

Cinema francès: Isabelle Huppert

Jacques Demy i François Truffaut

temps moderns   
papers de cinema

núm. 130 Febrer 2007



Fundació  
"SA NOSTRA"

**temps moderns** papers de cinema  
Edició mensual Febrer 2007 Núm. 130

**Edita**

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

**Director**

Jaume Vidal

**Secretari Redacció**

Miquel Pasqual

**Assessorament lingüístic i traduccions**

Jeroni Salom

**Consell de redacció**

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

**Fotografies**

Arxiu Centre de Cultura

**Disseny maqueta / portada**

Santamà disegna

**Maquetació**

Jaume Vidal i Fortesa

**Imprimeix**

Gràfiques Planisi, SA Dipòsit Legal: PM 648-1994

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

# Sumari

---

- 2 Editorial
- 4 Clàssics moderns. La pèrdua de la innocència (I)  
*El espíritu de la colmena* (1973) de Víctor Erice  
per Iñaki Revesado
- 8 *La calúmnia*  
per Joan Ferrer Miserol
- 10 El geni que no ho sembla  
per Pere Antoni Pons
- 12 Robert Altman, insubstituïble, irregular, irreverent, inolvidable...  
per Xavier Jiménez
- 18 Les banderes dels seus néts  
per Antoni M. Thomas
- 20 La pel·lícula de la història  
El perfum de Maria Antonieta  
per Francesc M. Rotger
- 21 John Sturges: un western anomenat *Fort Bravo*  
per Guillem Fiol Pons
- 24 La vida en color de rosa  
per Guillem Sans Mora
- 26 Bandes de so  
Hans Zimmer: el sempre benvingut  
per Házael González
- 27 Crònica de cine  
per Martí Martorell
- 29 Tom i Jerry en el record més bell  
per Antoni Roca
- 31 Entrevista a Marieta Orozco, actriu catalana resident a Eivissa  
*"Sóc un ens estrany"*  
per Xicu Lluç
- 34 Apunts a contrallum  
Cantant a Cherburgo, ballant a Rochefort  
per Josep Carles Romaguera
- 36 François Truffaut i la infantesa  
*El pequeño salvaje*  
per Júlia Pons
- 38 Cicle Isabelle Huppert
- 40 Cinema a "SA NOSTRA"  
Les pel·lícules del mes de febrer

*Per escriure una pàgina, has d'haver-ne  
llegides cent*

Ryszard Kapuscinski

La dificultat habitual a l'hora de trobar una pel·lícula interessant a la cartellera, es capgira totalment quan arriba el fred de gener i algú fa un tret de pistola per declarar la sortida oficial de la cursa cap als Òscars de Hollywood. Tot el procés de nominacions i prenomnacions, Globus d'or i altres herbes, inciten al personal, fins al punt que arriba de còp un allau de produccions inèdites i d'altres que havien passat gairebé desapercebudes oferint-se a la curiositat dels aficionats. Per ventura només els campionats mundials de futbol o alguna competició d'altres esports d'elit són una convocatòria capaç de superar l'esperit patriòtic que això pot arribar a provocar.

Deixarem per tant a les mans dels entesos el final d'aquest procés d'atorgament de premis. De part nostra podem fer modestes aportacions, transmetre visions del tot subjectives, a l'hora de comentar una o altra pel·lícula. Per això direm que possiblement *L'il·lusionista* és una de les millors produccions que darrerament s'han presentat, per davant d'altres que han aconseguit reunir un gran nombre de nominacions. Informació sobre totes les pel·lícules que fan part de la cursa en teniu a l'interior de la revista, des del primer capítol de proeses bèl·liques vistes per **Clint Eastwood** fins al darrer lliurament de **Sofia Coppola** que ha provocat divisió d'opinions. En tot cas, es comenta també que hi



ha un cert retorn al gènere musical —*Dreamgirls*— i aquest és un gènere que el mes de febrer serà acollit al Centre de Cultura de la mà de Jacques Demy amb la projecció de *Les parapluies de Cher-*

*bourg* i *Les demoiselles de Rochefort.*, al costat d'altres dos cicles també francesos —una manera distinta de manifestar esperit patriòtic— el dedicat a Isabell Huppert i a François Truffaut i la infantesa.



Clàssics moderns. La pèrdua de la innocència (I)  
**El espíritu de la colmena (1973) de Víctor Erice**

Iñaki Revesado



Si ens quedàssim només amb això diríem que Erice fa un dels retrats més encertats de la monòtona vida dels petits pobles a través de les vides d'aquestes dues nines que inventen els seus jocs infantils per omplir les lentes hores

A partir d'aquest article i al llarg dels propers mesos mirarem de revisar alguns dels films que més empremta ens han deixat. De sempre, des de les pàgines de *Temps Moderns* hem apostat pel cinema de qualitat, incidint d'una manera més insistent sobre les pel·lícules clàssiques, és a dir, sobre aquelles que ja s'han guanyat un espai dins la història del cinema. La intenció ara serà recuperar, mes a mes, altres obres de qualitat també indiscutible, però més properes en el temps, que tal vegada

necessiten encara del pas dels anys per guanyar-se també el premi de ser recollides per la història del cinema. Per això les anomenarem "clàssics moderns". Seran bàsicament pel·lícules de les tres darreres dècades del segle passat i també qualche honrosa excepció del segle actual, que hagi fet ja mèrits suficients per convertir-se en clàssic, almenys al nostre parer. Intentarem omplir aquesta secció amb cinema variat, tant pel que fa a la procedència de les històries com a la seva temàtica, però intentarem també presentar-vos-les d'una manera ordenada, agrupades per aquelles característiques que les uneixen. De vegades, com a mostra del tema triat, en tindrem prou amb una o dues pel·lícules, d'altres l'estudi serà més extens, encara que intentarem no allargar-nos massa: el que cercam des d'aquí és animar-vos a fer-vos amb el DVD de la pel·lícula comentada i que pugueu gaudir amb nosaltres d'aquestes perles del cinema.

Podríem haver començat amb un altre tema, però hem trobat adient iniciar aquesta selecció





per la mirada d'alguns cineastes sobre el món de la infància, pel relat que ha fet el cinema dels nins, relats associats —i no podria ser d'una altra manera— al moment en què les persones, dins de la infantesa i empesos per un motiu o per un altre s'enfronten a alguna cosa que les marcarà per sempre i que d'alguna manera els fa perdre la innocència que envoltava els que semblaven eterns dies feliços. És quasi impossible que qualsevol dels films que aquí comentarem no tinguin en major o menor mesura un deute amb François Truffaut i el seu *Los 400 golpes*, però deixarem per un altre espai la pel·lícula del francès per parlar-vos d'aquella que és, sens dubte, una de les millors obres que ha donat el cinema nacional (no escatimarem la presència del cinema espanyol en aquest projecte que ara començam, ja que pensam que hi ha un bon grapat de pel·lícules excel·lents realitzades en els darrers trenta o quaranta anys i que encara continua essent necessari llevar prejudicis respecte del cinema espanyol), el

primer treball del director basc Víctor Erice, *El espíritu de la colmena*.

La breu filmografia d'Erice també ha ajudat a convertir el realitzador en un cineasta de culte: tres films en trenta anys no és precisament una filmografia extensa, però sens dubte el que ha fet que sigui un cineasta respectat per tots els entesos és l'extraordinària qualitat d'aquests tres treballs —a més de la que ara comentam, Erice és responsable també d' *El Sur* (1983) i d' *El sol del membrillo* (1992)—.

*El espíritu de la colmena* és el que podríem dir una pel·lícula adequada per a tots els públics, de fet, els crèdits amb què se inicia la projecció estan fets amb lletra infantil (a les mateixes actrius, Ana Torrent i Isabel Tellería, se'ls va encomanar la feina), i abans d'iniciar-se la primera seqüència, com si es tractàs d'un veritable conte, unes lletres omplen la pantalla dient: «Érase una vez...» Seria lícit quedar-nos amb aquesta lectura més superficial: el film narra la vida de dues germanes d'uns 5 i 7

anys en un poble de Castella en el primer moment de la postguerra, moment històric en què el cinema era la màgia més grossa que ningú pogués imaginar. Si ens quedàssim només amb això diríem que Erice fa un dels retrats més encertats de la monòtona vida dels petits pobles a través de les vides d'aquestes dues nines que inventen els seus jocs infantils per omplir les lentes hores. I aquesta podria ser la percepció que en podria treure un espectador que no passàs la desena d'anys. Tanmateix, el títol, tan metafísic, difícilment quadraria amb una pel·lícula que cercàs els nins com el seus principals destinataris. I és que el film amaga sota aquesta senzilla targeta de presentació moltes més coses. Si bé el realitzador estén el seu fil narratiu no més enllà de quatre personatges (les dues germanes i els seus pares), totes i cada una de les persones del poble (l'entranyable mestra, el diligent guàrdia civil, la minyona Milagros, el fugitiu...) formen part de la casera que conforma una Espanya freda, trista, poruga, que amaga els secrets i els dolors allà on no poden arribar els ulls del *Generalísimo*. En aquest eixam en què totes les abelles fan feina de valent, les dues petites abelles, Ana i Isabel, van guaitant al món de les

abelles adultes, sense conèixer ni sospitar encara de l'existència d'una abella reina que controla fins al darrer racó de la bresca. Erice comença el film amb un retrat col·lectiu: la furgoneta que du el cinema anunciada per una colla de nins, per situar tot d'una l'acció dins el poble petit en què l'arribada del cinema és esperada amb fruïció no només pels més petits sinó també pels adults. La projecció d'*El Doctor Frankenstein* de James Whale és seguida amb interès per la sala de gom a gom. La càmera balla entre els atents espectadors i la pantalla on es projecta el film de Whale, però aviat es detindrà en un ulls tan foscos com llents, tan grossos com innocents: els ulls d'Ana. La petita segueix sense perdre detall la història de la nina que, jugant devora un llac, rep la inesperada visita d'un monstre; un monstre pels ulls dels adults, un amic per aquella nina solitària. Llavors la càmera surt del cinema i aprofita per acostar-se a Teresa i a Fernando, els pares de les nines, ella amb una amargor que s'arrossega des de la guerra en què tots van perdre (mai no sabem qui és el destinatari de les seves cartes) i ell, un home de llibres, interessat en la productiva vida de les abelles i altres misteris de la natura. La família d'Ana







ja està presentada. Entre els silencis dels adults, on semblen amagar-se secrets que intuirem però no coneixerem, es van fent lloc els diàlegs en sordina de les dues nines. Ana ha quedat impressionada per la història de Frankenstein, per l'amic-monstre, i cerca resposta a les seves preguntes en la seva germana Isabel, que exerceix amb autoritat el paper de germana gran que tot ho sap. La resposta és clara, per veure el monstre basta només amb desitjar veure'l i cridar-lo. Animada per la fàcil solució, Ana intentarà que un nou amic formi part del seu món, cercant-lo des de la seva innocència. Però fins i tot en aquella Espanya obscura el poder de la fantasia no té límit. El monstre acaba per arribar i Ana es fa amiga seva i l'ajuda en tot el que pot. Aquell monstre particular no és més que un fugitiu (mai no sabrem quin són els motius que l'obliguen a amagar-se, però és impossible no veure-hi l'ombra poderosa de la persecució franquista) que desapareixerà sota la foscor vulnerada per les ràfegues dels civils. La pèrdua de l'amic pertorba la felicitat quietud d'Ana, massa petita per comprendre el món que l'envolta, en què fins i tot el seu pare es col·loca en el

costat dels enemics. Ana desapareixerà en el laberint del bosc, quan la trobin ja no serà la mateixa, segurament ja no tornarà a viure tranquil·la dins la casera.

Un dels encerts més destacats del film és la recreació que fa el director de l'univers infantil. És impossible no sentir-se identificat en les atraccions que sedueixen les dues nines: escoltar les vies del tren per endevinar-ne l'arribada, l'atracció per la casa abandonada i per guaitar dins del pou, jugar a fer-se el mort... Erice disposa de dues còmplices que estan a l'altura, Ana Torrent i Isabel Telleria, que interpreten amb una naturalitat escassament aconseguida per altres actors nins.

El film és, a més, un cúmul de virtuts formals. Com si es tractàs només d'un conte infantil, la línia argumental se succeeix correlativa en el temps, queden les històries paral·leles només intuïdes, com si després cada espectador les hagués de desenvolupar. En tot moment el film recorda la casera que li dona títol, fins i tot, les escenes que transcorren a l'interior de la casa familiar, il·luminada per la tènue llum dels espelmes, sembla vessar per la pantalla la mel produïda per les abelles. ■

## La calúmnia

Joan Ferrer Miserol

William Wyler  
(primer  
esquerra)  
durant el  
rodatge  
d'*Esos tres*



El món, la societat, la vida, almenys la que coneixem, no permet una puresa que vagi més enllà dels límits que trastoquin els pilars fonamentals d'aquesta societat. La vida social és contracte, i, per tant, cessió

Després de dedicar la meitat de la meua vida al cinema, encara faig troballes. Com per exemple la d'aquesta pel·lícula de Wyler, anomenada *La Calúmnia*, que mai no havia vist. Avui dia es molt interessant la seva visió perquè parla, per primer cop i obertament de l'homosexualitat, concretament del lesbianisme, encara que mai no l'anomena pel seu nom. Parteix de l'obra teatral de Lillian Hellman del 1934, però no desprèn una atmosfera gens teatral, sinó estrictament cinematogràfica. És una nova versió, actualitzada, més fi-

del a l'obra teatral, de la pel·lícula del mateix Wyler del 1936, *Aquests tres*. A la primera, el lesbianisme s'havia transformat, per por de la censura cinematogràfica, amb un simple triangle. A més, a *La Calúmnia*, hi ha, a diferència de la primera versió i de l'obra teatral, un final tràgic. Aquest darrer punt és important, perquè el final feliç de la primera versió resulta increïble, ja que l'espectador no pot obviar que en el rerefons hi ha un drama soterrat que demana de manera violenta sortir a llum. Per això prefereix la segona versió. A més, aquesta gaudeix d'una tensió permanent que se nota a faltar a la primera. Tensió, possiblement, gràcies al fet que el guió és de John Michael Hayes, autor, entre d'altres, de quatre pel·lícules de Hitchcock. Malgrat tot, té dos inconvenients que li donen, per la data en la qual està feta, una certa inversemblança. El primer, resulta difícil de creure que, als anys seixanta, una dona universitària pogués ignorar que, el que ella sentia per la seva companya de tota la vida, no era només un simple



amor amical; que no notàs la necessitat de consumir aquest amor fins que li freguen pels morros. L'altre inconvenient és que també sembla un poc fora de temps que tots els pares d'una escola decideixin treure-hi les seves filles perquè creuen que les dues mestres són amants. Personalment, aquest segon punt me sembla molt més creïble, perquè, en una població petita dels EUA, i a una escola de classe alta, qualsevol cosa que trastocàs les normes establertes era de difícil acceptació; i encara més, si afectaven a la moral sexual de les filles.

Karen (Audrey Hepburn) i Martha (Shirley MacLaine) eren amigues des de la infància, varen estudiar juntes a la universitat i després de graduar-s'hi varen muntar una escola per a nines a una petita ciutat americana. Però allà se varen trobar amb Mary, una alumna indisciplinada, néta d'una dona de l'alta societat de la ciutat. Mary, per venjar-se d'un càstig, menteix a la seva padrina, dient-li que les dues professores mantenen una relació no natural. La padrina, horroritzada, treu la néta de l'escola i urgeix els altres pares a fer el mateix. Karen i Martha li posen un plet; però el perden perquè la tia de Martha no compareix a testificar que el que ella havia dit era una exageració. A més del problema de l'escola, Karen, se adona que el seu promès creu que la nina té raó. Per aquest motiu, Karen proposa a Martha que totes dues, a un altre lloc, tractin de refer les seves vides. Però en aquesta discussió, Martha, li confessa el que realment sent per ella, un amor que mai no havia sentit per ningú. Amb aquesta afirmació, i la dramàtica situació personal d'elles dues, arriba a la desesperació suficient per penjar-se. Finalment, la mentida és reconeguda; però per a Karen és ja massa tard. I quan acaba el funeral de Martha, passant per davant de tota la gent del poble, els pares de les nines que l'han destruïda, inclòs el seu promès, s'allunya, possiblement convençuda que mai no podrà trobar un amor com el de Martha. Aquest final és un dels moments més brillants d'una pel·lícula que en té bastants; i que transmet, connectant amb tota la resta, un aire de tragèdia no sempre mostrat en el cinema americà d'aleshores.

