat a la vegada que de denúncia —denúncia en veu alta, poderosa— d'una sèrie de dones que passen per un moment vital, transcendental, a les seves vides. Rodrigo García viu i respira per totes elles, llança un llaç de solidaritat, s'acosta a la seva pell, al seu cos, a la seva ànima per transmetre ajuda i suport tan necessari com imprescindible quan tota una mena d'adversitats marquen unes vida de desemparament i tristesa. Al·legoria i símbol explicat a la crua realitat sempre instintiva de vides que naufraguen molt a la nostra vora. Narrada de forma personal, íntima, al costat dels personatges, Rodrigo García desenvolupa una llarga feina al voltant d'històries vivencials.

A una Irlanda dels anys vint

De les vides en deriva de Rodrigo García i les odisses d'un James Bond tal vegada postmodern,

vaig voler clausurar l'any cinematogràfic d'una forma mica fàcil i més aviat incòmoda. I per fer tot això realitat el millor que es pot fer és acostar-se a un film dirigit per Ken Loach. Un Ken Loach per "alegrar-nos" la vida, per acomiadar l'any mercè a les seves sempre gratificants històries arrelades al poble britànic, a les seves classes populars i la dificultat per a poder sobreviure enmig d'una societat tan cruel com injusta. Recordeu, doncs, *Riff-Raff*, *Lloviendo piedras*, *Mi nombre es Joe* la més desesperant de totes, *Ladybird*, *Ladybird*.

Ara s'ha volgut triar, a punt de deixar el 2006, la darrera mostra de l'autor d'*Agenda oculta*, que fou guanyadora de la Palma d'Or al darrer festival cinematogràfic de Cannes, *El viento que agita la cebada*. Aquí Ken Loach s'allunya de les tradicionals històries ambientades al món contemporani i d'ara mateix. Els obrers en permanent lluita no són en aquesta ocasió, empleats de línia ferroviària o treballadors de la construcció ni essers desenvolupats, marginats a terres d'Escòcia com Glasgow, per exemple. No, ara, i aquest ara ens remonta als anys vint, i els obrers són revolucionaris a la recerca desesperada d'una independència davant del poder, que és colossal, que és brutal i dur, de l'exèrcit britànic. Utilitzant totes les armes cinematogràfiques al seu abast, Ken Loach descarrega tota la seva fúria, tota la seva violència verbal, tota la seva intensitat de persona que creu en la causa per a la qual es val la pena la lluita i la força. Una cinta d'extraordinària duresa i dramatisme, propi de l'obra del seu director, que provocà dins amples sectors de la societat anglesa un gest de rebuig. D'això es tractava. ■



Durant el mes de gener, el Centre de Cultura ofereix un cicle de pel·lícules titulat *Wong Kar-Wai mirant a Europa*. Pensam que és un director que ha begut tant del cinema clàssic nord-americà com de l'europèu. Per a aquest cicle, hem escollit cinc pel·lícules representatives d'aquesta darrera filmografia (*A bout de souffle*; *Deserto rosso*, *Faustrecht der freiheit (La ley del más fuerte)*; *Brief encounter* i *Hiroshima, mon amour*), perquè pensam que cadascuna d'elles ha tingut un ressò significatiu en la formació cinematogràfica del director asiàtic. No obstant això, com dèiem abans, també trobaríem influències de Martin Scorsese i xxx, per la qual cosa, en un futur cicle escollirem directors nord-americans per completar-ne el visionat de la seva obra.

Activitats

Centre de Cultura

Alain Resnais

Xavier Flores

Resnais és indentificat sempre amb l'ampli grup de realitzadors, guionistes, intel·lectuals, escriptors, productors, i crítics i assagistes de cinema que, a França i arreu, es coneix com a *nouvelle vague*.

Tanmateix sempre i ja des del seus inicis com a cineasta se'l desmarca de l'agitat grup de cinèfils impertinents la passió dels quals pels films, i el gust mateix de fer-los, els situava en un univers en què hi regien claus i regles específiques, que escapaven de la comprensió i de la valoració dels qui s'havien apropiat al cinema d'una forma menys visceral i transcendent.

Els vincles de Resnais pareixen *a priori* més propers a la literatura; les seves referències delaten aquesta "debilitat", de què en fa ús sense privilegiar-la respecte d'allò específicament cinematogràfic.

Un, a vegades, mal interpretat refinament de la seva narrativa i de la manera de posar en imatges temes, d'una manera decidida, emotius, tractant-los d'una forma volgudament desapassionada, han ajudat a forjar una reputació de realitzador cerebral i distant, la qual no s'ajusta ni al seu "treball" en el cinema ni a les pròpies preocupacions personals.

A *Hiroshima mon amour* hi ressalten ja algunes de les sospites quant al fet que ens trobam amb un dels directors més singulars no només de la *nouvelle vague* sinó també de la cinematografia general.

La realització i la direcció d'actors així com la forma amb què Resnais ens "trasllada" d'Hiroshima a

Nevers durant el film, així com el tractament del temps cinematogràfic, que aconseguix fer-nos entrar en un pla diferent de relació entre present i passat, o entre present i record, confereixen al film una confusa peculiaritat que el distingeixen de tot l'"anterior" dins de la història del cinema.

El *nouveau roman*, la Duras, Robbe-Grillet, formen part d'una part important dels primers films de Resnais, però la constant progressió de Resnais impediria que tancàs el seu discurs dins un univers limitat per concessions que acabarien per deixar de seuduir el realitzador.

El món particular de Resnais, en què hi conviuen el còmic i Raymond Quenau, Harry Lavorit i Marguerite Duras, és massa ric i coherent per deixar-se compilar, de forma exclusiva, com el cineasta de la memòria i del refinament. Resnais aconseguix que el seu indissimulable paladar i formació no es converteixin en l'obstacle que l'aïlli de la realitat del seu temps i el tanqui en un món particular en què l'exquisidesa vàcua es premia amb elogis per a entesos.

Resnais no es desmarca ni es desentén de la societat en què li ha toca viure, ni de les preocupacions de la seva època; i reserva a la "cultura" i a la seva un lloc molt proper a la vida, sense donar-li prioritat, però sense tampoc ignorar-la, encara que ens pugui parèixer més proper tanmateix a *Mon oncle d'Amerique* que de *Marienbad*, més proper, però potser no més còmode. ■

Hiroshima, mon amour



Wong Kar-Wai: la soledat malgrat l'amor

Iñaki Revesado

Happy Together

L'amor, el sentiment més universal i més cantat pels joglars i els poetes, aquella cosa que quan neix ens fa sentir-nos forts i pletòrics, el sentiment, també, més substituït, més utilitzat i més traït, allò que tothom desitja tenir per viure la plenitud amb la persona estimada, l'amor —dèiem— no és suficient per alleugerir el gran maldecap de la soledat. És a dir, que l'amor, fins i tot el més vertader i sincer, aquell que fa que un més un siguin dos, dues unitats per crear un tot, no basta per fugir de l'evitència extrema: el cos que ens limita és també la frontera que encercla i empresona les nostres individualitats. És aquest el missatge que repeteix Wong Kar-Wai en cada una dels seus films i especialment en dos: *Happy Together* (1997) i *In the Mood for Love* (2000), propostes absolutament dispers en la seva estètica i en la seva temàtica, que només tenen com a nexa en comú l'extrema i definitiva soledat dels enamorats.

Wong Kar-Wai, nascut a Shanghai l'any 1958 i traslladat a Hong Kong en la seva infantesa, és en l'actualitat el més conegut i prestigiós dels cineastes hongkonguesos, amb una filmografia no massa prolífica, però certament notable, que es pren el seu temps per preparar cada projecte. Després d'una sèrie de treballs que no van traspasar les fronteres del seu país, més que per arribar a alguns dels festivals més importants, amb *Chungking Express* (1994) va aconseguir una distribució internacional ajudada per la promoció que en va fer Quen-

tin Tarantino, que es declarà un encès admirador de la filmografia del xinès i d'aquest film de manera especial. L'èxit de *Chungking Express* en els cercles menys comercials de la distribució de cinema es va veure corroborat després amb *Happy Together*, que li va permetre obtenir la Palma d'Or de Cannes com a millor director. Finalment ha estat elevat a la categoria de cineasta de culte amb *In the Mood for Love*. La trajectòria del director s'ha completat amb *2046* (2004), erròniament promocionada com a una continuació de *In the Mood for Love*, i amb un episodi del film *Eros* (2004). Temptat per Hollywood, el cineasta es troba ara preparant projectes per al cinema nord-americà sense abandonar per això altres projectes a Hong Kong.

La diversitat de les històries d'amor —cada aventura amorosa és exclusiva, es crea amb la conjunció de les característiques de cada un dels amants i pel seus propis sentiments, necessitats i moments vitals— conviu amb la contradicció de la universalitat del sentiment amorós, de manera que cada episodi particular mostrat a la pantalla és només un mirall en què es veuen reflectides les experiències de tots nosaltres, produint-se una identificació total entre l'espectador i els personatges de Wong Kar-Wai.

Happy Together parla d'un amor dependent, animal, quasi destructiu: un amor que fa patir. És la història apassionada de Lai Yiu-Kai i de Ho Po-Wing, dos joves que deixen el seu Hong Kong i



In the Mood for Love

s'instal·len a Buenos Aires. La mirada de Kar-Wai sobre la capital argentina no pot estar més allunyada dels tòpics. Hagués estat fàcil mostrar-nos un amor perfecte en els ambients melancòlics de Buenos Aires, adornats amb ritmes de tango, que tant ajuden en aquest tipus d'aventures. Lluny d'això, el realitzador ofereix un relat a un ritme vertiginós, amb música electrònica, llums de neó, espais tancats i cromatismes variats, jugant amb el blanc i negre i el color. Lai es troba, de cop, amb el fet que Ho l'ha abandonat, cosa que el deixa totalment trasbalsat, ja que Lai és una persona fermada al seu passat, al seus records, esdevenint Ho en font de la seva nostàlgia, en la impossibilitat de viure amb la seva absència. Lai no pot continuar sense Ho, a qui estima tant com odia, de qui no pot viure separat però amb qui és infeliç quan el té al seu costat.

El ritme precipitat del film contrasta amb la cadència absolutament pausada, a més de reiterativa, de *In the Mood for Love*, titulada aquí com a *Deseando amar*, el film més exquisit de Kar-Wai. El realitzador abandona ara l'època actual y les

formes d'avantguarda de *Happy Together* per acomodar-se en un ritme més clàssic, exigit per una història que requereix lentitud en la forma i atenció en el detall. Ambientada en els anys 60, en són els protagonistes el Sr. Chow i las Sra. Chan, qui amb les seves respectives parelles habiten uns dels minúsculs apartaments en una comunitat de veïnats. Condemnats a una obligada soledat pels continus viatges de treball de les seves parelles, els veïnats es converteixen en bons amics a còpia de compartir taula en el restaurant o jocs de taula amb altres veïns. Ambdós cerquen en aquestes trobades omplir els moments de soledat quan, en arribar a casa, la troben buida i freda. Entre ells neix una bona amistat però també alguna cosa més. Tanmateix el cúmul de coincidències, l'observació dels detalls (un dels èxits de la pel·lícula està basat en la continua repetició de la càmera detenint-se en determinats objectes, la repetició de les mateixes melodies, la infinitat de vegades en què la senyora Chan puja i baixa les escales...) jugaran una mala passada als amics. De cop, s'adonen que la bossa que porta la senyora Chan és idèntica a una bossa que té la senyora Chow. El que podia haver estat una simple coincidència més, un detall sense importància, és el fil del qual estirant, els serveix per caure de grapes davant la veritat: les seves parelles són amants. Els habituals viatges de feina són l'espai que han trobat per compartir el seu amor. És llavors quan el Sr. Chow i la Sra. Chan no saben què fer amb tot el que ja tenen. ¿Com han de viure a partir de llavors la seva complicitat, la seva amistat, la seva mútua atracció...? ¿Què fer, en definitiva, amb aquell pausat amor...? Hi ha dues opcions, o bé prenen el camí que els ha deixat obert la traïció de les seves parelles, o bé opten per resistir-se fèrriamment per no convertir-se ells també en traïdors. Estam novament davant d'un amor innegable però en el qual els protagonistes es veuen abocats a la soledat, en una decisió que només ells (cada un d'ells) poden prendre. El policromatisme de *Happy Together* es veu aquí substituït per una pàtina de color carabassa que pareix haver-se vessat en cada pla; les imatges accelerades es canvien aquí per la dolça cadència de la cintura de la Sra. Chan mentre davalla uns escalons estrets sota una pluja pertinaç, il·luminada per una llum groga (carabassa) esmoreïda; la música gairebé estrident que acompanya als dos homes enamorats a Buenos Aires, són ara ritmes pausats i melancòlics, en què la veu de Nat King Cole entonat *Aquellos ojos verdes...* una i altra vegada, són només la repetició del dia a dia d'un amor tan impossible com a quotidià:

*Aquellos ojos verdes
de mirada serena
dejaron en mi alma
eterna sed de amor.*

Es tracta només d'això, de la set d'amor. Ni més ni menys... ¿Hi ha res més universal? ■

Apunts a contrallum Imatges sobre records del desamor

Josep Carles Romaguera



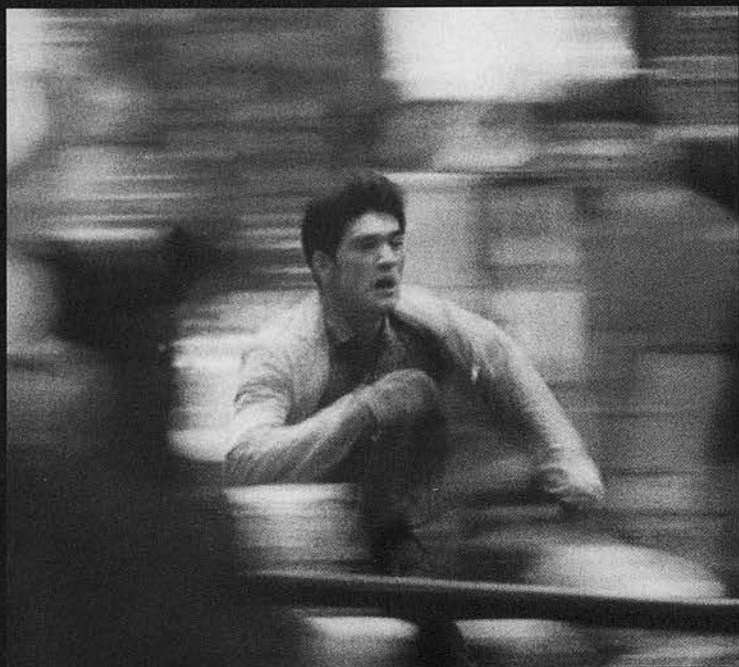
*Chungking
Express*

Resulta sorprenent en un cineasta que és conegut pels seus rodatges interminables, els quals es reprenen fins i tot quan es troba en la sala de muntatge, que la preparació, el rodatge i el muntatge de *Chungking Express* ocupi només uns dos mesos de la vida de Wong Kar-Wai. Cal ser conscients, llavors, de les particulars circumstàncies que envolten l'elaboració d'aquest film —i que de manera tan directa condicionen el seu resultat— i saber que el cineasta hongkonguès inicia un breu parèntesi, que té molt de via d'escapament, durant l'aturada en la fase de postproducció de *Ashes of time*, la seva personal i complicada incursió en el gènere de les arts marcial. Un breu període en què Wong Kar-Wai es replanteja la possibilitat de poder filmar d'una manera molt més alliberada, aplicant una metodologia més espontània a històries més urbanes i properes per a l'espectador contemporani.