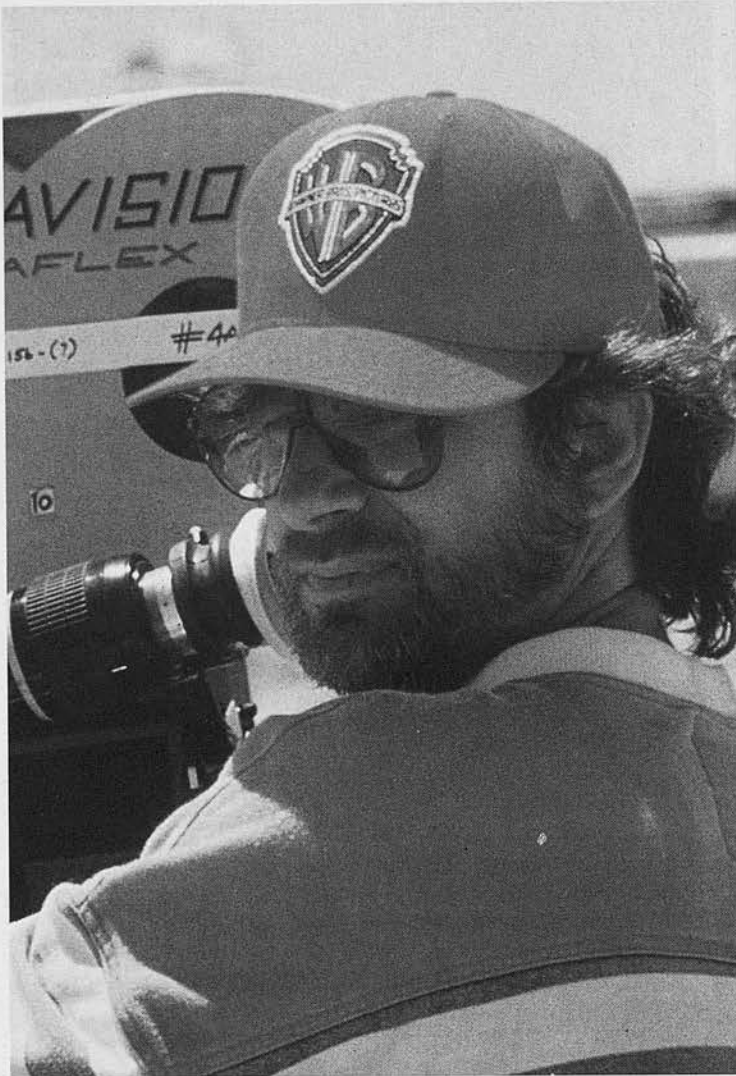
No se pot obviar que aquesta pel·lícula, a part el tema de l'homosexualitat, el que vertaderament exposa és la calúnnia popular i la malcriadura excessiva, d'una nina per una padrina plutòcrata. Però no se pot oblidar l'extraordinari encant de la relació entre aquestes dues dones, fenomenalment interpretades per dues actrius d'alt nivell. Dues persones que se comporten amb una compenetració que tots voldríem haver viscut en algun moment de la vida, perquè desprenen una germanor molt difícil de trobar; compenetració i germanor que està més enllà del sexe perquè no exigeix res. Per això, l'espectador sent d'una manera tan feixuga la calúnnia; i gairebé desitja que de veritat hagués existit el sexe, i així aquesta relació possiblement hauria pogut conti-



nuar, encara que fos en un altre àmbit o en un altre temps. Per això, el final feliç de la primera versió i de l'obra teatral no són admissibles, ja que tota la història transmet que un amor tan pur solament pot acabar en tragèdia. El món, la societat, la vida, almenys la que coneixem, no permet una puresa que vagi més enllà dels límits que trastocuin els pilars fonamentals d'aquesta societat. La vida social és contracte, i, per tant, cessió. Possiblement aquesta pel·lícula, en aquest punt, no sigui suficientment realista, perquè no ho és plasmar un fet de difícil existència real; però vivim en un món tan prosaic que, d'alguna manera, hem d'agrair poder gaudir de vehicles poètics que ens permetin compensar el materialisme opressiu que patim a la vida. Tal volta aquesta sigui una de les missions de l'art, fer-nos viure el que la vida ens escatima. ■

# El geni que no ho sembla

Pere Antoni Pons



Steven Spielberg.

El dos defectes més greus de Steven Spielberg com a creador cinematogràfic són que ha tingut èxit i que és nord-americà. Són, efectivament, dos defectes gravíssims, imperdonables, irreparables, que inevitablement converteixen totes les seves pel·lícules en creacions artístiques de segona o tercera categoria, en pur entreteniment, artesanía espectacular i eficaç però buida i intranscendent, simple sucre ben fet i molt fàcil. O almenys això és el que —sense formular-ho tan brutalment (o sí)— pensa una majoria important de crítics i, també, una minoria suposadament selecta d'espectadors cinematogràfics europeus actuals, els quals estan ancorats, sense capacitat ni ganes de sortir-ne, entre el prejudici rancorós de l'antiamericanisme més ranci i la pedanteria de l'intel·lectualisme i l'articisme més tediós i tronat, que els porta indefectiblement a considerar una obra mestra només aquelles pel·lícules en què no s'entén res de l'argument, en què els protagonistes s'ho passen meravellosament

fatal, en què els diàlegs són tan originals i estan tan treballats com les converses que se senten en els cafès dels pobles de Mallorca (estil Kiarostami), i en què el ritme de la narració és tan lent (lent, lent, lent, lent...) com el d'un caragol lobotomitzat.

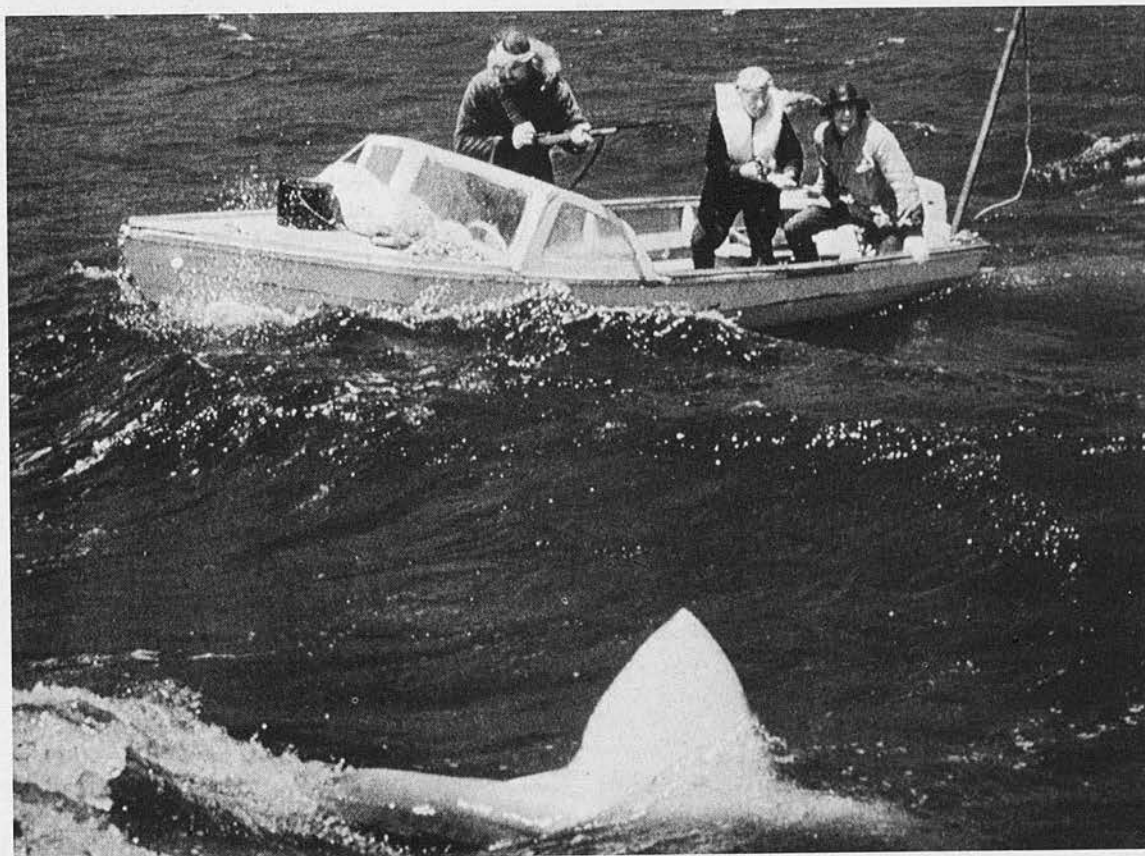
En qualsevol cas, està perfectament bé que aquesta mena de crítics i d'espectadors existeixin, i que repudiïn Steven Spielberg, i que el desdenyïn o el menyspreïn. Està molt bé perquè tots els genis necessiten el seu escamot de mediocres: Gulliver sempre serà més gran entre els lil·liputencs i les estrelles només brillen contra un cel molt fosc. A més, la Història sempre necessita algú a qui posar en evidència i ridiculitzar en matèries artístiques, especialment en matèria cinematogràfica. John Ford és i seria un geni en qualsevol moment i circumstància, però la seva genialitat té un punt més mític i més solemne perquè no està fundada només en l'admiració dels seus nombrosos seguidors, sinó també en la podridura beneïta de tots aquells que durant molts anys el despatxaren titllant-lo de correcte artesà reaccionari. I el mateix es podria dir de Howard Hawks o d'Alfred Hitchcock, o, sortint de la pantalla, dels grans Robert Louis Stevenson i Alexandre Dumas. I el mateix es podrà dir, d'aquí a deu, vint o a tot estirar trenta anys, de Steven Spielberg. En el seu cas, a més, no serà sorprenent si la Història decideix de posar-se exageradament sarcàstica (potser ja s'hi ha posat una mica), prestigiant aquelles pel·lícules que en teoria només foren concebudes per ser pura pirotècnia comercial molt més que les que foren fetes amb consciència de creador singular, amb actitud i intenció deliberadament serioses: *Tiburón* més que *El color púrpura*, *Encuentros en la tercera fase* més que *El imperio del sol*, i *Indiana Jones a la búsqueda del arca perdida* més que *La lista de Schindler*.

El geni de Spielberg i de les seves pel·lícules és el geni de qui ho sap tot sobre un art però que, en comptes de fer derivar la seva obra cap al pastitx enrevessat, cap a la paròdia de les obres i els autors que l'han precedit, cap a l'ascetisme formal de qui sembla que s'enorgulleix d'ignorar-ho tot, o cap a la metacineematografia experta i arbitrària de qui fa veure que ho ha visionat i ho coneix tot (actituds, gèneres i atributs absolutament propis de l'art de l'època postmoderna), hi renuncia de forma tallant i irrevocable. I decideix que la seva obra es basi (es fundi) en la recuperació —modernitzada— d'una determinada innocència, d'una ingenuïtat tan temàtica com estilística. És per això que, en les seves pel·lícules, Steven Spielberg sempre anteposa la complexitat visual a la sofisticació intel·lectual, les aventures a les idees, les accions a les reflexions, i la infantesa a l'edat adulta. Ara bé, com que Spielberg té uns coneixements vastíssims i molt sòlids de l'art que maneja i crea, la ingenuïtat senzilla de les seves





El color  
púrpura



Tiburón

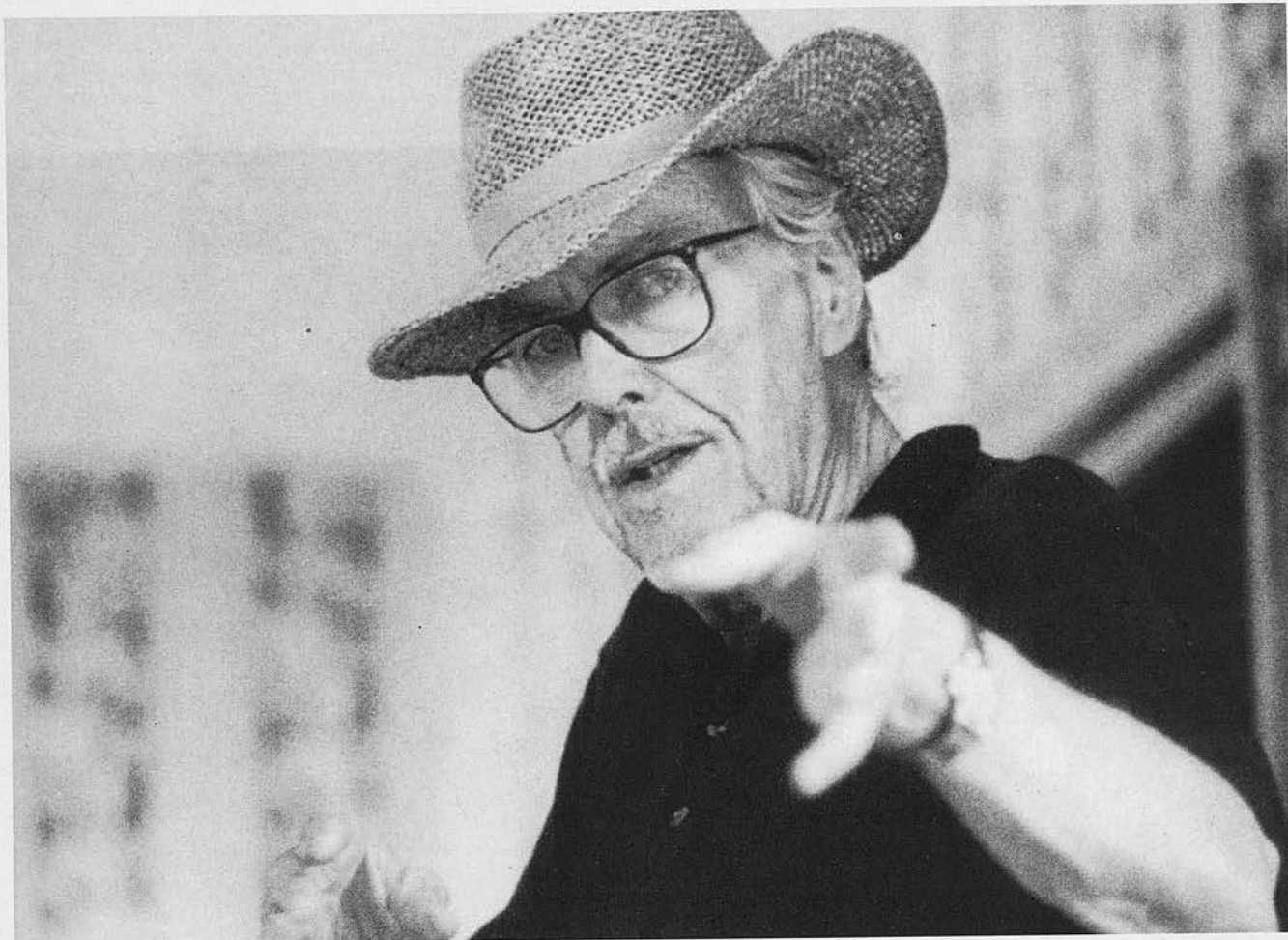
millors pel·lícules és, com els contes de Stevenson, els westerns de Ford o les cançons dels Beatles, una ingenuïtat sàvia, complexa, profunda, trepidant però també sentimental, una ingenuïtat que, si és tan

poderosa, és perquè s'hi combinen mística i entreteniment, innocència i espectacle, ironia i heroisme.

Spielberg no sembla un geni, però és perquè ens ho fa passar massa bé. ■

# Robert Altman, insubstituïble, irregular, irreverent, inolvidable...

Xavier Jiménez



Robert Altman

Robert Altman ha mort, i amb ell, una de les carreres més originals i desconcertants de la història de Hollywood, un lloc del qual sempre se'n va mantenir al marge, però on anava i en tornava en continus viatges professionals fets al llarg de quaranta-nou anys com a director, des del seu debut ja llunyà el 1957 amb el títol *The delinquents*. Altman va conèixer l'èxit absolut a la televisió molt abans que al cinema, i després de dirigir el film citat anteriorment, va entrar a una primera espiral que no s'acabaria fins a l'any 1968, quan va dirigir un dels seus millors treballs a *Countdown* (*La cuenta atrás*, Robert Altman; 1968), un títol que retratava un dels punts àlgids de l'etapa coneguda com a Guerra Freda, i que va ser la lluita per la carrera espacial que mantenien les dues potències mundials d'aquella etapa com eren els EUA i l'URSS, amb especial incidència sobre el futur amaratge damunt el satèl·lit lunar. El film estava interpretat per dues futures estrelles de la pantalla gran com Robert Duvall i James Caan', ambdós estrelles televisives abans que cinematogràfiques, igual que Altman.

Durant el període que comprèn la seva *opera prima*, i que podríem denominar com el *primer retorn*

d'Altman, varen transcórrer onze anys que suposaren per al director nascut a Kansas l'any 1925 un aprenentatge accelerat dins del també competitiu món de la televisió, que, per aquelles dates, rivalitzava amb el cinema com a mitjà d'entreteniment i d'indústria econòmica, participant a un elevat nombre de sèries televisives en què podem destacar mítics títols com *The Alfred Hitchcock present* (*Alfred Hitchcock presenta*, 1955-1962) o *Bonanza* (1959-1973), i altres com *Maverick* (1957-1962), protagonitzada per James Garner o *Combat* (1962-1967), sèrie original de László Benedek que retratava diversos capítols de la Segona Guerra Mundial, un tema, el bel·licisme, que atrauria Altman en més d'una ocasió, com veurem més endavant.

Com hem assenyalat anteriorment, l'any 1968 marca un retorn a la direcció cinematogràfica, del que, si exceptuem la seva participació a la sèrie protagonitzada per Billy Dee Williams<sup>2</sup> anomenada *Premiere* del mateix any, on va dirigir només un capítol, Altman va encetar una sèrie de films que el varen portar a primera línia, i que el varen convertir en una de les icones modernistes de l'època, on va reflectir temes políticament incorrectes amants amb tocs



d'irreverència i rebel·lia que possiblement el condemnaren amb el pas del temps. Al llarg d'aquest anys, en què Altman dirigeix exclusivament projectes cinematogràfics, destaquen títols com *That cold day in the park* (*Aquel frío día en el parque*) del 1969, *The long goodbye* (*El largo adiós*, 1973) o *California split* de 1974. Hem obviat els dos títols claus de la seva carrera, com són *M.A.S.H* i *Nashville*, que mereixen un comentari més exhaustiu.

*M.A.S.H* (1970), es va convertir en el seu primer èxit rotund, de taquilla i crítica, i a més va arribar a provocar l'adaptació de la història a una sèrie de televisió del mateix títol amb igual o major triomf. A una de les etapes més polèmiques del mandat de Nixon, Altman recreava al seu film la passada Guerra de Corea<sup>3</sup>, en un intencionat moviment de comparar aquest conflicte amb la guerra que mantenien els EUA en aquells moments, del Vietnam, i que el 1970, ja es trobava en una situació insostenible, en part pel posicionament contrari de l'opinió pública. El perfil antibel·licista de *M.A.S.H* va desencadenar alhora la popularitat d'Altman i la seva relació d'amor i odi amb el món cinematogràfic nord-americà, que, des d'aquell moment, el va intentar fer de costat.

Gràcies a *M.A.S.H* (1970), Altman va iniciar la seva faceta com a productor amb la fundació de la companyia Lion's Gate, que finançarà posteriors films tant d'Altman mateix com d'altres que varen ser apadrinats sota la seva ombra com Robert Benton, Robert M. Young o Alan Rudolph, especialment a la dècada dels setanta, encara que la relació amb Rudolph l'any 2000 a *Trixie*.