És així com, després d'haver tancat el càsting, amb el compromís de diverses estrelles del cinema i de la música pop, quan el cineasta, juntament amb el seu habitual equip de col·laboradors (Andrew Lau i Christopher Doyle com a operadors i William Chang com a insòlit alhora director artístic i muntador) inicia el rodatge del film amb la càmera en mà pel seu barri de la infància, Tsim Sha Tsui, sense permisos oficials, utilitzant com a set de rodatge els carrers mateixos o la casa de Doyle que servirà d'apartament per un dels protagonistes, el policia núm. 663. Film fet corrents, que no parteix d'un guió prèviament estructurat, sinó que se sot-

met a contínues variacions, que pateix una improvisació rere l'altra, *Chungking Express* és un film que té com a únic punt de partida una estructura de tres episodis, el primer dels quals ha de ser un homenatge a John Cassavetes, mentre que el segon té com a referència Jacques Demy i el tercer apunta al cinema noir de Jean-Pierre Melville. Finalment, Wong Kar-Wai decideix que amb les dues primeres històries ja té el material suficient per acabar el film, de manera que abandona la possibilitat de filmar la tercera història, que precisament serà el germen del film següent, *Fallen Angels*, en el qual es rastregen moltes petjades de *Chungking Express*, en una operació de correspondències i simetries tan habitual en el cineasta.

Com també esdevé habitual en el cinema del hongkonguès, allò que posa de manifest aquest peculiar díptic és el caràcter subversiu del cineasta respecte dels paràmetres genèrics, de manera que allò que s'inicia com una mena de thriller, amb una trepidat persecució pels laberíntics i angostos carrers de la ciutat, s'acaba convertint en una comèdia romàntica en què s'imposen els sentiments frustrats i els anhels dels personatges més que l'acció —de fet, els protagonistes d'ambdues històries són policies que passen més temps lamentant-se per la seva desafortunada situació amorosa que no dedicant-se a la seva tasca—. Dos personatges que protagonitzen dues històries que, en principi, de forma explícita presenten un casual nexa d'unió entre el pas d'una a l'altra: mentre en la primera el po-



Chungking
Express

licia num. 223 s'enamora d'una misteriosa traficant de drogues que porta una perruca rossa —referència a la *Gloria* de Cassavetes— i que l'ignora; la segona ens mostra com el policia núm. 663 no s'adona que Faye, la cambrera de *Midnight Express*, cafè habitual dels polícies per fer un descans, sense coincidir-hi mai, s'ha enamorat d'ell.

Però darrera l'aparent senzillesa de la construcció que posa de manifest *Chungking Express*, si la comparem amb l'anterior *Ashes of time* o amb la seva última obra, *2046*, s'amaga una complexa estructura, en què Wong Kar-Wai estableix el seu habitual joc d'(auto)referències, que lluny de suposar un entremaliat caprici per part seva, esdevé en un recurs que dota el seu discurs de majors i més fondes dimensions psicològiques i sentimentals. Serveixi d'exemple que els tres protagonistes de la segona part del film apareixen fugaçment al llarg de la primera: l'hostessa de vol, l'antiga novia del 663, espera un taxi quan surt de l'aeroport; Faye surt d'una tenda de joguets amb un tigre de peluix que, a la segona història deixarà a l'apartament del 663; finalment, aquest observa repenjat en una barana com el policia num. 223 realitza la seva ronda de vigilància. Tres moments que passen pràcticament desapercebuts però que tenen la seva especial significació si ens plantegem que, tal vegada, els principals motius de la segona història s'estan produint durant el desenvolupament de la primera, la qual cosa serveix per introduir una de les qüestions fonamentals en el cinema de Wong Kar-Wai, com és el temps, moltes vegades no vist des d'una perspectiva cronològica, sinó més bé des d'una postura subjectiva que lliga, així, les sensacions que tenen uns personatges gairebé sempre sotmesos a tristos records, destinats a no trobar-se —per citar Antonioni, un altre referent—.

En canvi, no és aquest joc de correspondències, de miralls lleugerament distorsionats, que té segu-

rament el seu màxim exponent en la trilogia establerta per *Days of being wild*, *Deseando amar* i *2046*, allò que identifica des d'un principi l'espectador com a característic del cinema del seu director, sinó més bé seria el personal estil visual que posen de manifest unes imatges enlluernadores, malgrat alguns insisteixin a parlar de vacu formalisme. Res més lluny de la realitat, encara que no cal negar que Wong Kar-Wai és un cineasta per a qui allò important són les formes més que el contingut, val a dir que aquelles, precisament, són el perfecte transsumpte audiovisual de la substància que nodreix les seves històries, seguint així algunes de les propostes d'un dels seus mestres, Jean-Luc Godard.

D'aquesta manera, si les esquives i fulgurants associacions, les rimas internes que revelen les seves combinades estructures, contribueixen a quallar el discurs, aquest, definitivament, assoleix tota la seva entitat a través d'un es de imatges que juguen amb les acceleracions i els alentits, que en ocasions semblen simples taques de llum i color —la qual cosa els confereix un aspecte abstracte— i que contrasten, mitjançant l'ús de llargues focals, les figures amb un entorn difós. Unes imatges vibrants, d'aspecte inestable, engalzades de forma abrupta a través del muntatge, quan no són literalment esqueixades mitjançant l'ús del *jump-cut* —tall fet dins la mateixa presa—. Un treball audiovisual, un exercici d'exhibicionisme formal que transmet de forma sorprenent una sensació d'immediatesa i frescor alhora que revelen el plaer d'estar filmant.

Unes imatges, les de Wong Kar-Wai que es perllonguen en la memòria cinèfila, de la mateixa manera que el dolor i les frustracions davant l'impossibilitat d'assolir l'amor, repercuteixen en la memòria dels personatges. És, la memòria, uns dels aspectes principals del cinema del director de *Happy Together* i és a través dels seus recursos visuals, producte, això sí, de la intervenció d'indispensables col·laboradors, com l'operador Christopher Doyle o el muntador William Chang, com millor posa de manifest aquesta qüestió —al marge del peculiar ús d'una veu en *off* interna que despulla els personatges amb insòlites manifestacions—. Serveixi d'exemple una de les més enigmàtiques imatges del film, aquella en què el núm. 663 queda ubicat a l'esquerra de l'enquadrament, apartat i asimilant el que intuïm —l'acomiadament de Faye— mentre que la resta de gent circula frenèticament per davant del *Midnight Express*. L'esbalaïdor contrast entre els moviments alentits del policia i l'anar i venir accelerat de la multitud posa de manifest la dialèctica entre el transcórrer vital de la ciutat, caòtic i frenètic, i l'estat emocional del personatge, submergit en la soledat i absolutament al marge de tot allò que l'envolta. És aquesta la imatge exacta per definir aquest film i tal vegada tot el cinema de Wong Kar-Wai. ■

BIBLIOGRAFIA

Herederó, Carlos F. *La herida del tiempo: el cine de Wong Kar Wai*. Ed.47 Semana Internacional de Ciné, Valladolid 2002.

Breve encuentro

Julia Pons



"Perdona'm per haver-te trobat, per estimar-te"

(Alec a Laura a l'estació de tren).

Cinquena pel·lícula del cineasta britànic David Lean (1908-1991), *Breve encuentro* (1945) resulta una mostra notable del seu talent abans de llançar-se a les produccions més ambicioses que el farien famós, com *El puente sobre el río Kwai* (1957), *Doctor Zhivago* (1965), *Lawrence de Arabia* (1965) o *La hija de Ryan* (1970).

Breve encuentro és una petita joia del cinema anglès i una lliçó magistral de drama romàntic: sense excessos, versemblant, màgica i quotidiana, plena de matisos i petits detalls, magistralment dirigida, rodada i interpretada, amb un excel·lent ritme narratiu que enganxa l'espectador des de l'inici a la fi.

La posada en escena és una lliçó de subtilesa i contenció, de delicadesa narrativa i interpretativa per tractar un contingut de forta càrrega emotiva. Lean aconsegueix involucrar-nos en tota la gamma de sentiments de la parella protagonista (Celia Johnson i Trevor Howard), amb el suport d'una excel·lent fotografia a càrrec de Robert Kresker, una sàbia dosificació de la banda sonora —el "Piano Concerto num. 2" de Rachmaninoff—, en la química dels protagonistes, i en especial l'excel·lent interpretació de Celia Johnson, una actriu de rostre comú però tremendament expres-

siu, que se superposa per mèrits propis a Trevor Howard (qui amb el temps esdevindria molt més famós).

El film, adaptació de la peça teatral d'un acte *Still Life* de Noel Coward (també guionista i productor), parteix d'un argument senzill, d'una anècdota banal com és la trobada casual d'un home i una dona a una estació de tren, gràcies a una petita i metafòrica esberla de carbonilla dins l'ull d'ella: un accident innocent esdevé una intensa i colpidora història d'amor entre Laura i Alec, mestressa de casa i metge, dos anglesos casats, de classe mitja, amb una vida serena i suposadament feliç fins aquell moment. Com a aportació de Lean al guió original, la narració arrenca des de l'escena final, per anar-se desenvolupant en forma de record o *flashback*, escena final que tornarem a veure i viure des d'una òptica fílmica i anímica diferent, la de la dona, que resulta la veritable protagonista.

Breve encuentro té el seu punt fort en apostar per personatges comuns, propers, uns enamorats ja madurs, uns escenaris sense aparent *glamour*. Però el punt de trobada reiterat dels protagonistes, una estació de ferrocarril a Londres, la seva cafeteria i andanes (un dels pocs escenaris reals del rodatge), desprenen un encant particular. El tren que passa continuament, puntual i escàpol, lent, arrencant o a tota màquina, subratlla sense forçar moments precisos i dota les escenes d'una atmosfera particular, convertit en metàfora del permanent i fugisser alhora, d'anhel, desig de fugida i tornada, esperança, refugi, lloc de pas, de trobada i comiat...



Al cor del drama amorós hi ha el tema de la infidelitat, el pes insuportable de les convencions socials, la culpa que arriben a sentir els protagonistes per la infidelitat; especialment la dona, ja que vivim la història a través dels seus ulls, on apareixen el seu home, els nens, una família a qui també s'estima. Però centrar el tema en el dilema fidelitat-infidelitat sembla limitat: el que ens atreu i ens fa identificar-nos amb ells, amb ella, és alguna cosa més: el turment interior, sigui per aquest o altre motiu, que sent una dona i que intensifica i emmetzina alhora cada moment que passa en un estat fugisser amb aquest nou amor, una sensació de llibertat desconeguda...un amor en estat pur que li arriba a deshora (la referència al factor temps és contínua, com un element preciós i destructor: "això no és real", "vivim un temps mort", "ara ja és massa tard"; o esce-

nes oníriques com el vals i els viatges somniats): Laura viu en un estat permanent de sentir-se com fora d'una realitat que l'empaita a cada cantonada... i es va imposant. La voluntat de no alterar, ferir-se per no ferir, la tristesa d'haver d'escollir (com a contrapunt, observar el contrast, al cafè, entre la lleugeresa de les relacions amoroses entre la classe treballadora —excel·lents secundaris— i la seriositat amb que prenen tot els protagonistes de classe mitja). En darrera instància, el que resulta contemporani és el dilema, el turment moral interior, sigui quina sigui la seva causa, l'angoixa interior, un amor que no es romp amb la distància, i la voluntat de no oblidar.

La pel·lícula és d'aquelles que es gaudeix de veure i reveure, plena d'escenes memorables: la que més impacte fa potser, la que obre i tanca el film, per la seva aparent intrascendència visual xocant amb la força del que està passant, l'enamorament no declarat parlant de medicina, Laura vagarejant esmaperduda per la ciutat, un dels darrers comiats al tren on ell li demana perdó per les coses ocorregudes per atzar, Laura abocada a l'abisme...un paper importantíssim en l'èmfasi de les escenes el juguen els primers plans de la protagonista, del seu rostre.

El recurs del *flashback* i la veu en *off* ens poden recordar pel·lícules com *Carta de una desconocida* (1948), de Max Ophüls: de la mateixa manera que Lisa-Joan Fontaine, la veu en *off* de Laura-Celia Johnson no resulta pesant sinó un element clau, quasi tan important com el visual, que dona més força a cada escena, cada sensació (cal apuntar que això en la versió doblada al castellà pràcticament desapareix).

Breve *encuentro* va ser nominada a 3 Oscars el 1947, al millor director, millor actriu protagonista i millor guió, i guanyà la Palma d'Or al Festival de Cannes el mateix any. ■

1991. El començ dels desencontres

Martí Martorell

"Temps i desamor i cinema" era el nom provisional del cicle dedicat a Wong Kar Wai, proposat per Josep Carles Romaguera, un títol relacionat especialment amb la pel·lícula de què parlaré en aquestes línies, *Days of Being Wild*. Abans, però, cal tenir en compte la pel·lícula precedent.

L'any 1988 Wong Kar Wai estrena el primer llargmetratge, *As Tears Go By* (*Al caer las lágrimas*), una obra que es pot considerar gairebé un *remake* de *Mean Streets* (*Malas calles*, Martin Scorsese, 1973) i que, sense que pugui considerar-se directament fallida, no amaga gaire que es tracta de la primera pel·lícula d'un director i no dóna pistes sobre el camí que aquest emprirà en obres posteriors. *As Tears Go By* és la història de dos germans que han de fer de tot per poder anar endavant en el món de la màfia. També hi fa acte de presència una dona, interpretada per Maggie Cheung —actriu que, a partir de les hores, serà omnipresent en gairebé totes les pel·lícules del director— i que esdevindrà la font dels problemes entre els dos germans. La concomitància, doncs, entre *Mean Streets* i *As Tears Go By* són prou clares.

Ara bé, tres anys més tard, el 1991, Wong Kar Wai estrena *Days of Being Wild* i el resultat final és totalment diferent: la mirada al cinema nord-americà dels anys setanta s'adreça ara als autors europeus, sobretot dels seixanta i setanta, com ara Michelangelo Antonioni, Alain Resnais i, especialment, Jean-Luc Godard.

Què és, així, *Days of Being Wild*? La primera d'un seguit de pel·lícules que tenen com a eixos principals els punts esmentats al començament: el pas del temps, els desamors i el cinema, amb diferents variants que n'ofereixen una visió més enriquidora a cada nova producció.

Sobre el primer punt, el director té la necessitat perceptòria de fer saber a l'espectador en quina època passa la història que desenvolupa. Ho fa directament (mitjançant l'ús de rètols informatius, *Days of Being Wild* o *In the Mood for Love*; veus en off, *Fallen Angels*; llaunes de pinya a punt de caducar, *Chungking Express*; els passaports dels protagonistes quan són segellats; *Happy Together*,...) o mitjançant una ambientació molt precisa, ja sigui amb els vestits dels protagonistes, principalment els de les actrius, els cotxes o la decoració de les cases. Si una història d'amor —o desamor— dura més d'un any, l'espectador rep informació sobre quin any és en cada moment. A més, Wong Kar Wai situa amb molta de precisió el moment del dia i ho fa amb l'enquadrament constant de relotges de busques: de fet, el pla que obre *Days of Being Wild* és el d'un d'elèctric que marca les tres de l'horabaixa. És en aquesta pel·lícula i *In the Mood for Love* que els relotges són més presents, com si per Wong Kar Wai fos vital marcar el pas del temps fins al darrer



segon. Segurament a darrere hi ha la idea que totes les històries, i més les d'amor, tenen una data de caducitat, com palesa clarament a *Chungking Express*.