Per la seva banda, *Nashville* (1975) servia igualment com a vehicle de crítica, però camuflat a través d'un retrat musical, en aquest cas l'estil *country* emplaçat a una de les ciutats bressol d'aquest corrent aparegut als anys vint als EUA. Una de les característiques fonamentals de *Nashville*, que Altman ja havia posat de manifest a *M.A.S.H*, era el repartiment coral i la successió de diferents històries i personatges lligats entre si mateix, un estil amb el qual treballaria novament en repetides ocasions a la dècada dels noranta. El resultat va ser una mirada de desolació i de desil·lusió per part dels personatges sobre Nord-amèrica, aquest plantejament<sup>4</sup> i els seus pensaments mescla de cinisme i crítica, varen suposar un dels cims del cinema de Robert Altman, i la consolidació de la seva figura com a director, una situació que no va tenir temps de consolidar-se perquè es va rompre massa aviat, concretament un any després.

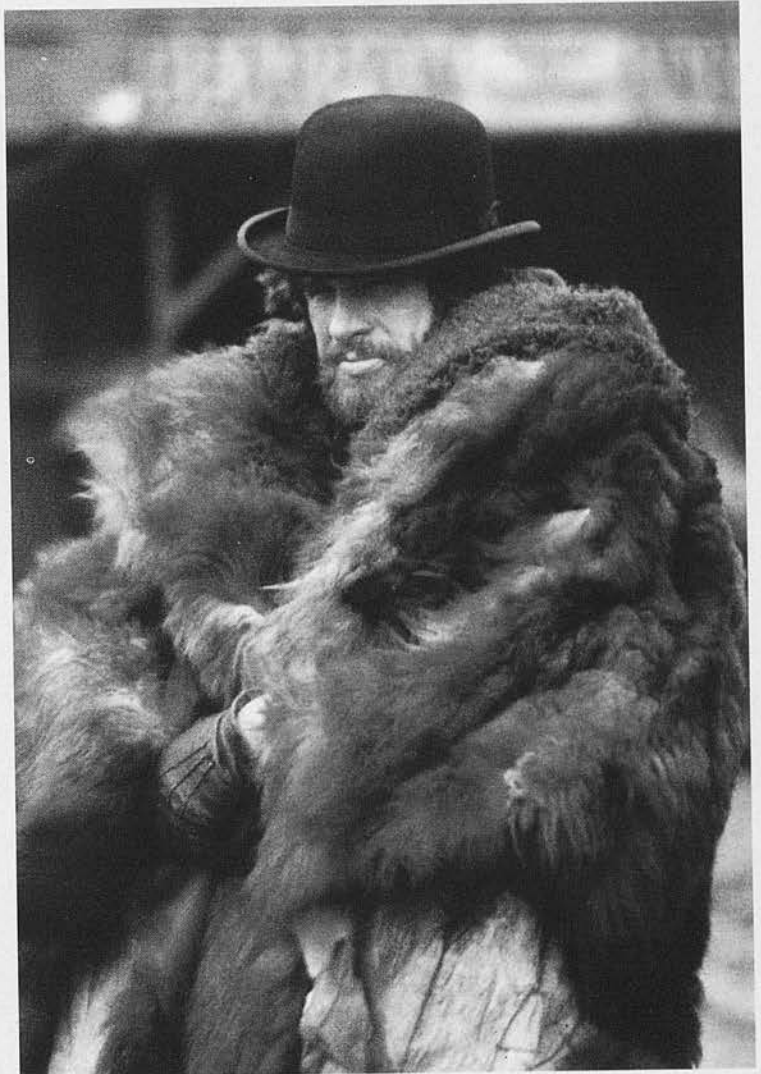
Després de triomfar a mitjan dels setanta, començarà un període sense frenada, on va alternar cinema i televisió sense l'aplicació aparent de cap tipus de criteri —si exceptuem la condició innata d'experimentació present durant tota la seva filmografia—, i entre 1976 i 1992, se succeeix un llarg camí de setze anys, en què Altman passa a convertir-se en un director de segona fila i que deixa de gaudir del favor de productores<sup>5</sup> i fama, convertint-se amb el pas del temps en un director oblidat, que retornarà com un au fènix gràcies a *The player* (*El*

*juego de Hollywood*, 1992), film que iniciarà la seva tercera i darrera etapa.

En relació a l'any 1976, aquest comença amb una producció protagonitzada pel famós personatge de Buffalo Bill<sup>6</sup>, encarnat per l'estrella Paul Newman, que va resultar un gran frau. Ni tan sols Newman, que es trobava en el seu moment de glòria, va poder enlairar el film que provocaria l'entrada d'Altman dins d'un fosc túnel, iniciant així una carrera que el portaria a treballar a mitges entre la televisió —*Rattlesnake in a Cooler* (1982), *The Laundromat* (1985), *Basements* (1987) o *McTeague* (1992), i el cinema amb títols com *A wedding* (1978), *Popeye* (1980) o, el més destacat, *Streamers* (*Atrapados*, 1983), on denunciava novament el sense sentit de la guerra del Vietnam<sup>7</sup>, focalitzant l'acció en una sèrie de joves que esperen el seu torn per entrar en combat.

La carrera de Robert Altman va caure en l'oblit col·lectiu, provocada en part per la pròpia personalitat del director, més interessat sempre pel projecte, per la idea que no en el resultat final o la possible crítica que pogués rebre. La condició d'irreverent, d'heterodox, d'intentar sempre ser original i fidel a un mateix el va portar per un sender

*Los vividores*



ple d'obstacles, del qual va sortir-ne, com hem assenyalat anteriorment, amb una pel·lícula de 1992 titulada *The player*, i protagonitzada per Tim Robbins, que acabava de gaudir d'un gran èxit a circuits independents amb la seva *opera prima*, *Bob Roberts* (*Ciudadano Bob Roberts*), una sàtira del món de la política nord-americana, propera en intencions als grans treballs d'Altman de principis dels setanta. Aquesta reunió va provocar, per una banda, l'eclosió de Tim Robbins com a actor i com a consciència crítica amb veu pròpia dins Hollywood, com s'ha comprovat amb el pas del temps, i l'altre que ens ocupa, el segon gran retorn d'Altman després de molt de temps amagat a la televisió, considerada en part a EUA una mena de cementiri per a velles glòries del cinema en què mostren les seves darreres gotes de mestria, i a la qual Robert Altman havia ingressat massa aviat.

*The player* (*El juego de Hollywood*, 1992) va ser un dels títols revelacions de l'any, en què es mostrava una cara del Hollywood que el gran públic no percep, mescla d'hipocresia i interessos, i què gràcies a aquest èxit, Altman va posar en marxa el que és el seu gran títol de la dècada dels noranta, *Short Cuts* (*Vidas cruzadas*, 1993). Encara que no deixarà de treballar a la televisió, durant aquest període, que el portarà fins al 2006, el concepte primordial serà el cinema. *Short Cuts* era novament un film co-

ral, ambientat en aquesta ocasió a Los Angeles<sup>6</sup>, i que se centrava en el retrat d'una sèrie de famílies i personatges en el dia a dia, històries basades en els relats de l'escriptor nord-americà Raymond Carver, que va triomfar al festival de Venècia i que va catapultar la figura d'Altman a primera línia de combat.

Però en una repetició massa semblant als seus inicis, el projecte que va continuar a *Short Cuts* va ser un dels grans fracassos de la darrera part de la seva filmografia, un simbolisme entre el que va succeir amb *Nashville* (1975) i *Buffalo Bill* (1976). *Pret-a-Porter*, la mirada del món de la moda des d'un punt de vista dels mateixos professionals, i una trama sobre un assassinat que no connectava amb el tema principal de l'argument, va provocar un retorn de l'Altman més intimista i proper a les seves arrels tant artístiques com de naixement. Va rodar un parell d'anys després *Kansas City* (1996), un film on tornava a posar de manifest l'admiració pròpia del món de la música, que en aquest va ser el jazz, i el microcosmos que habitava la ciutat de Kansas a la dècada dels trenta del passat segle. El film va passar desapercebut, i a més va precedir a un dels títols més decebedors d'Altman, com va ser l'adaptació de la novel·la de John Grisham *The gingerbread man* (*Conflicto de intereses*, 1998), en un intent semblant al que Francis Ford Coppola ha-

El juego de Hollywood





via realitzat a l'any 1997, quan va estrenar *The rain-maker* (*Legítima defensa*), títol basat en una novel·la del mateix autor, ambdues produccions encaminades a aconseguir i assegurar uns bons resultats a taquilla per poder afrontar d'aquesta manera projectes més personals i arriscats.

*Cookie's fortune* (*La fortuna de Cookie*, 1999) va ser el títol que va tancar la dècada dels noranta per part d'Altman, una notable comèdia negra que va rebre en general bones crítiques i que tornava a girar sobre la trama d'un cas d'assassinat, una de les premisses argumentals més emprades en aquesta darrera part de la seva obra. La dècada del 2000 s'iniciava amb el rotund fracàs del *Dr. T and the women* (*El Dr. T y las mujeres*, 2000), que tornava a posar de manifest la incapacitat d'Altman de triomfar si hi formava part un actor qualificable d'estrella, en aquest cas Richard Gere, o un personatge protagonista predominant al capdavant del seu repartiment d'actors, demostrant la seva capacitat coral, reconeguda per part tant de crítics com d'espectadors, la seva obra mestra dels darrers quinze anys —amb el permís de *Short cuts* (*Vidas cruzadas*, 1993)— com és *Gosford park* (2001), una mena de trencaclosques que mescla l'estil de les novel·les d'Agatha Christie i el joc clàssic Cluedo, en què els protagonistes han d'esbrinar, durant el desenvolupament d'un sopar, qui ha comès un assassinat entre tots els convidats a una festa de l'alta societat anglesa. La crítica al concepte estamental i la diferència de classes és un dels seus punts forts, a més del moment històric en què s'emmarca l'acció, 1930 aproximadament, que serveix al director per posar de manifest la crisi d'Anglaterra respecte de la seva política colonial, la monarquia, entre d'altres; a més es va convertir en una brillant versió d'un dels clàssics del cinema com és *La règle du jeu* (*Las reglas del juego*, 1939) de Jean Renoir.

L'any 2003 es va estrenar *The company*, la darrera gran excentricitat d'Altman, en què va compondre un nou retrat d'un petit món que engloba un grup de persones, en aquest cas una companyia de dansa de la qual formen part els joves actors Neve Campbell i James Franco, acompanyats per un

dels mites maleïts de la història del cinema, que no és un altre que Malcolm McDowell, el protagonista de *Caligula* (Tinto Brass, 1979) i *A clockwork orange* (*La naranja mecánica*, Stanley Kubrick; 1971), que interpretava el director de l'espectacle. El concepte d'autor tornava a aparèixer en un dels treballs més personals i arriscats d'Altman, si hi afegim les seves circumstàncies personals i l'escàs ressò de què va gaudir després de la seva estrena.

I arribem al final del camí, que encara manté un secret per descobrir com és la seva darrera creació traduïda paradoxalment com *El último show*, i que en el seu idioma original du per títol *A prairie home companion* (2006), nom homònim d'un serial radiofònic que s'emet des de la dècada dels setanta, i en què hi tenen cabuda tot tipus de personatges i situacions, igual que a la filmografia d'Altman, i que ha rebut a Nord-americà comentaris i crítiques positives, especialment si comparem la rebuda que han patit els seus anteriors llargmetratges. Va ser estrenada a l'estiu passat a EUA, i en un principi arribarà a les nostres pantalles entorn del març del 2007. De nou Altman tornava a exercir el paper de pare dels seus personatges, que tracta com peces dels seus gegants mosaics humans, i que, com escriu el crític Antonio Weinrichter: "pero en realidad lo que Altman desprecia es la noción tradicional de personaje. En cambio le encanta trabajar con los actores, y

a ellos con él, como lo demuestra el reparto multiestelar —y en pa-peles no necesariamente de gran lucimiento— de sus películas colectivas"<sup>10</sup>.

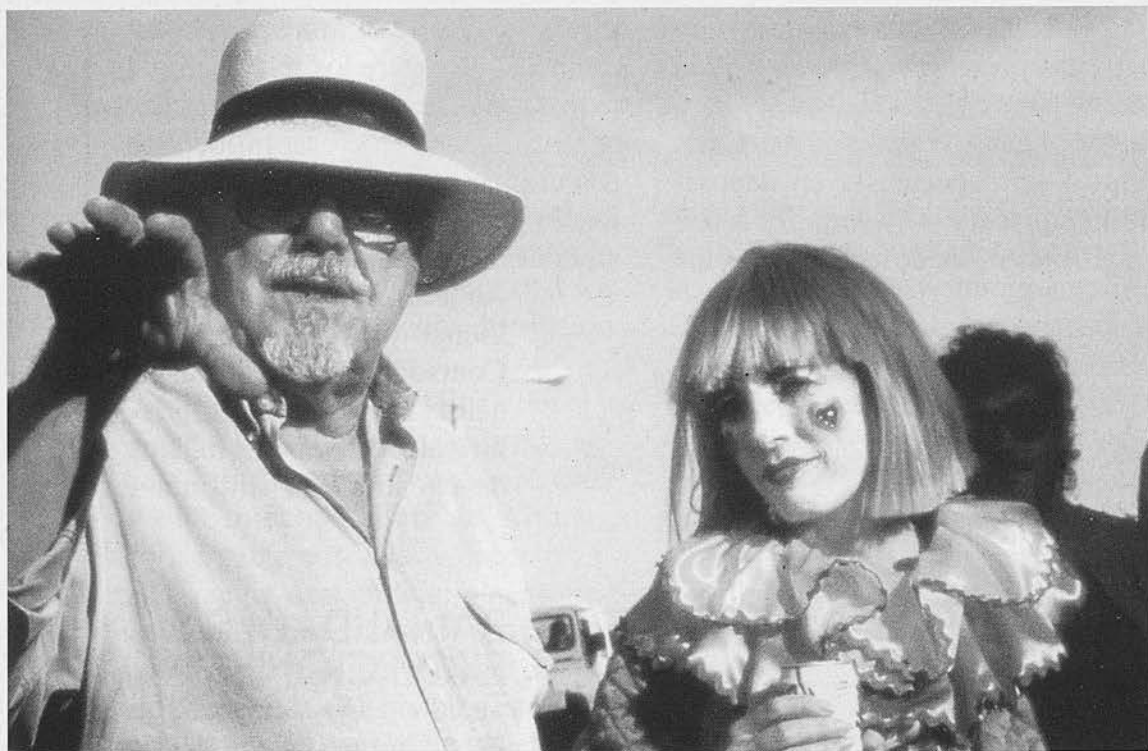
Fins aquí la trajectòria de Robert Altman, un director que va rompre barreres quan

*Vidas cruzadas*





Altman dirigint  
*Vidas cruzadas*



a Hollywood s'imposava un estil correcte i servicial, buit de crítica social i política i destinat al consum massiu. Pare intel·lectual i artístic de la gran generació de cineastes que varen irrompre a Hollywood a la dècada dels setanta, trencant el seu sistema d'estudis i imposant pràcticament per la força el concepte d'autor que Altman ja havia començat a construir un temps enrere, fruit dels corrents euro-

peus dels nous cinemes que s'establiren amb especial força a França i Anglaterra, en què la seva obra ha estat venerada i aplaudida, en un cas idèntic al de Woody Allen o Stanley Kubrick.

Mescla de Godard en relació a l'aparent improvisació del seu cinema, en què les històries se succeeixen de forma natural sense un aparent establiment de formes i estructures prefixades, i rebel i





individual com altres directors coetanis com Sam Peckinpah o John Schlesinger. Gran defensor del zoom com a eina del llenguatge cinematogràfic, mestre de les línies argumentals en què els protagonistes es relacionen i transcorren paral·lelament al llarg de la història<sup>(1)</sup> i pare simbòlic del denominat cinema independent, un concepte utilitzat massa vegades de forma gratuïta, sense tenir en compte el seu vertader significat, conformat en gran part per la figura d'Altman mateix.

Va arriscar-se en tot tipus de gèneres, o més correctament, va rodar infinites i diverses històries sempre al voltant de la comèdia, a vegades negra, a vegades irònica, propera a l'humor més clàssic; un factor que possiblement va afectar la seva identificació com a cineasta, encara que ell mateix tampoc va deixar mai veure's relacionat amb una temàtica o corrent específic. Pretenia plasmar una idea, i ho aconseguia, amb encerts i amb errors, però amb una tenacitat i capacitat de mimetització que només ha pogut interrompre una malaltia als 81 anys. ■

(1) La carrera de tots dos actors es pot dir que es va iniciar de la mà d'Altman i es va consolidar gràcies a Coppola al llargmetratge *The rain people* (*Llueve sobre mi corazón*) rodada el 1969. Abans, l'any 1962, Robert Duvall havia participat testimonialment —apareixia 5 minuts— a un breu paper, però d'enorme transcendència al film *To kill a mockingbird* (*Matar a un ruiseñor*, Robert Mulligan; 1962).

(2) Actor que encarnaria posteriorment el personatge Lando Calrissian

a la primera saga de *Star Wars* (1977-1983), el seu paper més destacat de la seva carrera professional.

(3) La guerra de Corea va esclatar el 25 de juny del 1950 i va finalitzar el 27 de juliol del 1953, i es va convertir en el primer conflicte internacional dut a terme per les dues grans potències resultants de la fi de la II Guerra Mundial, EUA i URSS, encara que amagades darrera de Corea del Nord (comunista) i Corea del Sud (capitalista).

(4) La crítica "encoberta" a la societat nord-americana ha estat àmpliament reflectida a diferents títols al llarg de la història, que poden anar des de comèdies juvenils com *The breakfast club* (*El club de los cinco*, John Hughes; 1984), *American beauty* (Sam Mendes, 1999) o la trilogia de Lars Von Trier que va començar amb *Dogville* (2003).