Desamors, desencontres, històries sentimentals que a penes duren un vespre, són les històries principals que donen cos a les pel·lícules d'aquest director i a *Days of Being Wild* són les relacions que estableix i fa acabar malament el protagonista amb dues dones. Un tipus d'històries que després, amb variacions, trobarem des de *Chungking Express*; a *2046*. Segurament la més reeixida de totes és la d'*In the Mood for Love*, tractada d'una manera que recorda al Godard de *Le mépris*. L'excepció a aquest seguit d'històries desafortunades és la se-

Days of Being Wild



Days of Being Wild

gona part de *Chungking Express*, però la tònica general del director és mostrar l'amor com una font de patiment, dolor i sensació de buidor i que solen acabar en escenes de retrets i plors i es transformen en mostres d'incomunicació i silenci.

I també hi ha el cinema, la imatge en moviment com a testimoni indirecte d'allò que els passa als personatges. Per això, el director mostra la convenció del cinema amb la filmació de les escenes amb miralls, com si la càmera no pogués enregistrar directament i hagués de recórrer a certes «trampes» visuals per captar el que passa. Així, són nombroses les escenes que es veuen reflectides en un mirall, en la totalitat o des del començament per continuar, mitjançant un *travèling*, amb l'enfocament directe dels personatges i l'espai en què es mouen. Aquesta opció estètica Wong Kar Wai la fa servir sovint, però no es torna reiterativa en cap cas. D'altra banda, en alguns casos recorre a un tipus de muntatge *sin-copat* i aparentment caòtic. Moltes de vegades es correspon amb la sensació d'estranyesa i despiastament que sofreix un personatge en un moment determinat, perquè es troba ben perdut i no sap ben bé com sortir-se dels problemes que el preocupen.

Tot i la influència important del cinema europeu en la filmografia de Wong Kar Wai, en pel·lícules com *Days of Being Wild* o *Falling Angels*, la violència hi apareix de forma evident, a l'estil, una altra vegada, de Scorsese. Arreplega, doncs, dos vessants que li donen a la seva obra un toc eclèctic interessant, presentat, a més, per una selecció de música de tot tipus i temps que s'adiu perfectament amb les imatges filmíques.

1991-2007: *Days of Being Wild* és la proposta d'un director jove que ha de fer camí encara en el món del cinema, Una vegada assolit un prestigi meregut, el 2007, estrenarà per primera vegada¹ un llargmetratge —*My Blueberry Nights*— que se situa als Estats Units, produït per la televisió francesa Studio Canal. Serà una ventura profitosa per a Wai? Hi perdrà la capacitat de fascinar? No se sap del cert, però, amb vista a allò que ha fet fins aleshores, crec que no hi ha motiu per passar pena. ■

(1) L'any 2001, Wong Kar Wai va enregistrar l'excel·lent curtmetratge *The Follow*, als Estats Units. Es tracta d'un seguit de vuit històries de diferents directors, reunit amb el nom genèric de *The Hire*, en què els nexes comuns són la presència constant d'un BMW i que el conductor i protagonista en tots els casos recau en Clive Owen.

El relat *in progress* de Wong Kar-Wai

Pere Alberó



Quan Wong Kar-Wai va decidir acostar-se al món del cinema —als voltants del 1982— s'acabaven de fundar els estudis Cinema City a Hong Kong, seguint unes formes de producció importades dels vells estudis de Hollywood. Wong va tenir sort de poder entrar a formar part del departament d'escriptura amb una tasca fonamental: escriure guions. Malgrat la seva sort inicial, el seu pas per l'estudi va ser efímer i el seu desig per incorporar-se al món cinematogràfic va haver de sofrir un canvi d'estratègia. Treballaria com a *free-lance*, oferint, a qui interessés, els seus serveis com a escriptor de guions. Si hem de fer cas de les seves declaracions, va participar-ne en l'escriptura d'una cinquantena, que, després, es convertiren en llargmetratges. Tot i que, en una gran part, no hi figura, als crèdits, queda testimoni del seu nom en una dotzena de films rodats entre 1982 i 1988.

Si l'escriptura de guions li va permetre, a Wong Kar-wai, la incorporació al món del cinema, el seu pas a la direcció, i tota la seva filmografia, estarà també determinada per la forma com afrontarà aquesta fase d'escriptura del guió, o més concretament, per la renúncia a construir prèviament, sobre

el paper, qualsevol narració literària que determini l'acció o la posada en escena del film.

Aquesta forma de treballar condicionarà, obviament, l'organització i el procés de rodatge, convertint aquesta fase, la major part de vegades, en llarguíssims períodes que poden ultrapassar l'any de rodatge. Els problemes i els beneficis d'aquesta forma de fer, poden tenir una important reflexió des del camp de la producció i l'organització i han servit també per donar a Wong Kar-Wai un àrea de director especial, però des del punt de vista d'aquest text, la veritable importància d'aquesta opció que fugi de guions previs, no radica tant en els condicionants que, inevitablement, marcaran el rodatge, sino en els condicionants que, també inevitablement, marcaran la forma del relat.

Aquest posicionament ens permet una reflexió essencial sobre els aspectes més bàsics quant a la concepció del cinema i quant a la forma de construir narrativament els films. Noel Burch, en el seu fonamental llibre *Praxis del cine* dedicava un capítol a reflexionar sobre el paper de l'atzar al cinema. L'atzar forma part consubstancial del fet cinematogràfic, ja que opera amb el discórrer de formes vi-

Chungking Express

ves i això pot generar constants imprevistos. Des d'una visió industrial, l'imprevist té sempre unes connotacions negatives perquè es reflecteix en un sobrecost econòmic i posa en evidència un descontrol en un àmbit en què no es poden premetre greuges que qüestionin el poder colonitzador de la raó. Per tant, des de la indústria, el seu esforç principal ha estat intentar eliminar aquesta presència de l'atzar, ja sigui amb l'escriptura prèvia del film, en forma de guió (que, en paraules de Jean-Luc Godard, era l'invent d'un comptable de la màfia) a partir del qual es poden desprendre la planificació tècnica i de posada en escena, el pla de rodatge, la durada de tot el procés i conseqüentment el cost econòmic del projecte. O ja sigui amb el tancament dins uns estudis on evitar les agressions d'allò variable de la realitat, mijançant la construcció de decorats, transparències i on la incorporació de la informàtica ha vingut, encara més, a donar suport a aquesta batalla contra l'atzar. Però està clar que tota aquesta lluita tenia un important dany col·lateral que Burch va assimilar a la instauració d'una mena de "grau zero" en la forma, tot i que per a la indústria això no podia ser vist com un perjudici sinó com un guany, ja que aquesta transparència formal era clau per al triomf de les seves històries a les taquilles. El seu caràcter dan-yós només podia ser vist per altres persones que pensessin més en l'expressió que en els rèdits. I en

aquesta altra via emergeixen —segons Bruch— dos personatges claus: S.M. Eisenstein i Dziga Vertov. Sobre el primer, assenyala que li posa un parany, a l'atzar, durant el rodatge, per després trobar al muntatge infinites possibilitats per construir l'escena; però el personatge fonamental en aquesta aliança amb l'atzar i personatge també clau en la història del cinematògraf és Vertov i la seva voluntat per capturar la vida d'improvist, sense trobar-la condicionada ni per literatures ni per teatres. Aquesta serà una de les vies fonamentals del cinema de la modernitat; tant pels qui, com Rossellini, tindran confiança en la realitat, com per aquells que pensen que l'única manera de saber com pot ser un film és fer-ne un. Aquest serà un dels mèrits del text de Burch, incidir no només en el paper de l'atzar sobre el contingut (o sigui, el fet que la càmera pugui enregistrar situacions que no estaven previstes i que això pugui afectar la història, els diàlegs o la interpretació), sinó destacar la seva importància en el continent (o sigui, en el seu paper fonamental en la construcció formal del film, afectant tot això l'estructuració del relat). Dit d'una altra manera, l'atzar afectaria —I aquest és el cas de Wong Kar-Wai— tant al què explica, com al com ho explica.

Atribuir aquesta importància de l'atzar dins el cinema de Wong Kar-Wai, no vol dir, òbviament, una delegació per part del director de la seva capacitat

Fallen Angels



decisòria, ben al contrari, ha de romandre en tot moment amb la tensió intel·lectual i emocional ben esmolada per poder llegir entre les infinites possibilitats que el material amb el qual treballa li pot oferir per trobar un fil i una forma que, finalment, es pugi tancar en un llargmetratge. Una conseqüència d'aquesta forma de procedir és el trasllat de la figura del guionista, tradicionalment situada al començament del procés, a la part final. Així, a part del mateix Kar-Wai que figura com a guionista als crèdits, cal afegir-hi la figura de William Chang, col·laborador seu des del primer film, primer com a director artístic i a partir de *Ashes of Time* (1994) també com a muntador. Tots dos tenen la missió de trobar, en la fase de muntatge, la forma del relat que d'una manera molt oberta i subtil s'ha anat construint en la fase de rodatge, i aquests nexes narratius que poden trobar muntant el material rodat pot demandar la incorporació de noves vies narratives que implicaran noves sessions de rodatge. Maggie Cheung, la protagonista femenina de *In the moon for love* (2000) s'expressava així al respecte: "Després de nou mesos, pensàvem que el film s'havia acabat, però una setmana més tard em va trucar Wong Kar-Wai per demanar-me que tornés a rodar per una setmana més. Vaig acceptar, però aquella setmana es va convertir en un mes i cada cop que tornava a trucar-me, durava un altre mes més."¹ El relat és obert fins al moment mateix de

l'exhibició i fins i tot, en algun cas —com *2046* (2004)— la versió que es va presentar al festival de Cannes va sofrir modificacions posteriors.

Òbviament, a aquestes alçades del text, no es fa necessari subratllar que el cinema de Wong Kar-Wai, trenca amb els principis fonamentals del relat clàssic. Tampoc es pot desprendre d'això que la seva manera d'actuar representi una novetat a la història del cinema. El director xinès encarna com cap altre els valors de la postmodernitat i això, en el seu cas, vol dir haver tingut la capacitat per integrar moltes de les experiències del cinema modern europeu i de la costa est nord-americana, amb tradicions més pròpies de la seva cultura oriental, en les quals també caldria incloure directors del cinema clàssic japonès com Yasujiro Ozu. Tot això, incorporant els nous llenguatges de la galàxia audiovisual com el videoclip, la videocreació, la publicitat..., en un món ja globalitzat que es presenta com un calaix de sastre, on la major part dels creadors que podríem situar en aquesta postmodernitat romanen en un joc de citacions i cabrioles visuals, en què l'espectacularitat de la forma amaga una falta de contingut i un pensament de mínima volada, en què qualsevol element transcendent no hi té cabuda, anihilat per unes formes que es remeten a si mateixes. Un exercici irònic en què el valor suprem s'associa al seu aspecte modern i transcultural. Wong Kar-Wai, que en algun moment de la seva filmografia ha po-

Ashes of Time





Happy Together

gut caure en aquests registres, ha sabut, majoritàriament, donar sentit a la seva proposta per haver integrat de forma summament orgànica aquesta diversitat d'elements i haver trobat una perfecta sintonia entre forma i contingut.

El seu cinema no és un cinema d'històries, tampoc és ben bé de personatges, perquè aquests acostumen a ser peces en el relat del director, com poden ser els colors, els moviments amb la càmera, la música..., probablement siguin les peces més importants, però també es troben al servei d'un objectiu més essencial: la construcció d'un estat emocional, el reflex d'unes atmosferes emotives que majoritàriament són atmosferes de pèrdua. Kar-Wai, al parlar de com afronten el treball amb el seu director de fotografia —Christopher Doyle— diu: "mai partim d'una història, sinó, per exemple, d'una línia musical. De seguida la pel·lícula es converteix en una qüestió de ritme, de dansa i de balanç."² El cinema, doncs, més que una història, més que uns personatges, es converteix en una mena "d'expressió visual d'una experiència emocional."³

Així, doncs, el punt de partida dels films de Kar-Wai acostuma a ser molt semblant: res escrit, una vague idea sobre una història, una imatge, una música, algun personatge i, sobretot, un fil per anar estirant. *Happy together* (1997) és molt il·lustratiu sobre les formes de procedir de Wong Kar-Wai. Això es pot llegir escrit pel director mateix al documental *Buenos Aires zero degree*: "El rodatge estava a punt de començar i allí era jo, un director, amb dos

personatges en el cap. Havíem trobat una ciutat on situar-los, però res més." La idea que tenia en aquell moment inicial girava entorn un personatge que arriba a Buenos Aires per rastrejar la memòria del seu pare, mort violentament, i que acaba descobrint que aquest estava buscant també una altra persona que estimava i que era un altre home. El pare desapareixerà de la història, i amb ell, la voluntat d'alternar amb dues èpoques diferents, per concentrar-se sobre el fill i la seva relació de parella amb un altre home. Més tard, en un moment que un dels actors ha de marxar per la demora del projecte, introduirà una segona història, amb la incorporació del cuiner xinès que arriba al far a Tierra de Fuego. Una història que es creuarà amb el personatge principal interpretat per Tony Leung i que tenia també una història independent amb una noia, paper que va interpretar Shirley Kwan, una famosa cantant pop de Hong Kong que finalment va desaparèixer del muntatge definitiu. Resumint, entre girs i canvis, incorporacions i partides, aturades i repeses, van passar més de sis mesos i finalment la marca principal que roman de l'Argentina al film són les habitacions i els carrerons del barri de La Boca perquè aquesta atmosfera li recordava a Wong Kar-Wai els seus espais de la memòria a Hong Kong. Segurament va ser necessari el viatge a les antípodes per constatar allò que havia escrit Kavafis que la ciutat va allà on va un mateix.

Procedint amb aquest sistema de treball, és comprensible que les estructures narratives dels seus



films siguin absolutament flexibles i imprevisibles, que uns cops és demori en el desenvolupament d'algunes situacions i altres salti per sobre d'elles amb abruptes el-lipsis; que uns cops busqui una certa serialització en la repetició d'alguns elements clau, tant a les imatges com a la música per pautar el ritme i la informació del film, mentre altres cops tot queda obert i en suspens; que uns cops focalitzi la narració sobre un personatge com el Yuddy de *Days being wild* (1990) o els dos socis de *Fallen Angels* (1995) per, posteriorment, desplaçar-la davant la irrupció de nous personatges en el relat; que davant la impossibilitat de determinar el pas i la relació del temps que es produeix en le filat de les escenes, mantigui una obsessió per fixar aquest temps en rellotges, dates claus, hores, i en fixar les accions de les persones en video (*Fallen Angels*) o en registrar-ne les veus (*Chungking Express*) com si el temps cronològic i el temps de les sensacions portessin camins independents. Aquesta serà una dualitat que queda fantàsticament plasmada al pla de *Chungking Express*, en què el policia 663 està bevent en càmera lenta en primer terme, mentre pel fons veiem el moviment del carrer en càmera ràpida; o es fa igualment palès en el notable ús que fa d'alentits, imatges congelades, acceleracions, canvis de ritme... Per la suma de tots aquests elements —que reflecteixen des de la constitució mateixa del relat, la inaprensibilitat de la realitat i les emocions humanes— es fa tan difícil recordar i, per tant, atrapar l'evolució narrativa dels films de Wong Kar-Wai. Ja

que el seu sembla un relat amb la voluntat de diluir-se; que deambula sense un camí precís, que podria tenir aquesta forma però també qualsevol altra, perquè no deixa de ser una opció més, com a resultat d'un procés molt puntual, però què, en un altre moment, amb el mateix material filmat, podria donar lloc a un film diferent.