(5) Després del fracàs de *Buffalo Bill*, la Warner Bros lleva el seu suport a projectes com *The yip epoxy* o Dino de Laurentiis, quan el productor italià li lleva la direcció quan pretén rodar *Ragtime* (1981) —posteriorment se'n farà càrrec Milos Forman— en un format de cinc hores i dues parts. A *Dirigido por...* núm. 224, maig de 1994. p. 43.

(6) *Buffalo Bill* és el malnom de William Frederick Cody, (1845-1917), relacionat amb l'espectacle, soldat i domador, que ha vist traslladada la seva vida en nombroses ocasions al cinema;

(7) Possiblement ha estat el fet històric traslladat de forma més crítica al cinema, amb un clar missatge de denúncia per part de nombrosos directors —que concentraren la seva irrupció durant la dècada dels setanta i principis dels vuitanta— com poden ser Coppola, De Palma, Cimino, Scorsese, Ashby, Kotcheff o Stone.

(8) Lawrence Kasdan, el director de *Body heat* (*Fuego en el cuerpo*, 1982) o *The accidental tourist* (*El turista accidental*, 1987), va estrenar un títol a destacar, i bastant semblant en argument i desenvolupament com era *Gran Canyon*, de caire molt més dramàtic, però que curiosament va coincidir en època i estil amb *Short cuts*.

(9) Aquest aspecte va succeir amb Paul Newman, Robin Williams a *Popeye* (1980), entre d'altres.

(10) A *Dirigido por...* núm. 224, maig de 1994. Pàg. 49.

(11)



# Les banderes dels seus nés

Antoni M. Thomas



**B**é, anem a veure: el fet és que pot haver-hi motius per estar fins als nassos, com qui diu, de pel·lícules nord-americanes sobre temàtica bèl·lica que inevitablement, d'una manera o l'altra, exalten allò que els nord-americans mateixos, amb el Bush al capdavant, anomenen "acabar el treball començat", que no és altra que mostrar com es fan les guerres en convenients escenaris de canons, bombes, metralladores i tota l'aparap subsegüent, inclosos oficials i soldats, morts i ferits, bons i dolents, etc, etc. En podem estar, en efecte, fins als nassos, perquè d'ençà un temps sembla ser aquest un tema recurrent en tan poderosa i de fet tan monopolitzadora indústria cinematogràfica, sempre i quan les propostes tractin de guerres del passat i mai, o quasi mai, de conflictes bèl·lics en el present, a l'Iraq, per exemple, sense anar més lluny.

Malgrat això, o per això mateix, per estar-ne tips, podem anar a veure la darrera producció de l'espavilat Steven Spielberg ja que està signada pel gran Clint Eastwood, cosa que és sempre fiable. Es tracta de comprovar què punyetes han fet ambdós, Spielberg i el mestre Eastwood, d'una història, un relat, basat en una fotografia, una imatge captada, que va ser un dia, allà per l'any 1945, i és encara avui, imatge mítica als USA., una fotografia convertida també en monument escultòric i que es va transformar en símbol iconogràfic d'una heroïtat, d'una exaltació patriòtica, d'una puixança armada i de no sé quantes coses més. És la instantània que oportunament un periodista de l'agència AP, va captar en el curs d'una sagnant batalla, a les acaballes de la Segona Guerra Mundial en el Pacífic, a l'illa de Iwo Jima dominada pels japonesos, la con-

questa de la qual sembla que va ser a costa d'una matança en un i altre bàndol. Memorable imatge que mostra com un grapat de *marines* aixequen el pal d'una bandera que oneja en el cim d'un turó acabat d'ocupar.

Si el títol del film és un tant preocupant, *Las banderas de nuestros padres* (*Flags of our fathers*, 2006), perquè sembla enviar directament a la nostàlgia d'un vell esperit patriòtic, (com si volgués resumir el tòpic enaltidor de passades glòries guerres), la realitat filmica és ben distinta. Perquè allò que precisament fa l'obra és dirigir la llum sobre les ombres que durant anys han projectat les banderes que proclama el títol.

El mèrit inicial és dels escriptors James Bradley i Ron Powers, que investigaren a fons la història que s'amagava rere aquella mítica fotografia. Un llibre el seu que fa tot just uns anys es convertí als USA., i en escassos mesos, en un *best seller* entre un públic àvid de consumir relats bèl·lics sense el molest corcoll de sentiments de culpabilitat. I és que la Segona Guerra Mundial té l'avantatge, a diferència de les següents guerres lliurades pels USA., i fins avui, de ser un conflicte entre bons i dolents, entre el Bé democràtic i el Mal nazi i imperialista, la qual cosa ho deixa tot clar, com una Veritat que sense oclore els matisos, romandrà ferma per sempre més. I són uns matisos, uns més o uns dels molts, les que desvetllà el llibre i desvetlla ara la pel·lícula.

El primer és el tòpic de l'heroi guerrer. Resulta que rere la bandera hissada hi havia unes vides, uns turments, unes brutalitats bèl·liques, una solidaritat de lluitadors, de manera que la guerra com a exaltació patriòtica no acabava d'encaixar. Clint Eas-



twood s'encarrega de deixar-ho clar, això, fabricant un relat que sap anar des de l'espectacle d'acció (que massa se sembla al de Spielberg a *Saving private Ryan*, 1998), fins a la intimitat del drama humà, des del caos bèl·lic amb tota la cruesa que implica, fins als bons modals dels despatxos oficials, des de la sang vessada a borbollades, fins als canapès i el cava de les recepcions i els aplècs socials. Segueix així i passa a passa l'insòlit recorregut de tres soldats convertits de la nit al dia en herois, retirats del camp de batalla i passejats per tota la geografia dels USA, per a contribuir a recaptar fons per a l'esforç financer de la guerra. El resultat és que els colors de les banderes empal·lideix i en canvi, apareix la diversitat cromàtica que pot tenir l'expressió de contradictoris sentiments personals tan com els càlculs interessats per a fabricar mites rendibles.

Per aconseguir-ho fa falta una mirada sensible i a la vegada objectiva, que és la que aporta Eastwood, de manera que no pot parlar-se aquí d'un film antipatriòtic ni tampoc pacifista, d'un film denunciador

o, a l'extrem oposat, d'un film conformista. Podrà dir-se, això sí, que el guió és una mica confús, que l'apel·lació continuada als *flashbacks* és un recurs que acaba per fer-se pesat, que la mescla d'estils narratius, no ajuda a la claredat expositiva. No importa, l'obra és sòlida, i és un exemple més del tarannà i de la saviesa fílmica del seu autor, un Clint Eastwood a qui, de segur, no se li ha escapat la circumstància d'una guerra actual, la de l'Iraq, que manté les conseqüències diàries amagades precisament rere altres banderes, les dels actuals nets d'aquelles guerres d'antuvi. És la seva, per tant, una contribució que cal afegir a les lliurades, ja fa temps; per Coppola a *Apocalypse Now*, (1979); per Stone a *Platoon* (1986) i *Born on the fourth of July* (1989); per Kubrick a *Full Metal Jacket* (1987); per Malick a *Thin red Line* (1999), totes elles referides a la guerra del Vietnam, és cert, però totes elles, exemples també de veritat filmada. ■





# La pel·lícula de la història El perfum de Maria Antonieta

Francesc M. Rotger



L'atzar ha volgut (o tal volta no ha estat l'atzar) la coincidència a les nostres cartelleres de dues pel·lícules que s'acosten, des de punts de vista molt diferents, a un mateix escenari: la França del segle XVIII, tot just abans d'aquell episodi, la Revolució del 1789, que canvià Europa per sempre. De fet: la majoria dels manuals d'història contemporània s'inicien amb aquest esdeveniment polític, que marca (de manera una mica artificial, si voleu) els límits entre "els nostres temps" i els "vells temps" o l'Antic Règim (no el de Franco). Això sí, són dos mons que no s'assemblen gaire: l'entorn miserable on neix i creix Jean Baptiste Grenouille, el protagonista d'*El perfum*, té poc a veure amb els luxes i els refinaments als quals estava acostumada, a la cort de Versailles, la Maria Antonieta del llargmetratge que du el seu nom.

He de reconèixer que no som un incondicional de Sofia Coppola, després d'aquell *Lost in translation*, que em sembla (és una opinió molt personal) una de les pel·lícules més sobrevalorades dels darrers anys. Però *Maria Antonieta* crec que és una producció raonablement ben feta. La seva realitzadora demostra un sentit de la posada en escena que de vegades em recorda, ja em perdonareu, l'estil del seu pare, un dels mestres de la seva generació. La banda sonora sí que pot ser una mica discutible, llevat de Vivaldi i el seu concert reiterat; que és el mateix que utilitzà Bob Fosse (realitzador de *Cabaret*, que justament ara s'acosta, en la seva versió es-

cènica, a l'Auditori de Palma) per acompanyar els matins del seu alter ego Joe Gideon (Roy Scheider) a la memorable *All that jazz*, també una i altra vegada. Històricament pareix bastant ben documentada i la interpretació, començant per la protagonista, Kirsten Dunst, em sembla prou bona. Curiosament, Coppola deixa en suspens la seva història en el moment en què s'inicien els pitjors moments per a la família de Lluís XVI; renunciant, expressament, a relatar el procés i la mort de la reina.

Com *Maria Antonieta*, *El perfum*, ja ho sabeu, es basa en un llibre. No una biografia, com aquesta d'Antonia Fraser que ha servit Sofia Coppola de punt d'inspiració, sinó una obra de ficció, de l'autor alemany Patrick Süskind (de qui l'actor i director artanenc Pep Tosar ha posat en escena, amb èxit merescut, *Sa història des senyor Sommer*) i que va constituir un boom gairebé comparable a aquest més recent d'*El codi Da Vinci* (d'acord: potser no tant), allà cap als anys vuitanta. En aquesta pel·lícula de Tom Tykwer no parlem de fets rigurosament històrics. Però l'ambientació sembla, també, molt acurada. Amb l'atractiu afegit que s'hagi rodat en escenaris com Girona, Figueres, Besalú, de marcat encant i pròxims al nostre àmbit cultural i geogràfic. I amb un protagonista, Ben Whishaw, que em sembla tot un descobriment. Són dos llargmetratges, aquests, als quals l'esforç per traslladar-se a més de dos segles enrere no ha estat temps perdut. ■



# John Sturges: un western anomenat *Fort Bravo*

Guillem Fiol Pons

L'article del mes passat que vam dedicar al director nord-americà John Sturges té la seva continuació en la revista d'aquest mes de febrer, en unes pàgines que aprofitarem per a parar esment en un film que configura un cim en la seva filmografia. Si fem memòria, el mes passat presentava al lector dos westerns que mostraven la versatilitat del gènere i del director, *Duelo de titanes* i el menys conegut *Desafío en la ciudad muerta*. Aquest mes hem optat per dedicar l'article en exclusiva a un altre western, tan interessant com els altres dos, força diferent en alguns aspectes i que no ha gaudit de gaire difusió, *Fort Bravo* (*Escape from Fort Bravo*, 1954).

*Fort Bravo* és una pel·lícula que demostra per si mateixa l'injust oblit a què ha estat sotmesa la figura del seu director, en tractar-se d'un western que ha estat generalment poc valorat, si no directament menyspreat. No és en cap cas un dels westerns que més li van sonant a un quan se li desperta l'interès per l'art cinematogràfic, i personalment vaig arribar a gaudir-ne indirectament, una vegada convençut de la vàlua de Sturges mitjançant la contemplació de les seves obres més conegudes i de major difusió televisiva (estem parlant, òbviament, de quan això del DVD era ciència-ficció). Certament, fou un "descobriments" personal d'aquests que li condicionen a un la manera d'entendre el cinema i, per què no, la manera d'entendre alguns aspectes de la vida.

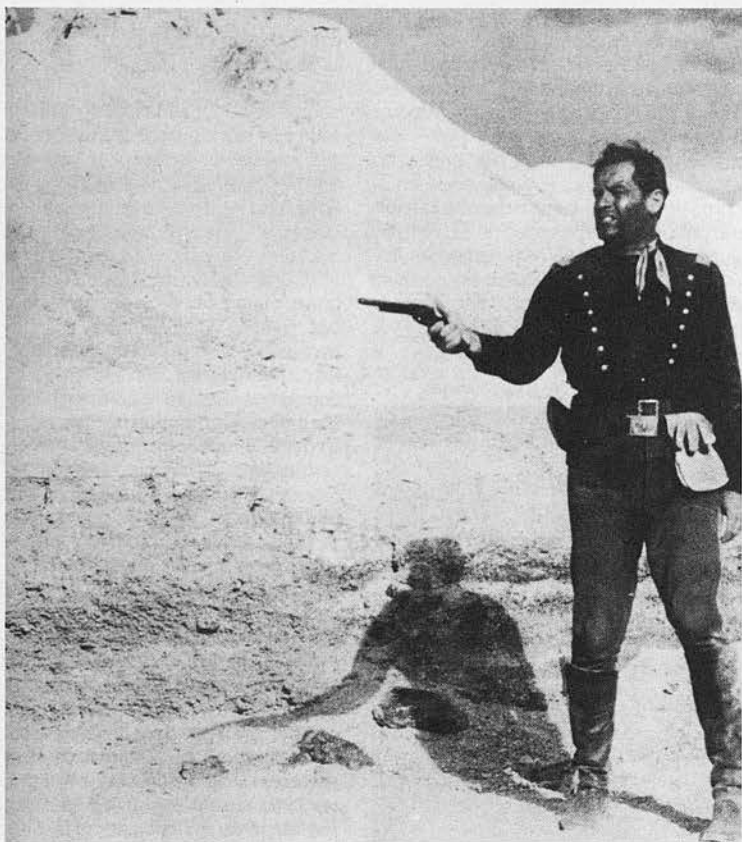
Protagonitzada per un William Holden i una Eleanor Parker en la plenitud de la seva carrera, com ho fa palesa la seva participació en les mateixes dates en pel·lícules tan notables com *Sabrina* (*Sabrina*, Billy Wilder, 1954) i *Cuando ruge la marabunta* (*The naked jungle*, Byron Haskin, 1954), respectivament, *Fort Bravo* parteix de la idea de situar el centre militar ianqui del títol a una regió on els atacs dels indis són constants (res de nou en això), però amb la particularitat que estem en plena guerra civil i funciona com a presó on s'hi amunteguen soldats confederats, que són custodiats al pati per la manca d'espai per allotjar-los en l'interior dels calabossos. No fa falta dir que es necessitaran poques espurnes perquè la situació esclati.

Holden és l'encarregat d'interpretar el capità ianqui Roper, presentat en un contundent pla inicial quan està retornant un fugitiu a la presó, duent-lo caminant fermat al seu cavall, una forma prou cruel de tractar un presoner, més encara en l'implacable desert per on passen. Tot d'una l'acció es traslladarà a l'interior del recinte, on Sturges opta per un recurs que li és habitual, com és el de diferenciar bàndols mitjançant els enquadraments, a més, òbviament en aquest cas, per la diferència d'uniformes que porten; així, els plans que ocupen els primers instants que passem al recinte no enquadren junts ianquis i confederats, uns presoners que pre-

tenen mantenir la seva integritat i, en certa manera, la seva esperança, xiulant la popular marxa de l'exèrcit del Sud "Dixie" cada vegada que Roper s'apropa a ells, tema musical que Sturges i el músic Jeff Alexander sabran aprofitar de manera molt intel·ligent, fent-la sonar quan mor el capità confederat, com una manera de retre-li honors. S'ha de dir, en relació a l'aspecte musical del film, que les sortides a cavall de les tropes ianquis van acompanyades de marxes de ressonàncies militars que remetent inevitablement als films anteriors de John Ford ambientats també a destacaments de soldats, com *Fort Apache* (*Fort Apache*, 1948) o *La legión invencible* (*She wore a yellow ribbon*, 1949). Suposem

John Sturges





Fort Bravo

que la sensació de confiança i alegria que desprenia el recurs de Ford va ser del gust de Sturges. Si em permeten ser una mica radical, jo diria que després d'aquells films de Ford, es fa difícil veure sortir els soldats a cavall sense que sonin les marxes, ¡que volen que els digui!

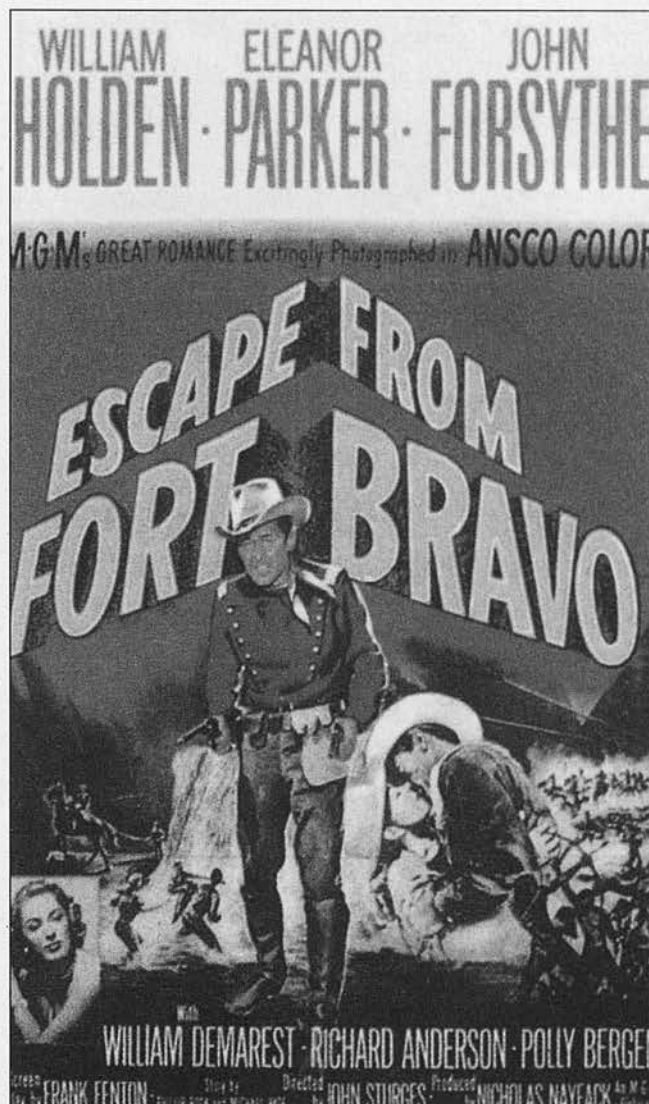
En tot cas, no voldria donar aquí la sensació que Sturges no és capaç de fer res més que repetir recursos aliens, ni molt menys. De fet, aprofita la primera sortida dels soldats per a dedicar-se a presentar a l'espectador l'entorn pel qual ens mourem la propera hora i mitja d'una manera tan contundent com ho feia ja als dos westerns de què parlarem el mes passat. El que fa és filmar els soldats amb alguns plans contrapicats, que no només els transmet l'acadèmic toc de grandesa i de confiança en ells mateixos (sensació que va de la mà amb la marxa musical), sinó que permet veure la grandesa física de les roques dels voltants, lloc privilegiat perquè els temuts indis ataquen les caravanes. Però, a més, l'escena també permet Sturges enfocar la càmera cap al terra, sec, dur i àrid com només ho pot ser el del desert, que transmet, per una banda, com és de difícil la vida humana en aquests paratges, i, per l'altra, el que et pot passar si quedes aïllat i indefens davant els indis en aquest terreny. Així, tant els contrapicats com els plans del terra són "premonicions" del que espera als soldats en el metratge posterior.

Aquesta sàvia utilització de l'entorn mitjançant un coneixement extraordinari del llenguatge cinematogràfic permet manifestar una vegada més la meva sorpresa davant la incapacitat general de lloar

aquest tret en la tasca de Sturges, quan sí que ha estat reconeguda (encertadament) en altres directors, com, per exemple, Anthony Mann. En la majoria de films de Sturges aquesta característica és present en major o menor mesura, i en el cas de *Fort Bravo* no només es nota en l'esmentada escena de la sortida dels soldats, sinó en dues escenes posteriors. Primer, en l'atac indi que pateixen a la sortida del pas entre roques, on les posicions que ocupen, prèviament a l'assalt, atacants i atacats, és mostrada per Sturges amb una claredat gairebé d'estratègia militar. Després, es manifestarà amb la mateixa perícia a tota la seqüència final, quan ianquis i confederats tornen a ser víctimes de l'atac indi. La càmera de Sturges torna a fer explícita la posició d'atacants i atacats en relació al seu entorn, sense deixar cap dubte a l'espectador de qui és que té l'avantatge. Digne de treure's el capell esdevé la direcció de Sturges quan la situació provoca que els protagonistes quedin atrapatats a un desnivell del terreny a mercè del setge indi, quan se'ns mostren les tàctiques que van adoptant per acabar amb ells. Els indis, que havien aparegut en un principi com a siluetes llunyanes, tal i com havia fet ja Sturges a *Desafío en la ciudad muerta*, mantenen un setge contra la posició d'uns personatges que al principi de l'escena es mouen a banda i banda del forat per comprovar les possibilitats d'escapatòria que poden tenir, a l'hora que la càmera capta al fons la posició privilegiada dels indis, que intuïm per la brillantor que desprèn el canó dels seus rifles en disparar la bala. Considero que tota l'escena és una lliçó de muntatge i de moviments de càmera digna d'elogi, que culminen en moments tan inoblidables com els plans de la pluja de fletxes volant pel cel en letal recerca dels protagonistes i en el trèveling de Roper sortint del forat amb dos revòlvers esperant que el matí en qualsevol moment, però transmetent una heroïcitat que només sabien transmetre actors com Holden, James Stewart, John Wayne o Kirk Douglas. Actors de western, en poques paraules.

Recorden que fa unes línies els deia que en la situació que serveix de punt de partida a *Fort Bravo* qualsevol espurna bastaria perquè tot esclatés? Què els sembla una espurna anomenada Eleanor Parker? Una de les actrius més belles que han passat per davant una càmera interpreta el focus de l'aspecte sentimental de la història, amb la complexitat afegida de possibilitar la fuga dels confederats que, finalment, acabarà convertint la darrera part de la història en una "caravana d'enemics" que han de fer front comú contra els indis, igual que passava també a *Desafío en la ciudad muerta*. Carla, el seu paper, és la promesa de Marsh (John Forsythe), capità confederat captiu; aprofita la seva amistat amb una noia del destacament per a introduir-s'hi i aprofitar els seus encants per entretenir Roper, provant de fer bo allò que diu que l'home que no pot ser vençut per cap altre home, serà vençut per una dona. Amb el que no comptava ningú era amb l'enamorament mutu entre Roper i Carla. He de tornar a qualificar les escenes que comparteixen els dos pro-





tagonistes de brillants, recolzades en la solidesa dels tres pilars necessaris per aconseguir grans escenes: interpretació, direcció i guió. Aquest tercer aspecte, a càrrec de Frank Fenton, converteix aquest western en una pel·lícula de diàlegs, tant els que mantenen els protagonistes com, per exemple, els que intercanvien el jove soldat confederat i el vell (William Campbell i William Demarest, respectivament). Serveixi d'exemple aquell en el qual el jove demana al vell per què algú de la seva edat s'ha implicat en la guerra, i el vell li contesta: "Porque los jóvenes como tú la estábais perdiendo."

Roper és l'home de ferro, "l'home que troba qualsevol home", com és qualificat en diverses ocasions, però al mateix temps resulta que conrea un petit jardí de roses en ple desert. En poques paraules, el que farà Carla, en el fons, serà conrear un metafòric jardí de roses en l'aridesa del caràcter de Roper. No deixa de ser curiós que la pretesa duresa del caràcter de Roper que mortificava els confederats que volien escapar, i que pensaven que no li permetria res més que despistar-se momentàniament amb els encants de Carla mentre ells escapaven de la captivitat, no sigui tanta i provoqui un en-

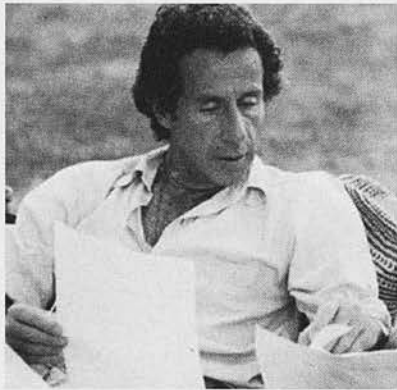
amorament mutu que allunyarà sentimentalment la noia del capità confederat. Una vegada més, tots aquells que acusen el western de simple s'ho haurien de pensar abans de tornar a emprar aquest qualificatiu.

Acabo l'article recordant i per tant, en certa manera, tornant a viure alguna de les precioses escenes que comparteixen Roper i Carla, com la que l'al·lota ofereix un llumí a Roper al mateix temps que li demana si vol anar a passejar amb ella i aquest li contesta apagant el llumí i dient-li: "Se iba a quemar". O també podem recordar la de la seva besada sobre les roques, després que Sturges hagi col·locat aquella pausa en els actors quan Roper abraça Carla per ajudar-la a baixar del cavall, tal i com repetiria després a *Duelo de titanes*. O recordem també el pla de Clara mirant melangiosament el ram de núvia de la seva amiga. O els dos primers plans que comparteixen al final (en un conjunt general on els primers plans són escassos) quan Roper decideix enfrontar-se a un darrer intent suïcida per salvar-la. O, ja posats a recordar, ¿per què no recordem com es mereixen alguns directors, com per exemple, John Sturges? ■



# La vida en color de rosa

Guillem Sans Mora



Arthur Penn

El director i guionista Paul Schrader presideix aquest any el jurat de la LVII edició de la Berlinale, que se celebra del 8 al 18 de febrer. Els actors Mario Adorf, Willem Dafoe i Gael García Bernal són altres noms coneguts d'aquest jurat, que cada any ha d'acomplir l'esgotadora tasca de veure un mínim de tres pel·lícules cada dia i confegir al final un repartiment de premis que deixi

més o menys content a tothom. El mateix Schrader presentarà —fora de competició, s'entén— la seva darrera pel·lícula *The Walker*. Woody Harrelson hi interpreta un acompanyant de senyores riques a Washington capital, que es veu mesclat en una intriga d'assassinats. El també membre del jurat Dafoe és un altre del grup d'interprets de la pel·lícula, que completen Kristin Scott-Thomas, Lauren Bacall i Lily Tomlin.

El festival s'obrirà amb l'estrena mundial de *La vie en rose*, una biografia d'Edith Piaf escrita i dirigida per Olivier Dahan. Envolten la protagonista, Marion Cotillard, estrelles del cinema francès com Gérard Dépardieu, Sylvie Testud i Emmanuelle Seigner. Pel·lícula sobre mite francès de la cançó en un any d'eleccions presidencials franceses: la Berlinale aposta fort per la cultura del país veïnat, també amb contribucions a concurs.

El mestre Jacques Rivette presentarà *Ne touchez pas la hache*, adaptació d'una novel·la de Balzac. Guillaume Dépardieu, Jeanne Balibar i Michel Piccoli protagonitzen aquest drama amorós sobre una jove duquesa que rebutja les apassionades ofertes amoroses d'un oficial. El director André Téchiné portarà el públic de Berlín als començaments dels anys vuitanta amb *Les témoins*, on conta les pors primeres relacionades amb el sorgiment de la sida a Europa amb Emmanuelle Béart de protagonista.

Una prometedora contribució a concurs dels Estats Units és *Bordertown*, sobre els assassinats de dones a Ciudad Juárez (Mèxic) que van inspirar al xilè Roberto Bolaño les 1.200 pàgines de la seva excel·lent novel·la *2666*. La dirigeix Gregory Nava i la protagonitza Jennifer López en el paper d'una periodista ambiciosa que posa la seva vida en perill en investigar els assassinats. Antonio Banderas i Martin Scheen l'acompanyen en el repartiment. També dels USA, però fora de competició, el festival presenta la darrera de Clint Eastwood, *Letters from Iwo Jima*, segona part de *Flags of Our Fathers* que conta la llegendaria batalla de la Segona Guerra Mundial a una illa del Pacífic, i ho fa des de la perspectiva japonesa, tant, que el japonès és l'idioma del film.

Robert de Niro és un altre actor-director que presentarà a concurs la seva segona experiència re-re la càmera, *The Good Sheperd*, sobre un brillant llicenciat de Yale que a la Segona Guerra Mundial decideix posar-se a fer feina per als serveis secrets. De Niro mateix n'és un dels principals interprets, juntament amb Matt Damon i Angelina Jolie. Interessant pinta també *The Good German* de Steve Soderbergh, on George Clooney interpreta un periodista americà en el Berlín de la postguerra que es veu mesclat en un complot d'assassinat. L'estrella femenina del film és l'australiana Cate Blanchett. El film vol ser un homenatge al cine dels anys quaranta i combina material d'arxiu amb la ficció rodada en blanc i negre.

Entre les aportacions europees destaca *Irina Palm*, una coproducció entre França, Alemanya, Bèlgica, Luxemburg i la Gran Bretanya on la cantant Marianne Faithfull, que en la vida real acaba de superar un càncer de mama, fa de vídua de cinquanta anys que vol solucionar els seus problemes de doblers amb una feina al món de l'erotisme. La dirigeix el belga Sam Garbarski, autor d'*El tango dels Rashevki*.

La Berlinale d'aquest any romp una mica la tradició d'incloure una gran quantitat de cine polític. A hores d'escriure aquesta crònica encara no s'havien presentat tots els títols a concurs, però de moment pareix que allò més polític seria la darrera pel·lícula de Bille August, la coproducció internacional *Goodbye Bafana*. Joseph Fiennes fa en aquesta història real del vigilant de presó de Nelson Mandela, interpretat per Dennis Haybert. El film es projectarà el dia 11, coincidint amb el 17è aniversari de l'alliberament de Mandela.

La secció "Panorama" inclou aquest any la darrera pel·lícula de Hal Hartley, *Fay Grim*, amb Jeff Goldblum en el paper principal. També es podrà veure a "Panorama" el debut de l'actriu Julie Delpy en la direcció, *Deux jours à Paris*, i l'espanyola *El camino de los ingleses*, adaptació de la novel·la d'Antonio Soler que va guanyar el Premi Nadal el 2004 i que ha dirigit Antonio Banderas.

És, en conjunt, un programa variat i menys polititzat del que és habitual a Berlín. L'Ós d'Or honorífic el rebrà aquest any el director americà Arthur Penn, de 85 anys, autor de *Bonnie and Clyde*, *Night Moves* i *Little Big Man*, ha anunciat el director del festival, Dieter Kosslick. La Berlinale, el festival més popular del món —obert al públic i amb milers de visitants, a diferència de l'elitista certamen de Cannes, on només hi poden anar professionals i periodistes—, té per davant el repte d'aconseguir que les produccions premiades tinguin una carrera comercial d'èxit, cosa que no passa sempre. La guanyadora de l'Ós d'Or de l'any passat, la bosniana *Grbavica*, de la debutant Jasmila Zbanic, encara no s'ha estrenat a molts països europeus. ■



NUEVA EDICIÓN

# JOSÉ LUIS SÁNCHEZ NORIEGA

## Historia del Cine

Teoría y géneros cinematográficos,  
fotografía y televisión

PRÓLOGO DE ROMÁN GUBERN

ALIANZA EDITORIAL

Alianza Editorial ha fet una nova edició del magnífic llibre, escrit per l'historiador i investigador del cinema el doctor José Luis Sánchez Noriega, *Historia del Cine*. El llibre incorpora un pròleg del professor Roman Gubern.

Com molt bé diu la presentació, no es tracta d'una enciclopèdia ni un compendi d'abast universal, sinó que resumeix l'essencial i proporciona uns esquemes que faciliten una visió global del fet cinematogràfic.

És una eina de treball imprescindible per a estudiants universitaris i per a la gent interessada en el cinema. Cal afegir que aquesta nova edició ve amb tapes dures, la qual cosa en facilita el maneig.

Historia del Cine

Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión

José Luis Sánchez Noriega

Alianza Editorial, S.A., Madrid, 2006. 760 págs.



## Bandes de so Hans Zimmer: el sempre benvingut

Házael González



Cameron Díaz  
a *The Holiday*

De tant en tant, apareix als crèdits de qualche pel·lícula el nom de Hans Zimmer, un compositor que, poc a poc, s'ha anat fent un lloc a les nostres orelles fins a convertir-se en ben habitual, i si bé no totes les obres signades per ell són obres mestres, ni molt menys, sí que podem dir amb justícia que aquest compositor sempre és benvingut. Perquè les seves suaus i tendres melodies sempre envolten les imatges amb encert i donen, al film, un toc molt personal, alhora que arrodoneixen les històries i creen per elles noves dimensions, siguin bé comèdies romàntiques o trepidants persecucions entre bons i dolents.

Aquesta vegada ha estat una comèdia romàntica, on, a més, les referències a les bandes sonores (i a la seva importància) són ben clares: parlem de *Vacaciones* (*The Holiday*, Nancy Meyers, 2006), pel·lícula ambientada en part a Hollywood i al món del cinema, tant que l'actor Jack Black dona vida a un personatge que es dedica, ni més ni menys, que a compondre música de pel·lícules. Així doncs, les referències estan

servides: des del seu primer encontre amb Kate Winslet (on porta al cotxe la música de *Cinema Paradiso* —*Nuovo Cinema Paradiso*, Giuseppe Tornatore, 1988—, que ell mateix s'encarrega d'aclarir que és del gran Ennio Morricone), passant per la visita al videoclub (amb referències al Vangelis de *Carros de Fuego* —*Chariots of Fire*, Hugh Hudson, 1981—, al John Williams de *Tiburón* —*Jaws*, Steven Spielberg, 1975—, o fins i tot a les cançons de Simon & Garfunkel per a *El Graduado* —*The Graduate*, Mike Nichols, 1967—, amb una aparició especial i ben divertida de Dustin Hoffman), o amb moments tan romàntics com quan ell toca una melodia al piano dedicada a ella i li diu: "si fossis una música, sonaries així". I tot això, agombolat per les precioses notes de Zimmer, qui utilitza tot el seu bon fer per donar tocs inconfusibles a aquestes situacions de parella que de vegades semblen creïbles, i de vegades no.