A la llum dels resultats, l'únic que sembla ferm al cinema de Kar-Wai és la potència i la confiança que té en les seves imatges per donar forma a aquesta expressió visual dels sentiments. Els materials de les seves històries acostumen a ser sempre els mateixos: personatges que pateixen mal d'amors. Solitaris que han perdut algú i es recargolen en la impossibilitat d'aconseguir-lo. No hi ha cap personatge important en el seu cinema que no porti la marca d'una absència, començant pel director mateix que persegueix un i mil cops atrapar els llocs, els ambients i les atmosferes de la seva memòria al vell Hong Kong; i acabant per tota la galeria de melancòlics i essers adolorits que poblen els seus films. Essent l'amor el tema fonamental del seu cinema veurem, únicament, dues històries d'amor apuntades realitzant-se en el present del relat: la que té lloc entre els dos protagonistes de *As Tears go by* (1988) i entre Yuddy i Mimi/Lulú a *Days Being wild*, els dos primers films. Ni tan sols *Happy together* s'acosta a la realització de l'amor, més enllà dels moments en què Ho Po-Wing pronuncia allò de: "podríem tornar a començar". Les històries d'amor quedaran sempre fora del relat i el que es

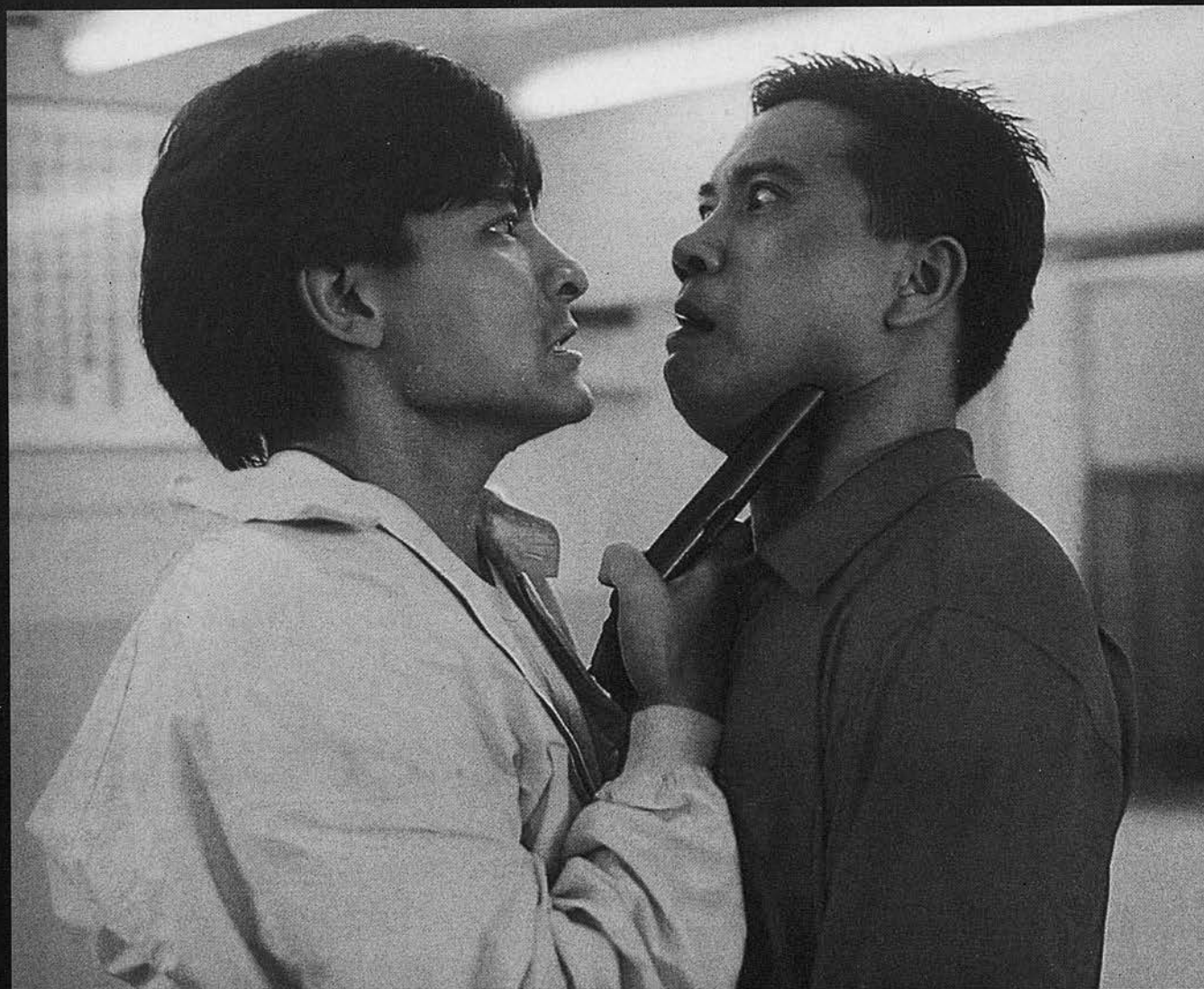
In the Mood for Love

farà present serà la seva absència i la seva impossibilitat. Això sorprenia Maggie Cheung quan finalment va poder veure *In the mood for love* acabada: "No entenía per què faltava aquesta o aquella escena que em semblaven essencials, com si Wong hagués conservat, únicament, els moments més insignificants de les vides d'aquestes persones. Vaig haver de veure-la tres cops per comprendre que havia inventat una altra manera, completament original d'explicar una història."⁴ En realitat aquesta originalitat no estava tan lluny de les formes del relat de Robert Bresson que mostrava els moments o els plans més irrellevants dramàticament, fugint d'allò més evident i amb més intensitat dramàtica. Efectivament el cinema de Wong Kar-Wai, troba moltes filiacions entre els directors més fonamentals del cinema modern. En la malaltia dels sentiments, la soledat i la incomunicació del cinema d'Antonioni; la ironia i el joc entorn el cinema de gèneres de Godard, així com en el descobrir el film en el procés de fer-lo que es trobava ja en aquella fonamental experiència de *Viaggio in Italia* (*Te querré siempre*, 1953) de Roberto Rossellini; o la persistència de la memòria amb els seus relats laberín-

tics en les imatges i en les veus en *off* del cinema de Resnais. Tot aquest bagatge, degudament elaborat, integrat conjuntament amb les formes més recents de l'audiovisual, fan del cinema de Wong Kar-Wai una de les referències en la visió del nostre món actual: urbà, caòtic, inaprehensible i globalitzat, que prenent atrapar la seva modernitat, vol al mateix temps fixar el temps i l'espai de la memòria dolorosament destruïts pel ritme accelerat del nostre temps històric mateix.