De totes formes, no deixa de resultar un poc sorprenent que un compositor tan jove com ell (parlem d'un home nascut l'any 1957) porti una carrera tan regular i plena d'encerts: va començar a fer feina a principis dels anys vuitanta, a produccions de noms tan sospitosos (i prescindibles) com *Historia de O, Il parte* (*Histoire d'O: Chapitre 2*, Éric Rochat, 1984, partitura on també va col·laborar Stanley Myers), però ben aviat es va donar a conèixer, sobretot des de la seva primera proposició a l'Oscar per la inoblidable *Rain Man* (Barry Levinson, 1988). A partir d'això, tot el camí ha estat fet, amb joies com *Black Rain* (Ridley Scott, 1989), *Paseando a Miss Daisy* (*Driving Miss Daisy*, Bruce Beresford, 1989), l'inqüestionable èxit d'*El Rey León* (*The Lion King*, Roger Allers i Rob Minkoff, 1994, la seva segona proposició a l'Oscar i amb la qual se'n va dur el premi. Molta gent pensa que això era més perquè havia fet un film de la companyia adequada que no pel seu talent, encara que la banda sonora és ben preciosa), *Marea Roja* (*Crimson Tide*, Tony Scott, 1995, per la qual va guanyar el seu únic Grammy), *Mejor... Imposible* (*As Good as It Gets*, James L. Brooks, 1997, altra proposició a l'Oscar), la doble proposició el mateix any per *El Príncipe de Egipto* (*The Prince of Egypt*, Brenda Chapman, Steve Hickner, Simon Wells, 1998, a la categoria de Millor Banda Sonora Musical o de Comèdia) i *La Delgada Línea Roja* (*The Tin Red Line*, Terrence Malick, 1998, a la categoria de Millor Banda Sonora Dramàtica), l'inoblidable *El Gladiador* (*Gladiator*, Ridley Scott, 2000, Globus d'Or i darrera proposició als Oscars, de moment), o la fosca *Batman Begins* (Christopher Nolan, 2005, composada juntament amb James Newton Howard). I si a tot això hi afegim que ha posat en marxa una escola de músics de cinema d'on han sortit talents com John Powell, Harry Gregson-Williams o Lisa Gerrard, només ens queda felicitar-ho, i gaudir-ne. ■



## Die Große Stille (El gran silencio)

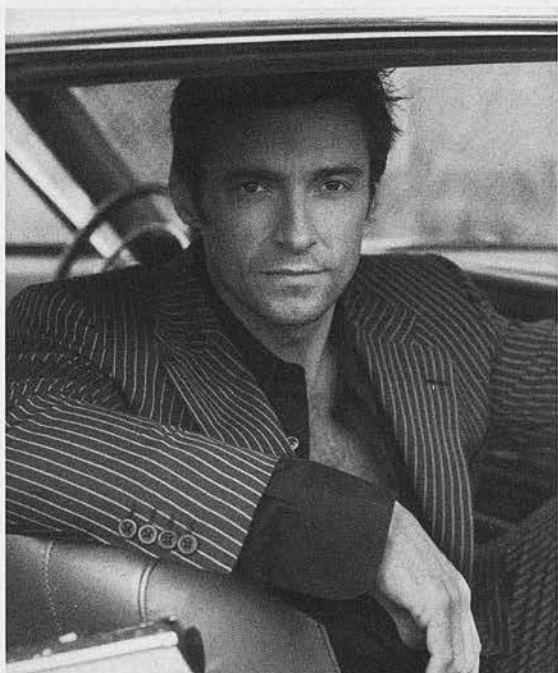
Abans de veure *Die Große Stille* convé informar-se de què va, perquè entrar en una sala i estar gairebé tres hores veient com transcorre la vida a un monestir francès sense saber-ho pot fer sortir l'espectador abans de la primera hora de projecció. A més, el so que se sent és el que prové del lloc de gravació i, si hi ha música, són les cançons que canten els frares a les funcions.

El punt de partida d'aquest documental és bo, però arrossega uns defectes, greus al meu parer, que fan que el vegi com a molt sobrevalorat per aquells que cerquen "noves formes d'expressió" al cinema.

En primer lloc hi ha els fragments bíblics que apareixen adesiara i que no passen de tres, però es repeteixen tan sovint que un es duu la sensació que el director tracta de curt l'espectador. En segon lloc, també la repetició de certs fórmules visuals (mostrar en primer pla cadascun dels frares) no ajuda gens a passar els minuts i, finalment, la manera de gravar: no es tracta de demanar un muntatge estil Spike Lee amb canvi de pla cada deu segons, però sí algun *travelling* lleuger, un muntatge paral·lel, no res que ja fos experimentat els anys deu del segle passat, en comptes d'una presa fixa feta des d'un trípod, com si la càmera fes de quarta paret. En resum: una bona idea que es queda a mitges, per culpa d'una realització mal resolta.

## The Prestige (El truco final: el prestigio)

La darrera pel·lícula del director Christopher Nolan sembla més aviat un esborrany de *The Dark*



*Knight*, segona incursió al món de Batman, després de la interessant *Batman Begins*, que el director estrenarà l'any 2008. Hi repeteixen com a actors principals Christian Bale i Michael Caine i la ideologia que hi ha al darrere és molt semblant: per ajudar a guanyar l'adversari (els enemics en el cas de Batman, el públic a *The Prestige*) s'ha de recórrer a l'engany, a la creació de pors i falses expectatives. Ara bé, el nexa comú més fort que comparteixen ambdues pel·lícules és una visió desempaçada i negativa de la natura humana.

És en aquesta clau que el visionat de *The Prestige* hi surt guanyant molt, perquè és un retrat taxatiu sobre l'estultícia humana i la manera com la idea de venjança no tan sols pot destruir l'adversari, sinó també a un mateix. En canvi, si l'espectador espera veure un simple "encara més difícil" sobre els trucs de màgia, la pel·lícula pot resultar desconcertant i, de retop, buida i inconsistent.

Ja ho he dit abans, *The Prestige* és com un assaig general d'una pel·lícula posterior i no aconsegueix agafar l'alçada de les pel·lícules anteriors de Nolan, especialment *Insomnia* i *Batman Begins*, però en qualsevol cas és molt recomanable si es veu com un estudi sobre què té de dolent viure només amb la finalitat de voler fer mal als altres.

## Babel

Fallida, definitivament es pot qualificar així la tercera part de la "trilogia del dolor" que ha dirigit el mexicà Alejandro González Iñárritu. *Amores perros* va obrir el 2000 la primera part d'un tríptic de pel·lícules, escrites conjuntament pel director i per Guillermo Arriaga, que tracten sobre processos dolorosos de redempció moral. La primera pel·lícula és excelsa, continguda fins i tot en els moments que haurien pogut ser excessius, però ja a *21 Grams*, del 2003, el conteniment formal de l'obra anterior



va començar a desaparèixer i les situacions exposades fregaven la inversemblança.

Tres anys més tard, amb *Babel*, es confirma que el que va ser un encert total a *Amores perros*, una pel·lícula coral en què els diferents personatges estaven lligats d'una manera o un altre a un accident a Ciudad de México, no passaria la prova de repetir-se dues vegades més, per la qual la sensació de "cosa ja vista" es fa massa present.

Malgrat l'excés de situacions extremes, es deuen veure de tant en tant algunes escenes tendres, sensibles, com la del policia japonès que anima una jove sordmuda desitjosa d'experiències sexuals que no arriben a fructificar mai, i que és la millor de les tres històries principals que formen *Babel*. Ara bé, hi ha al final de tot la sensació que, a l'hora de fer la pel·lícula, es varen fer servir molts de prejudicis sobre com els forans veuen els països estrangers: n'hi ha prou amb contrastar de quina manera és presentat Mèxic a *Amores perros* (una societat moderna i cosmopolita) o a *Babel* (els "típics" mexicans peresosos i sovint beguts), una simplificació que li fa més mal que bé.

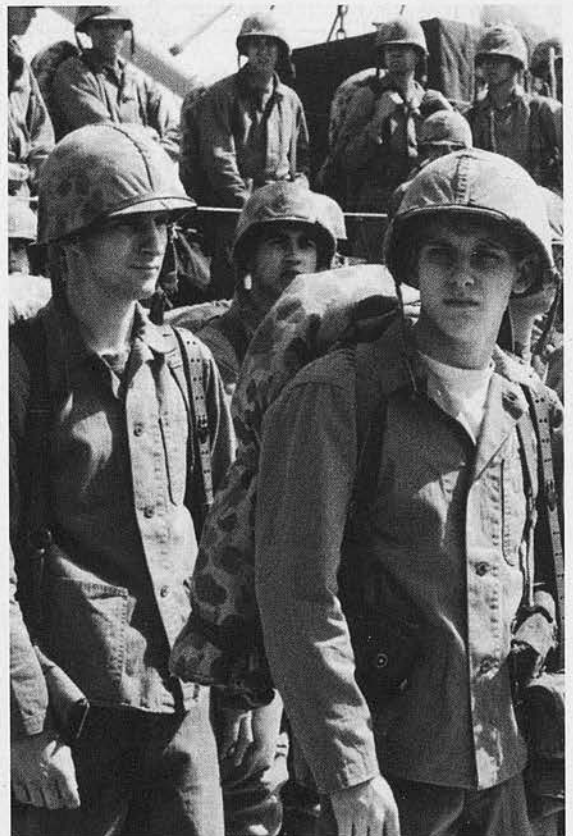
### *Flags of Our Fathers* (*Banderas de nuestros padres*)

La segona incursió de Clint Eastwood al gènere bèl·lic (la primera va ser el 1986 amb *Heartbreak Ridge* (*El sargento de hierro*), tot i que no comparteix gaire punts de connexió amb *Flags of Our Fathers*) torna a mostrar-nos fins a quin punt el director sap manejar amb total precisió els fils d'allò que la defineixen com una bona pel·lícula clàssica: personatges molt ben perfilats —malgrat que en cap moment caiguin en estereotips—; bon ritme narratiu; fotografia acurada; etc. Ara bé, si s'han de destacar alguns punts de la pel·lícula que conta en part la cruenta batalla d'Iwo Jima són la densitat i la subtileza.

*Flags of Our Fathers* comparteix amb l'anterior obra de Clint Eastwood, *Million Dollar Baby*, aquest

sentiment de densitat, no com a element negatiu, sinó que, aparentment darrere una senzillesa, hi ha molt més i que fa bona la citació d'Antonio José Navarro quan critica a *Dirigido por...* la pel·lícula anterior de Clint Eastwood (núm. 342, febrer de 2005): "El cinema fa mirar. El bon cinema crea, en cada pla, en cada seqüència, la necessitat de fixar-hi la vista." Això és el que també hi ha en aquesta història bèl·lica, amb una estructura coral i uns salts temporals per primera vegada presents en una pel·lícula de Clint Eastwood, amb els quals embasta una de les millors pel·lícules contra la guerra dels darrers anys. És en aquest punt que també s'ha de parlar de la subtileza, perquè l'aire antibel·licista que amara tot *Flags of Our Fathers* és un exercici de delicadesa, perquè en cap moment esdevé un pamflet, sinó que és l'espectador que, amb la informació que li dona el director, arriba a veure les conseqüències de tot conflicte armat i que els únics que hi surten guanyant són els polítics. En aquest sentit és memorable la frase que pronuncia un dels protagonistes: "Si lluitàvem, no era per la pàtria, sinó pels companys que teníem just al costat, per res més."

Personalment, he de confessar que *Mystic River* i *Million Dollar Baby* em varen arribar més —segurament per la temàtica, que m'és més propera—, però en tot cas no es pot deixar de veure-la, sobretot si es té en compte que d'aquí a poc temps s'estrenarà la visió japonesa de la batalla per una illa de tan sols trenta-sis quilòmetres quadrats que va costar gairebé trenta mil vides, per després fer-se'n la idea final completa. ■





Dins el record més bell de la meua infantesa —inevitable l'Actualidades, cinema de Palma de tota la vida, ara sucursal d'un banc, crec, però no n'estic segur, a penes el detall importa— apareixen en inevitable dansa de frenesí i alegria d'un passat que, en qualsevol moment, pot ser present i llavors futur, Tom i Jerry. El gat, en aparença ferotge, a la persecució incansable del ratolí hàbil, astut que gairebé sempre (o sempre), sortia lliure d'un assetjament terrible, dibuixaven i configuraven una parella (en realitat, parella de fet i, avui per avui, de ser ciutadans espanyols, fins i tot podrien casar-se) versàtil, que va saber comunicar amb intel·ligència, sentit de l'humor i de la humanitat que era perceptible i sensual a cada seqüència filmada al llarg de l'època esplèndida del cinema d'animació.

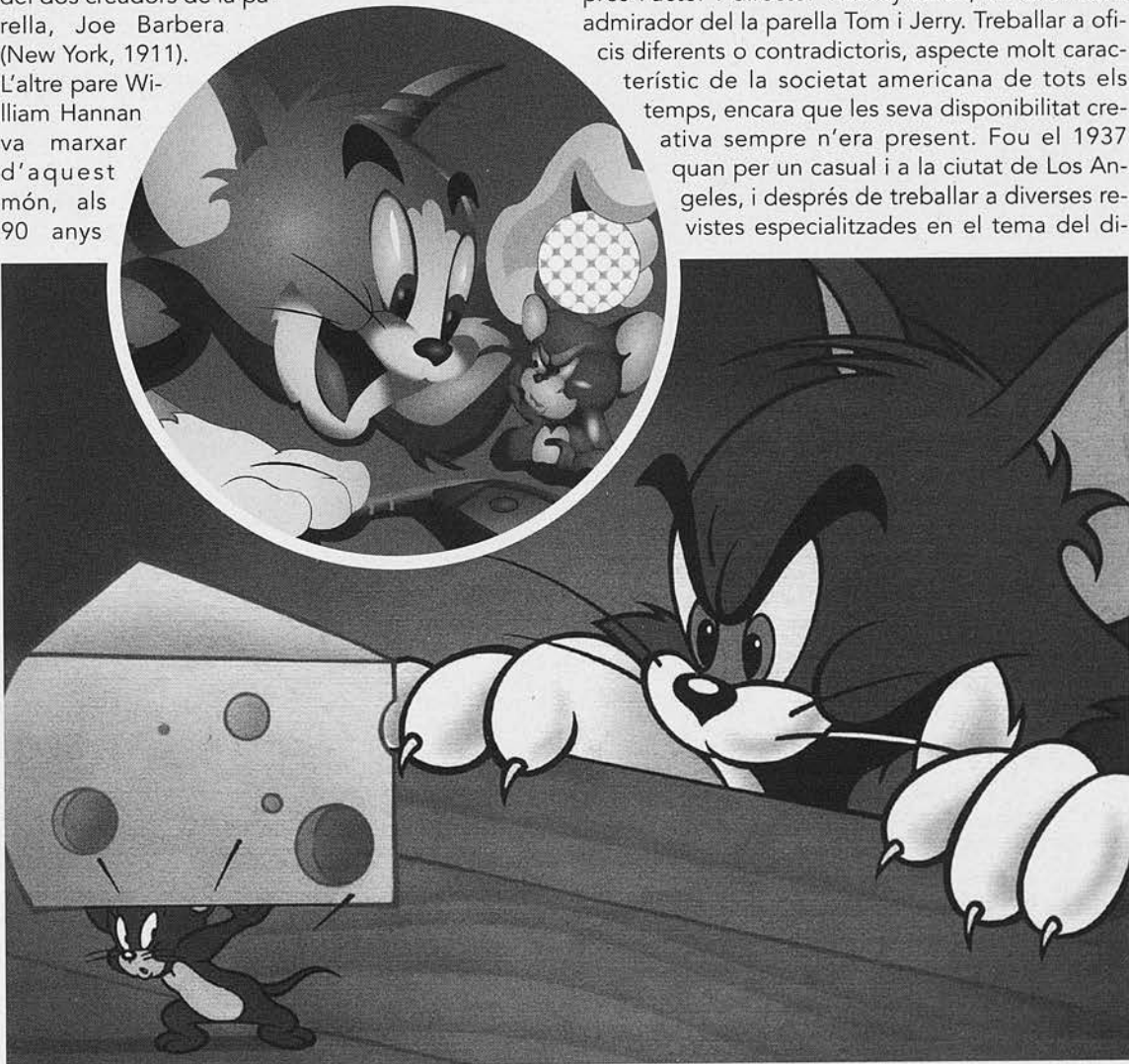
Donc bé, Tom i Jerry, definitivament s'han quedat orfes. Orfes de pare i pare i és que les coses del cinema són així i mai perfectament el contrari. Aquesta orfandat ha sèt provocada per la mort d'un del dos creadors de la pa-

rella, Joe Barbera (New York, 1911). L'altre pare William Hannan va marxar d'aquest món, als 90 anys

d'edat, el 2001. Tots morts però Tom i Jerry més feliços que mai continuen el seu inevitable viatge per les pantalles del món. També altres figures sortides de les seves mans, Yogui, o Los Picapiedra.. Però avui la figura és Joe Barbera i la seva relació, íntima amb Tom i Jerry, personatges fonamentals de la història del cinema i representatius personatges de la factoria Metro Goldwin Mayer, la catedral de totes les catedrals. Pensem, i és veritat, que *Pixar* i *Toy Story* i seqüeles, per exemple, és la realitat d'avui, d'ara mateix a través de films d'alt nivell. Però abans, en l'època qualificada del *cartoon* meravellós, entre altres iguals de grans, hi havia Joe Barbera i William Hanna.

## Una figura notable

La personalitat de Joe Barbera, d'ascendència italiana, fou activa i diversa. Nascut a Brooklyn, per aquells redols, al mateix barri, hi naixeria anys després l'actor i director Woody Allen, un excel·lent admirador del la parella Tom i Jerry. Treballar a oficis diferents o contradictoris, aspecte molt característic de la societat americana de tots els temps, encara que les seva disponibilitat creativa sempre n'era present. Fou el 1937 quan per un casual i a la ciutat de Los Angeles, i després de treballar a diverses revistes especialitzades en el tema del di-



buix i de les historietes, entrà en contacte directe amb William Hanna. La societat era un fet entre altres coses no menys importants com que la Metro els va contractar per treballar als departaments de dibuixos animats, secció que vint anys després fou dissolta per la mateixa MGM, l'accès al món de la televisió fou inevitable així com fèrtil i productiu i a tots els nivells. A Hollywood la competència en aquells dies i al camp de l'animació era notable i dura; l'imperi Disney o el personatge, també genial a tots els efectes, de Bugs Bunny, presentava duríssima batalla. Fou llavors quan surt un professional clau a la història de la MGM, el productor Fred Quimby que escolta i mira a la vegada els dibuixos Barbera i Hanna i decideix produir els seus futurs projectes ara protagonitzats per les noves figures Tom i Jerry. La presentació en escena revela el talent pràcticament inevitable dels autors i el públic, sorprès i agafat en fora de joc a les primeres sessions, decideix acceptar d'immediat la presència al cinema del gat i el ratolí. L'èxit fou absolut i tots el cinemes d'Amèrica, després arribaria Europa, volien projectar les increïbles guerres a agarrotades de Tom i Jerry. Sense oblidar la participació a *Levando anclas*, el clàssic musical dirigit per George Sidney on feien un pas de ball amb Gene Kelly. El 1957 clausura La Metro el departament d'animació; lògicament la televisió recollí els creadors i nous personatges sortits de la imaginació de Barbera/Hanna inundaren la petita pantalla. Creada companya pròpia a la dècada dels 40, en ple èxit a un Hollywood encara daurat, surten altres presències, el gos Huck, els ratolins Pixie i Dixie, Los supersónicos, Scooby-Doo, els auto-bojos, l'encantador ós Yogui, o Los picapietra. Tot un re-

guitzell d'animació de primeríssima qualitat, ara estrelles al que llavors, fa més de mig segle, era la fórmula, el canvi renovador i revolucionari anomenat la televisió. El que passa és que Tom i Jerry, i John Wayne, per exemple, a la pantalla televisiva quedaven la mar de bé. En aquells dies d'experiment i tot just ara mateix. Afortunadament i per a tothom.

## Un cas singular

Tom i Jerry han constituït —i ara encara— una cas de veritat singular. Singular i plural als escenaris de la cinematografia. Ningú té set Oscars a la butxaca. Ells sí i amb tota propietat i justícia a més d'infinites nominacions. Un rècord difícil de batre, amb la col·laboració, faltaria més, de Barbera i de Hanna. De Barbera digué Sandro Pozzi que "era fi i ràpid a l'hora de reflectir el sentiment dels personatges als quals donava vida a uns dibuixos animadors que han pogut arribar a milions i milions de llars de tot el món...". I no menys significatiu fou Sander Schwartz, amic i col·lega: "els familiars el trobaran a faltar però Barbera seguirà viu a través del seu treball. La seva contribució a les indústries de la televisió i de l'animació no tenen semblant...". I no, no tenien, no en tenen, de semblant. I de forma molt especial, i molt particular, fins i tot quasi privat, els curts protagonitzats per Tom i Jerry, que en tot moment em robaren el cor, els sentiments i a la vegada també el pensament. Amb ells vaig entrar al món del cinema de dibuixos animats, un gènere que, al llarg dels anys, "animaren" la meua vida de cinèfil solitari i, diuen, en vies de formació i experimentació ■





## Entrevista a Marieta Orozco, actriu catalana resident a Eivissa "Sóc un ens estrany"

Xicu Lluy

Marieta  
Orozco



**M**arieta Orozco, nascuda a Barcelona el 1978, ja no és una promesa del cinema espanyol, sinó una ferma realitat. I, emperò, les oportunitats professionals es fan pregar més del desitjable. A pesar d'haver obtingut el Goya gràcies a *Barrio*, aquesta actriu d'aspecte fràgil afincada al port d'Eivissa té feina magra, ho admet amb franquesa. Lluny de descoratjar-se, les esperances de seguir treballant romanen intactes. Ha rodat *Chatarra* (Félix Rotaeta), *Krámpack* (Cesc Gay), *Paü i el seu germà* (Marc Recha), *Descongélate* (Félix Sabroso i Dunia Ayuso), *Triunfo* (Mireia Ros) i *Lo mejor de mí*, la seva prestació més recent. Una bona collita. Des del seu refugi vital pitius, mostrant-nos el seu somriure encisador, fa algunes confessions de caire personal sense pèls a la llengua.

—Set pel·lícules, fins ara. Comencem parlant de l'última, que encara no s'ha estrenat.

—L'ha dirigit Roser Aguilar i el rodatge va tenir lloc a Barcelona durant el passat mes d'agost, almenys pel que fa a la meua participació. Va de trasplantaments d'òrgans, tema una mica heavy. Què puc comentar del meu personatge de *Lo mejor de mí*? Doncs faig d'amiga íntima, embarassada per cert, de la noia protagonista (paper que interpreta Marian Álvarez). Es tracta d'un paper secundari, senzillet.

—El seu anterior treball fou *Triunfo*, sense cap opció d'aconseguir algun dels premis Goya d'enguany, val a dir.

—En efecte, ni una miserable candidatura...! Crec que això representa una injustícia, no només pel que fa a aquesta cinta sinó que també penso que s'han oblidat d'altres pel·lícules força interessants. De totes maneres, haig de reconèixer que últimament no tinc massa controlat el cinema que s'està engegant a Espanya. Als Goya sempre hi ha molts noms que perden qualsevol possibilitat d'èxit. La tendència apunta cap a un film determinat que s'emporta la majoria de guardons, així succeeix de manera habitual. El millor sol guanyar-ho tot.

—Li està sortint un encàrrec cada any i mig o dos anys. No deu llançar coets.

—És poquet. La professió no em va gaire bé, la veritat, i no sé per què. Ara a penes faig càstings, a diferència d'altres èpoques. En desconec el motiu, sincerament.

—I això que parlem d'una actriu que, abans de complir la vintena, ja s'havia embutxacat un Goya a la millor revelació per la Susi de *Barrio*, la joia de Fernando León de Aranoa.

—M'he quedat, sí. I, repeteixo, n'ignoro les causes. No sóc l'única persona del gremi sense treballar en aquests moments, estic pensant en gent

prou coneguda. Crec que també resulta una qüestió de modes. I de ratxes. A mi encara m'ha d'arribar el moment d'arrencar el vol.

**—Amb quina de les seves actuacions es troba més satisfeta?**

—*Triunfo* va agradar-me molt perquè m'encanten el rotlló del món gitano, la rumba i l'ambient del carrer, aquestes històries. De *Barrio* tinc un record especial, fou la primera i va representar el *bombazo* de la meua carrera. I també destacaria quan vaig debutar a *Chatarra*. Aleshores jo tan sols tenia tretze anys i era molt *fan* de Carmen Maura. Actuar amb ella va significar per a mi un luxe [«luja-zo», afirma]. Així mateix, un equip molt reduït, ja que devíem ser quinze persones, entre artistes i tècnics, va treure endavant *Pau i el seu germà*, dirigida per Marc Recha. La férem a un hostel dels Pirineus, allò semblava una mena de *Gran Hermano*. De debò, no sé quina obra triaria.

**—Al marge de les circumstàncies negatives, sempre hi ha projectes.**

—Intervindrè en el primer llargmetratge de Paula Palacios, una directora espanyola resident a la ca-

pital francesa. Portarà el títol de *Movida parisina* i les gravacions s'iniciaran després de l'estiu, potser el setembre, ja ho veurem, dependrà de la nova productora. Volia fer de ballarina de flamenc, m'il·lusionava molt, però finalment m'han canviat el paper i seré una noia una mica rara, que presenta una discapacitat, una espècie d'autisme.

**—Mentrestant, tampoc se'n lliura, ha de subsistir.**

—I tant...! A més d'actriu, sóc jardinera, cambra, el que puc.

**—Està aïllada?**

—Ho torno a dir: l'últim any he vist poca cosa, no estic massa al dia quant a realitzacions cinematogràfiques. Hi ha escassos films que m'entusiasmin. M'agafen etapes de mínima activitat professional en què em tanco i no vull saber res.

**—Sembla clar que Eivissa l'ha seduït.**

—El destí va portar-me a les Pitiüses [rialles]. Abans venia de vacances, ja m'agradava molt l'illa. Des de fa al voltant de dos anys, ja tinc el meu piset al barri de la Marina de Vila i, de fet, pot assegurar-se que visc aquí, m'hi he instal·lat, tot i que sovint em trasllado a Barcelona per visitar la meua mare. I també em deixo caure algun cop per Madrid. Tothom em diu que marxi, que aquí no fotogrés res. Ans al contrari, jo em sento molt a gust a Eivissa amb el meu fill, Neo. Per alguna feina determinada, em mouré on calgui, no ho nego, però amb una criatura no me n'aniré a l'aventura.

**—És feliç?**

—Buscar-me la vida a Barcelona o Madrid suposaria una bogeria per a mi. Ara bé, amb una feineta baix del braç te'n vas contenta a l'altra punta del món.

**—Cóm suporta el llarg hivern?**

—M'he inscrit a un curs de tall i confecció de roba a Santa Eulària del Riu. M'agrada cosir, fins i tot estic aprenent a dissenyar patrons.

**—Amb intencions de futur?**

—M'ho prenc com un simple *hobby*, però mai se sap, si la situació continua així... De totes formes, la meua autèntica passió és actuar davant les càmeres. Haig de reconèixer que, de petita, somiava convertir-me en ballarina. I ja posats a demanar, em faria *rock star* [rialles]. Per a això, encara hi sóc a temps.

**—I perquè no?**

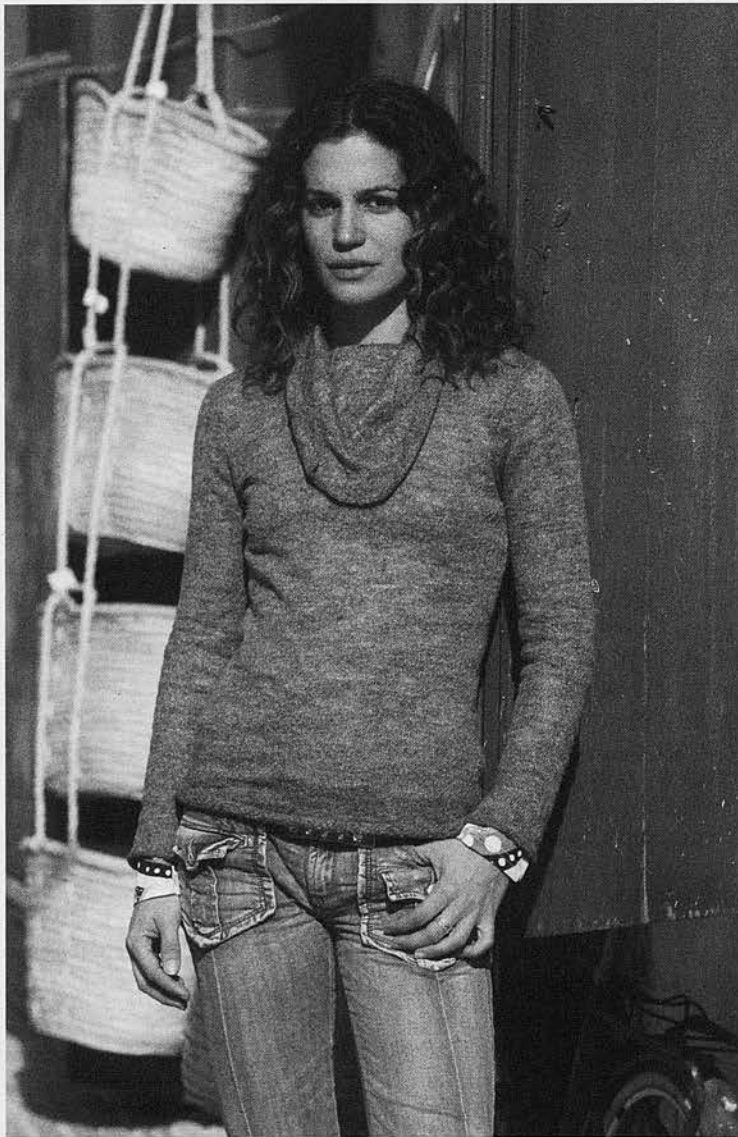
—Bé, no dispo de suficients mitjans econòmics. No tinc treball, no em puc permetre fer moltes de les coses que voldria. Abans rebia classes de cant i dansa, ara visc l'instant present, sense planjar-me grans objectius.

**—Es considera una dona alegre i transparent, com l'han dibuixat?**

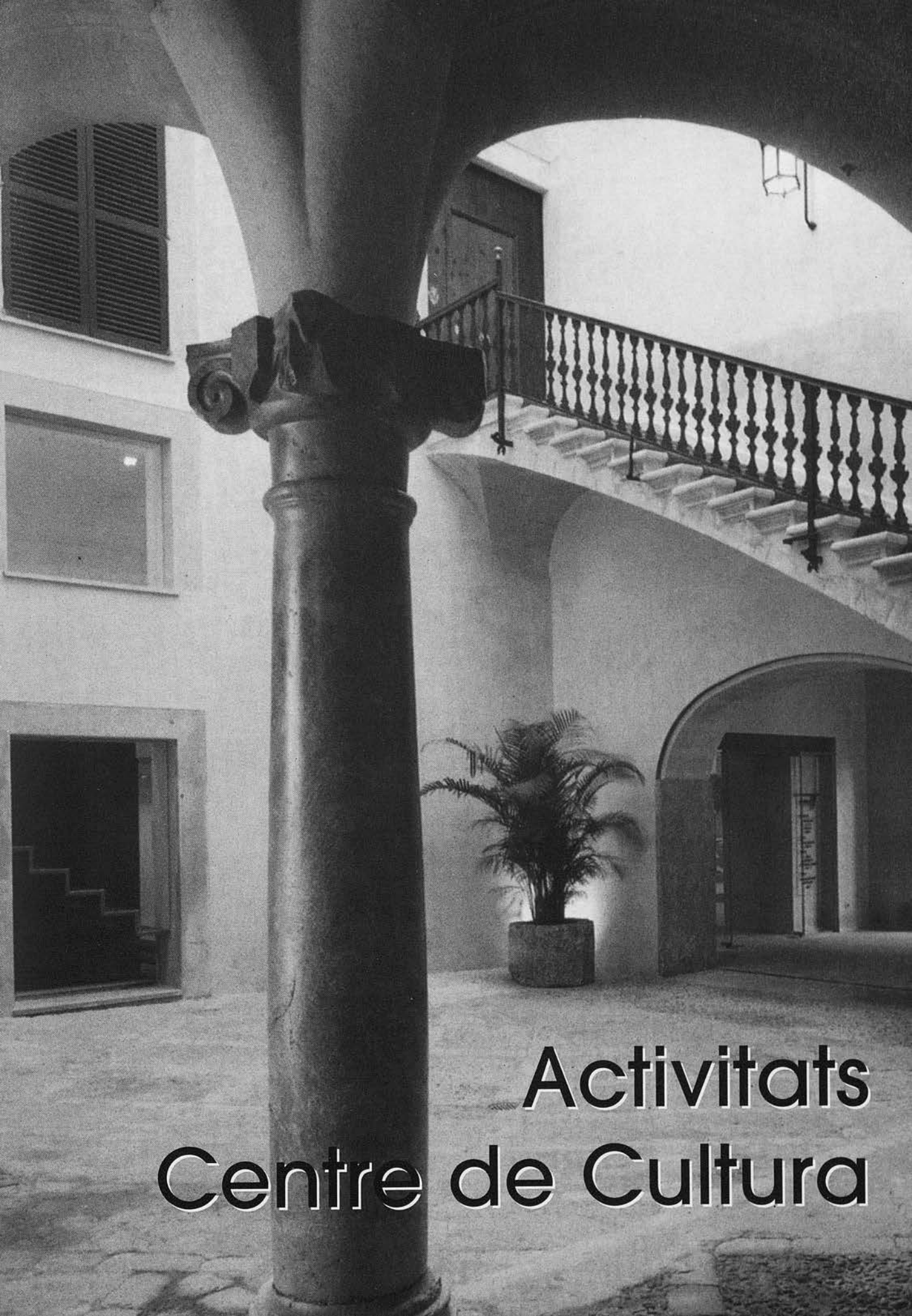
—Depèn del dia i l'hora, el matí o la tarda, segons. Posseixo una personalitat canviant, pròpia de la gent del signe acuari. No puc definir-me. Sóc un ens estrany.

**—Acabi l'entrevista.**

—Ets dels pocs periodistes que no m'ha preguntat per les meves impressions del Goya que em concediren. ■







# Activitats Centre de Cultura

## Apunts a contrallum Cantant a Cherburgo, ballant a Rochefort

Josep Carles Romaguera

*Las señoritas  
de Rochefort*



L'any 1990 la cineasta Agnès Varda va realitzar *Jacquot de Nantes*, un homenatge a la figura del seu marit i cineasta Jacques Demy, on es donaven a conèixer alguns detalls relacionats amb la infància del director de *Los paraguas de Cherburgo* i s'aportaven dades importants per poder explicar l'origen de la vocació cinematogràfica i la seva posterior trajectòria, fonamentada en la pràctica del gènere musical. El fet, per exemple, que fos *Blancanieves y los siete enanitos* la primera pel·lícula que recordava haver vist a una pantalla no esdevé una dada original però sí molt pertinent per entendre la importància que tindrà els contes infantils en la seva filmografia, ja sigui de forma explícita —*Piel de asno*, a partir d'un conte de Perrault— ja sigui pel fet de saber atorgar a les seves històries l'ambient oníric propici, *Los paraguas de Cherburgo*. De fet, l'estructura en tres episodis, més una coda final, i que els diàlegs siguin totalment cantats fan que aquesta última pel·lícula no s'amagui del seu caràcter representatiu, convertint-se així en un sorprenent artífici adornat per una riquesa cromàtica que encara accentua més aquesta condició "irreal". Una condició, aquesta, que Demy portarà fins al límit en la seva tendència a repenjar-se de l'abisme de la inversemblança, *No te puedes fiar ni de la cigüeña*.

L'esmentat clàssic de la Disney no va ser la seva única referència cinematogràfica, evidentment, ja que hauríem d'afegir-hi Charles Chaplin, Robert Bresson, Jean Cocteau i, sobretot, el gènere musical, que a partir de la fi de la Segona Guerra Mundial descobriren Demy mateix, però també tota una sèrie de col·legues coetanis com Godard, Resnais o Rivette. Lluny però de l'operació de deconstrucció gènèrica posada en pràctica pels dos primers o de la subtil apropiació realitzada pel tercer, per a qui el musical no és més que un altre camp, com el del teatre, per insistir en els mètodes de representació, Demy va optar per engalzar la tradició hollywoodenca amb una perspectiva europea, per establir així una profunda transformació d'uns escenaris reals que acaben transformant-se en marcs onírics i per acabar conjugant la dialèctica entre realitat i ficció, a través de la presència de figures que pertanyen als musicals de Hollywood, com la presència dels mariners, motiu habitual en els films de Demy, i que remet directament a *Un día en Nueva York*, o la participació a *Las señoritas de Rochefort* de mites com Gene Kelly o, en menor mesura, de George Chakiris.

Així, doncs, Demy comparteix amb el musical de Hollywood un codis que evidencien un distanciament de la representació naturalista en favor d'una posada en escena que no amaga la seva naturalesa artificial.