Un continuïum cinematogràfic en què els temes es repeteixen i els personatges s'enllacen i es reemprenen. De la segona part mai filmada de *Days of Being Wild* en roman un pla que tanca el film en què apareix Tony Leung, sense saber d'on ve ni on va; però aquella narració en suspens serà un germen de *In the mood for love*, o reapareixerà amb una de les dones de *2046*; Aquell film veloç que va ser *Chungking Express* enmig del llarguíssim procés de *Ashes of Time* (1994) i que havia d'estar formada per tres petites històries donarà peu al desenvolupament de *Fallen Angels*; i d'entre el laberint de *In the mood for love* en sorgirà una habitació i una atmosfera que donarà pas a *2046*. Un magma caò-

As Tears go by



tic però summament compacte del qual van emergint relats que fixen i salven del pas del temps petits apunts de la memòria. Unes escenes bàsiques, sempre relacionades amb el sentiment de pèrdua que es van configurant amb una forma de "tema amb variacions", en què el director sembla perseguir una atmosfera, unes sensacions que es troben en algun lloc d'aquesta memòria. Una impressió molt propera a la que es té sentint els adagios de Gustav Mahler, i, com el músic, a vegades es té la sensació que allò ha estat atrapat màgicament en

un relat i altres, que la recerca —que sempre es fa a les palpentes— ha acabat en una via morta, potser saturat per un cert manierisme o per una obsessió per atrapar allò inaprehensible. ■

(1) *Cahiers du Cinéma*, núm. 553, gener 2001.

(2) Wong Kar-wai a Olivier Joyard. "L'Architecte et le campire". *Cahiers du cinéma*, Hors-série, 1999. Citat per Heredero, Carlos *La herida del tiempo. El cine de Wong Kar-wai*. 47 Semana Internacional de Cine de Valladolid, Valladolid 2002.

(3) *Positif*, núm. 442, desembre 1997.

(4) *Cahiers du Cinéma*, núm. 553, gener 2001.



Days of Being Wild

Les pel·lícules del mes

Cicle Wong Kar-Wai mirant a Europa



A les 18 hores
Cicle Wong Kar-Wai
mirant a Europa

3 DE GENER

A bout de souffle (1959-VOSE)

Nacionalitat i any de producció: França, 1959
Títol original: *A bout de souffle*
Producció: Georges de Beauregard
Director: Jean-Luc Godard
Guió: Jean-Luc Godard, argument de François Truffaut
Fotografia: Raoul Coutard
Música: Martial Solal
Intèrprets: Jean-Paul Belmondo, Jean Seberg, Daniel Boulanger, Jean-Pierre Melville

10 DE GENER

Deserto Rosso (1964-VOSE)

Nacionalitat i any de producció: Itàlia-França 1964
Títol original: *Deserto Rosso*
Producció: Film Duemila, Francoriz
Director: Michelangelo Antonioni
Guió: Michelangelo Antonioni i Tonino Guerra
Fotografia: Carlo di Palma
Muntatge: Eraldo Da Roma
Música: Giovanni Fusco
Intèrprets: Monica Vitti, Richard Harris, Carlos Chionetti

17 DE GENER

La ley del más fuerte (1974-VOSE)

Nacionalitat i any de producció: Alemanya, 1974
Títol original: *Faustrecht der Freiheit*
Producció: Rainer W. Fassbinder
Director: Rainer W. Fassbinder
Guió: Rainer W. Fassbinder i Christian Hohoff
Fotografia: Michael Ballhaus
Música: Peer Raben
Intèrprets: Rainer W. Fassbinder, Karl-Heinz Boehm, Peter Chatel, Harry Bär

24 DE GENER

Breve encuentro (1945-VOSE)

Nacionalitat i any de producció: G.B., 1946
Títol original: *Brief Encounter*
Producció: Noël Coward/Independent Producers
Director: David Lean
Guió: David Lean i Ronald Neame
Fotografia: Robert Krasker
Muntatge: Jack Harris
Música: Concert n. 2 per a piano de Rachmaninov
Intèrprets: Celia Johnson, Trevor Howard, Stanley Holloway, Joyce Carey

31 DE GENER

Hiroshima, mon amour (1959-VOSE)

Nacionalitat i any de producció: França-Japó 1959
Títol original: *Hiroshima, mon amour*
Producció: Argos Films-Como Films-Daïei Pictures
Director: Alain Resnais
Guió: Marguerite Duras
Fotografia: Sacha Vierny i Takahashi Michio
Muntatge: Henri Colpi, Jasmine Chasney i Anne Sarraute
Música: Giovanni Fusco i Georges Delerue
Intèrprets: Emmanuele Riva, Eiji Okada

de gener

A les 20 hores

8 DE GENER

El secreto de la pedriza (1926)
de Francesc Aguiló

A les 20 hores

Cicle Wong Kar-Wai
mirant a Europa

3 DE GENER

Days of Being Wild (1991-VOSE)

Presentada per Martí Martorell (crític de cinema)

Nacionalitat i any de producció: Hong Kong, 1990
 Títol original: *A Fei Jing Chuen*
 Producció: In Gear Film Production
 Director: Wong Kar-wai
 Guió: Wong Kar-wai
 Fotografia: Christopher Doyle
 Muntatge: Patrick Tam Kar-ming i Kei Kit Wai
 Música: Temas de Xavier Cugat, Indios Tabajaras, Django Reinhardt
 Intèrprets: Leslie Cheung Kwok-wing, Andy Lau Tak-wah, Maggie Cheung Man-yuk, Carina Lau Ka-ling

10 DE GENER

Chungking Express (1994-VOSE)Presentada per Josep Carles Romaguera
(crític de cinema)

Nacionalitat i any de producció: Hong Kong, 1994
 Títol original: *Chungking Sam Lam*
 Producció: Jet Tone Productions
 Director: Wong Kar-wai
 Guió: Wong Kar-wai
 Fotografia: Andrew Lau Wai-keung i Christopher Doyle
 Muntatge: William Chang Suk-ping, Kwong Chi-leung i Hai Kit-wai
 Música: Frankie Chan Fan-kei i Roel A. García
 Intèrprets: Brigitte Lin Ching-hsia, Takeshi Kaneshiro, Tony Leung Chiu-wai, Faye Wong Fei

17 DE GENER

Happy Together (1997-VOSE)

Presentada per José Luis Sánchez Noriega (titular de La historia del cinema de La Universitat Complutense de Madrid)

Nacionalitat i any de producció: Hong Kong, 1997
 Títol original: *Chun Gwong Cha Sit*
 Producció: Jet Tone Productions
 Director: Wong Kar-wai
 Guió: Wong Kar-wai
 Fotografia: Christopher Doyle
 Muntatge: William Chang Suk-ping i Wong Ming-lam
 Música: Astor Piazzola, Frank Zappa, Tomás Méndez, Garry Bonner i Alan Gordon
 Intèrprets: Tony Leung Chiu-wai, Leslie Cheung, Chang Chen

24 DE GENER

In the Mood for love (2000-VOSE)

Presentada per Josep Carles Llop (escriptor)

Nacionalitat i any de producció: Xina-França, 2000
 Títol original: *Dut Yeung Nin Wa*
 Producció: Jet Tone Productions
 Director: Wong Kar-wai
 Guió: Wong Kar-wai
 Fotografia: Christopher Doyle i Mark Li Ping-bin
 Muntatge: Chan Kei-hap
 Música: Temes de Nat King Cole i altres
 Intèrprets: Maggie Cheung Man-yuk, Toni Leung Chiu-wai, Rebecca Pan Di-hua, Kelly Lai Chin


31 DE GENER

2046 (2004-VOSE)

Presentada per Pere Alberó (cineasta)

Nacionalitat i any de producció: Xina-França, 2004
 Títol original: *2046*
 Producció: Block 2 Pictures, Paradis Films, Orly Films
 Director: Wong Kar-wai
 Guió: Wong Kar-wai
 Fotografia: Christopher Doyle, Lai Yiu Fai, Kwan Pun Leung
 Muntatge: William Chang
 Música: Peer Raben, Shigeru Umebayashi
 Intèrprets: Toni Leung, Gong Li, Maggie Cheung, Takuya Kimura, Faye Wong





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