Una operació, aquesta, que no posarà en marxa fins a la realització de *Los paraguas de Cherburgo*, després que el seu primer film, *Lola*, inicialment fos plantejada com un musical en color, però que finalment es va convertir en un cantellut melodrama en blanc i negre. Partint de la referència explícita a un element iconogràfic del gènere, com és el paraigües, la pel·lícula assumeix des de l'inici el seu caràcter fictici, la qual cosa no lleva que Demy s'aïlli de la realitat, ja que precisament serà un esdeveniment històric, la guerra d'Argèlia, el fet que motivarà el distanciament entre els dos amants: Guy, que treballa com a mecànic a un taller, i Geneviève, la mare de la qual s'oposa a la relació i aprofita la circumstància per acordar el matrimoni de la seva embarassada filla —circumstància molt indicativa de l'actitud transgressora de Demy respecte de la temàtica del musical clàssic— amb Roland —el mateix personatge que apareixia *Lola*, interpretat pel mateix actor, Marc Michel—. D'aquesta manera, es configura una història sobre la impossibilitat d'un amor que ben bé podria nodrir qualsevol fulletí decimonònic, però que en mans de Demy, qui hàbilment sobredimensiona el to irreal mitjançant els diàlegs cantats i una enlluernadora paleta de colors, es converteix en un melodrama fatalista, sota el qual bateguen la contínua dialèctica bressoniana entre el destí implacable i la capriciosa lògica de l'atzar.

Encara que a través d'una complexa estructura narrativa, l'atzar serà un factor determinant a *Las señoritas de Rochefort*, on els encontres i desencontres entre diversos personatges que pivoten al voltant de les dues germanes bessones, Delphine i Solange, serviran per una vegada més establir un discurs que sota la lleugeresa del seu to camufla la gravetat de les ocasions perdudes o de la infructuosa recerca de la dona ideal. Si *Los paraguas de Cherburgo* establia un contacte amb el vessant més desencantat i amarg del musical de Hollywood, *Las señoritas de Rochefort*, on els diàlegs ja no són cantats, sinó que es canta i es balla en uns perfectament coreografiats números musicals, esdevé una proposta més vitalista i optimista i en la qual s'estableix un vincle més estret amb els clàssics de la Metro, presència de Gene Kelly inclosa. De fet, però, no es deixa de banda l'autorreferència una mica narcisista sobre Michel Legrand, compositor i inestimable col·laborador de Demy. Un homenatge que el cineasta realitza i que alhora posa de manifest, ja que es tracta d'una al·lusió dins el film mateix, el caràcter rupturista del director de *La bahía de los ángeles*, que era plenament conscient del fet que els musicals són pel·lícules que tan sols mostren què passaria si la gent corrent s'atrevis a cantar i a ballar en qualsevol indret. ■

*Los paraguas de Cherburgo*

## François Truffaut i la infantesa *El pequeño salvaje*

Júlia Pons

François  
Truffaut i  
Jean-Pierre  
Cargol



L'any 1969 François Truffaut rodà, entre els mesos de juliol i agost, *El pequeño salvaje*, història de l'anomenat Victor de l'Aveyron, un nen abandonat i trobat en un bosc de França en estat primitiu l'any 1798. La pel·lícula suposà un èxit de taquilla alhora que obrí un intens debat entre psicòlegs i pedagogs arreu del món. Truffaut, interessat des de feia anys en aquest projecte, escriví el guió juntament amb Jean Gruault basant-se en dos informes del doctor i pedàgog Jean Itard de principis del segle XIX, la persona que tingué cura del nen, el rescatà de l'institut per a sordmuts de París i de caure en un asil i s'ocupà de la seva educació.

Jean Gruault va ser el col·laborador habitual en els guions de les anomenades "pel·lícules històriques" del realitzador francès (*Jules y Jim* (1962), *Las dos inglesas y el amor* (1971), entre d'altres). Però *El pequeño salvaje* entronca més directament, tot i la distància formal, amb *Los cuatrocientos golpes* (1959) o *La piel dura* (1976), en tocar un dels temes predilectes del directe: la infantesa, i més concretament, els infants i els seus intents per ser ells mateixos topant amb el món adult, la seva interacció amb la societat i l'educació que els ha tocat rebre. L'educació al seu nivell més profund, i el seu qüestionament, és al cor d'aquesta pel·lícula singular en la carrera de Truffaut.

Amb *El pequeño...*, assistim a les tribulacions d'aquest infant salvatge, des d'una primera part on és capturat com una bestiola ferotge per uns "civilitzats" camperols i exhibit més tard com una atracció als refinats parisencs, fins a l'inici i desenvolupa-

ment de la seva "humanització" i educació per part del doctor Itard, un representant de l'optimisme il·lustrat, de la fe en la raó i la intel·ligència humanes, personatge encarnat pel mateix Truffaut. La narració, continguda en uns 80 minuts molt ben aprofitats, és fresca, senzilla i emotiva, un exemple de contenció fins i tot per als moments més dramàtics, cosa que s'agraeix i que és un dels trets distintius de la filmografia de Truffaut: la qualitat d'exposar els fets més dramàtics amb una rara serenitat. La música de Vivaldi, alternant vivacitat i melangia, contribueix a reforçar aquest efecte.

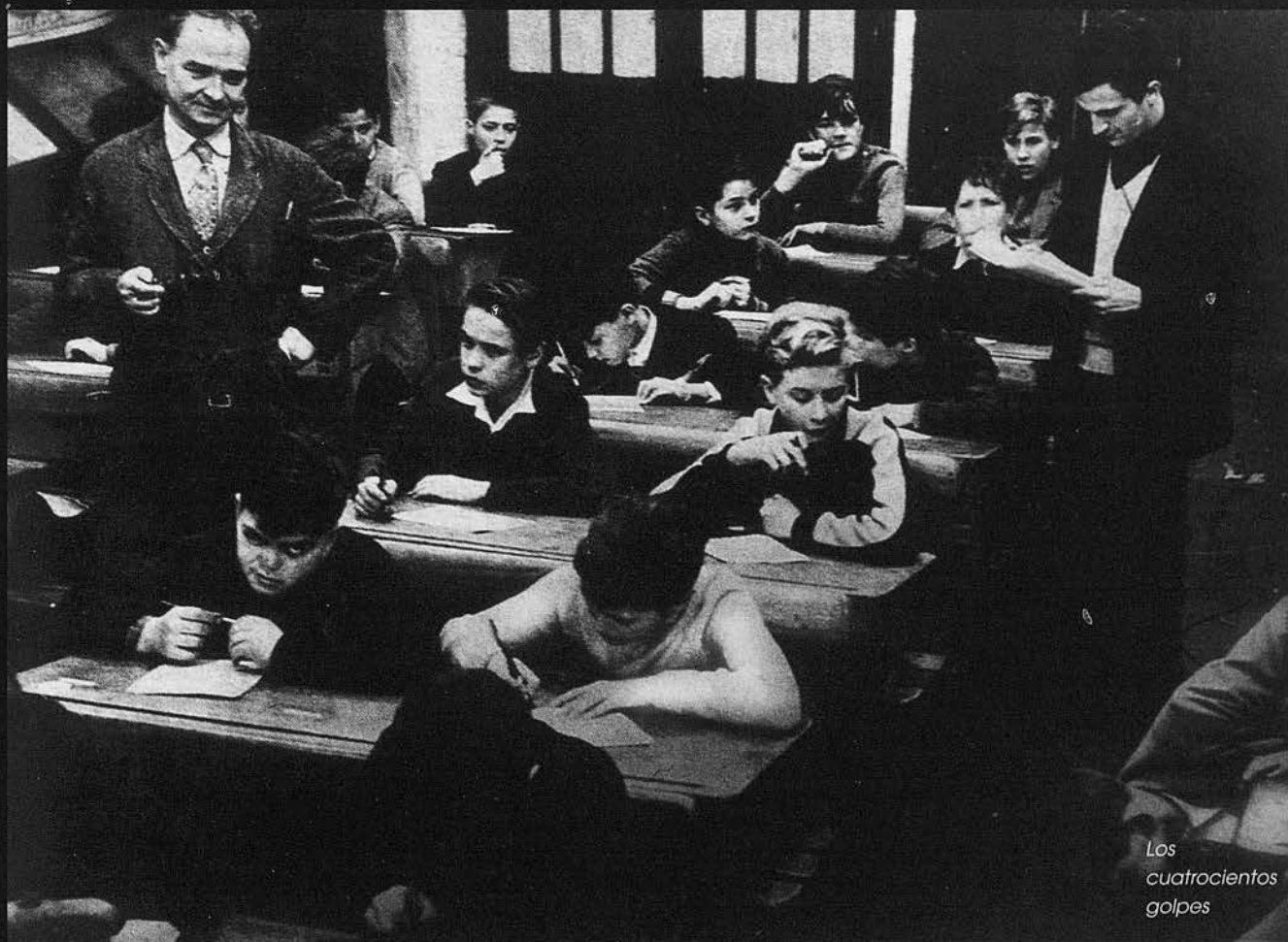
La pel·lícula, de factura clàssica, no renuncia a trets de la *nouvelle vague* com la predilecció pels exteriors i la llum natural o la frescor dels personatges. La interpretació del nen Víctor que fa el novell Jean-Pierre Cargol és impressionant, i un dels atractius del film. El personatge de Victor, emotiu, espontani, expressiu, troba el seu contrapunt en el d'Itard, el mestre contingut, excessivament mesurat de sentiments. Un tercer personatge a tenir en compte, tot i romandre sempre en segon lloc, és el de Mme. Guérin (Françoise Seigner), mestressa de claus d'Itard, qui fa de pont i de contrapunt emocional, maternal, de sentit comú i sensibilitat enfront l'excessiu afany per l'intel·lectual d'Itard.

L'altre punt fort és la fotografia de Néstor Almendros, amb qui Truffaut encetà una fructífera col·laboració. Rodada en blanc i negre, converteix *El pequeño salvaje* en un seguit de belles composicions visuals, amb una marcada predilecció per la natura i el camp obert on es mouen els protagonistis-



tes, a l'estil dels quadres romàntics: de gran bellesa són les escenes del nen gaudint de la pluja fresca al rostre, o ballant a la llum de la lluna, corrent a través d'un camp segat, travessant rierols; sovint la càmera sembla suspesa en l'aire per donar més profunditat de camp. Els paisatges contrasten amb els interiors, plens de la llum clara que entra per les finestres- un element metafòric, com les portes, i propi d'aquest i altres films de Truffaut. Aquí veiem sovint Victor a la vora d'elles, guaitant, especialment mentre beu aigua fresca, com una manera de recuperar en part el seu món perdut.

Veient aquestes escenes, tornem al tema central de la pel·lícula: la educació, i el gran desafiament que suponen aquests nens (i tots en general, ja que en nèixer tots som "petits salvatges" a integrar en l'escala de valors d'un altre ésser). Itard és un defensor convençut de l'educació i el seu valor positiu. A l'escena final, un final obert, Victor li llença una mirada a ell, i a l'espectador, que recorda la de Doinel a *Los 400 golpes*: una mirada que conté una resposta acusatòria a l'afirmació del seu mestre: «... has tornat, ja no ets un salvatge, però tampoc encara un home. Continuarem les lliçons.» Victor ha estat arrencat d'un estat en què ja no podrà tornar, i recordem les paraules d'un moment de tristesa en l'optimisme del seu mentor: "Vaig lamentar haver-lo conegut i vaig condemnar la curiositat dels homes que l'arrencaren de la seva vida innocent i feliç." ■



Los  
cuatrocientos  
golpes

## Cicle Isabelle Huppert



### *La encajera*

Pomme, una al·lota de denou anys, reservada i silenciosa, fa d'aprenent de perruquera. Convidada a Cabourg per Marylène, la seva exuberant amiga, aquesta inicia una relació amb François, un estudiant que, a pesar de ser tan tímid com ella, li infon un enorme respecte pels seus amplis coneixements. De retorn a París se'n van a viure junts; però, quan François la presenta als seus pares, la bretxa social pareix enorme i Pomme s'allunya sense crear problemes. François la torna a veure en un hospital psiquiàtric. Per a ella, la vida es va detenir el dia en què ell la va deixar. François retorna als seus estudis mentre Pomme queda tancada en el seu silenci.

### *Madame Bovary*

1837, Emma, filla d'un granger ric, contreu matrimoni amb Charles Bovary, un metge de la campanya normanda. De caràcter idealista i novel·lesc, aquesta perd ràpidament les seves il·lusions de felicitat per la tosquedat dels petitburgesos normands i es converteix primer en l'amant d'un gentilhome de les rodalies, qui l'abandona, i després en la d'un passant de notari.

### *Loulou*

Nelly, l'esposa burgesa d'un publicista, té una història passional amb Loulou, un petit delinqüent la vulgaritat i potència sexual del qual, la sedueixen. Sense rompre les relacions amb un marit gemegaire, Nelly planeja viure amb Loulou, el qual li promet treballar pel fill que estan esperant. Però, durant un dinar familiar en què hi és present tot el clan de Loulou, ella se'n tem del món en què es ficaria i decideix avortar. Arriba la separació.

### *Que se salve quien pueda*

Denise Rimbaud deixa el seu treball a la televisió per tornar a gaudir de l'aire de la muntanya. El seu amic Paul té por de deixar la ciutat i també que Denise l'abandoni. Isabelle, una pagesa que arriba a la ciutat per vendre el cos, es presenta per llogar l'apartament que Denise deixarà lliure. Paul es troba entre aquestes dues dones, prop d'un llac de muntanya. Denise se'n va, Isabelle queda. Paul, que no vol quedar ni tornar, torna per fi a la ciutat, on un cotxe l'atropella. ■







# Cendres de Troia

*El pintor Miquel Bestard*

(1592-1633)

Exposició: del 23 de febrer al 21 d'abril de 2007

Centre de Cultura "SA NOSTRA", Concepció, 12. Palma  
[www.sanostra.es](http://www.sanostra.es)

Visites guiades: dimarts a les 18h

# Les pel·lícules del mes

Cicle Isabelle Huppert (amb col·laboració de l'Alliance Française). Cicle Jacques Demy i el musical. Cicle François



A les 18 hores  
Cicle Isabelle Huppert

7 DE FEBRER  
**La Dentellière (1977-VOSE),  
de Claude Goretta**

Nacionalitat i any de producció: França-Suïssa, 1977  
Títol original: *La Dentellière*  
Producció: Action Films, CITEL Films, Filmproduktion Janus, France 3 (FR3)  
Director: Claude Goretta  
Guió: Claude Goretta, Pascal Lainé  
Fotografia: Jean Boffety  
Música: Pierre Jansen  
Intèrprets: Isabelle Huppert, Yves Beneyton, Florence Giorgetti, Anne-Marie Düringer

21 DE FEBRER  
**Loulou (1980-VOSE),  
de Maurice Pialat**

Nacionalitat i any de producció: França, 1980  
Títol original: *Loulou*  
Producció: Gaumont, Actions Films  
Director: Maurice Pialat  
Guió: Arlette Langmann  
Fotografia: Pierre-William Glenn  
Muntatge: Yann Dedet, Sophie Coussein  
Música: Philippe Sarde  
Intèrprets: Isabelle Huppert, Gérard Depardieu, Guy Marchand, Humbert Balsan

28 DE FEBRER  
**Madame Bovary (1991-VOSE),  
de Claude Chabrol**

Nacionalitat i any de producció: França, 1991  
Títol original: *Madame Bovary*  
Producció: MK2 Productions, France 3 Cinéma i altres  
Director: Claude Chabrol  
Guió: Claude Chabrol  
Fotografia: Jean Rabier  
Muntatge: Monique Fardoulis  
Música: matthieu Chabrol i Maurice Coignard  
Intèrprets: Isabelle Huppert, Jean-François Balmer, Christophe Malavoy, Lucas Belvaux

A les 20 hores  
Jacques Demy i el musical

7 DE FEBRER  
**Les parapluies de Cherbourg (1963-VOSE)**

Nacionalitat i any de producció: França-Alemanya, 1964  
Títol original: *Les parapluies de Cherbourg*  
Producció: Parc-Madeleine-Beta  
Director: Jacques Demy  
Guió: Jacques Demy  
Fotografia: Jean Rabier  
Música: Michel Legrand  
Intèrprets: Catherine Deneuve, Anne Vernon, Nino Castelnuovo





## de febrer

Truffaut i la infantesa

A les 20.30 hores

## Jacques Demy i el musical

14 DE FEBRER

**Les demoiselles de Rochefort (1966-VOSE)**

Nacionalitat i any de producció: França 1967

Títol original: *Les demoiselles de Rochefort*

Producció: Franscope

Director: Jacques Demy

Guió: Jacques Demy

Fotografia: Ghislain Cloquet

Música: Michel Legrand

Intèrprets: Catherine Deneuve, Françoise Dorléac,  
George Chakiris, Gene Kelly

A les 20 hores

## Cicle Isabelle Huppert

16 DE FEBRER

**Sauve qui Peut (la vie) (1979-VOSE),  
de Jean-Luc Godard**

Nacionalitat i any de producció: França-Suïssa, 1979

Títol original: *Sauve qui peut (la vie)*

Producció: CDIC. MK2 Productions, sara Films i altres

Director: Jean-Luc Godard

Guió: Jean-Luc Godard, Jean-Claude Carrière, Anne-  
Marie MiévilleFotografia: William Lubtchansky, Renato Berta, Jean-  
Bernard Menoud

Muntatge: Anne-Marie Miéville i Jean-Luc Godard

Música: Gabriel Yared

Intèrprets: Isabelle Huppert, Jacques Dutronc,  
Nathalie Baye, Fred Personne

## François Truffaut i la infantesa

21 DE FEBRER

**L'enfant sauvage (1969-VOSE)**

Nacionalitat i any de producció: França, 1970

Títol original: *L'enfant sauvage*

Producció: Films du Carrosse

Director: François Truffaut

Guió: François Truffaut i Jean Gruault

Fotografia: Nestor Almendros

Música: Vivaldi

Intèrprets: François Truffaut, Jean-Pierre Cargol, Jean  
Dasté, Françoise Seigner

28 DE FEBRER

**L'argent de poche (1976-VOSE)**

Nacionalitat i any de producció: França, 1976

Títol original: *L'argent de poche*

Producció: Films du Carrosse


Director: François Truffaut

Guió: François Truffaut i Suzanne Schiffman

Fotografia: Pierre William Glenn

Música: Maurice Jaubert

Intèrprets: Geory Desmouceaux, Philippe Goldman,  
Claudio Deluca



**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