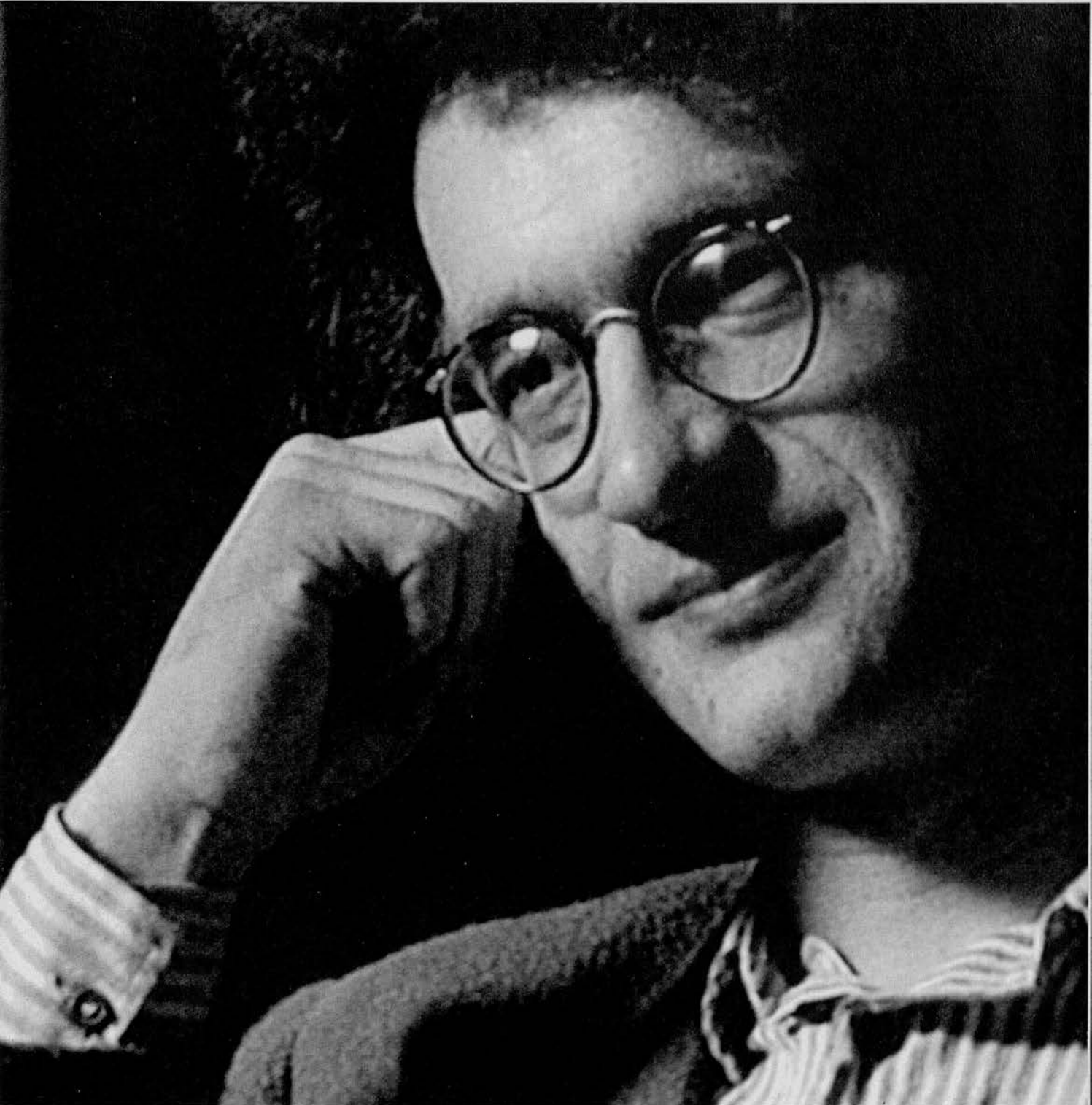


Wim Wenders. Cinema dins el cinema

Cicle cinema i literatura

temps moderns 
papers de cinema

núm. 131 març 2007



125 "SA
NOS
TRA"
any
CAIXA DE BALEARS

Fundació
"SA NOSTRA"

temps moderns papers de cinema
Edició mensual Març 2007 Núm. 131

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

Director
Jaume Vidal

Secretari Redacció
Miquel Pasqual

Assessorament lingüístic i traduccions
Jeroni Salom

Consell de redacció
Francisca Niell, Eva Mulet, Andreu Ramis i Josep Carles Romaguera

Fotografies
Arxiu Centre de Cultura

Disseny maqueta / portada
Santamà dissenya

Maquetació
Jaume Vidal i Fortesa

Imprimeix
Gràfiques Planisi, SA Dipòsit Legal: PM 648-1994

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

Sumari

- 2 Editorial
- 4 De nazis i antinazis
per Antoni M. Thomas
- 6 Notes impertinents (XIX)
Fou esclava lliure, amb Walsh
per Antoni Serra
- 7 L'escenari de Ilauna
Miguel y William van al cabaret
per Francesc M. Rotger
- 8 Matar a un ruiseñor
per Guillem Fiol Pons
- 10 Clàssics moderns. La pèrdua de la innocència (II)
Fanny i Alexander (1982) d'Ingmar Bergman
per Iñaki Revesado
- 13 El cinema i l'illa deserta
per Joan Ferrer Miserol
- 15 Bandes de so
Premis Goya 2006: Tornar
per Házael González
- 16 Un faune contra Franco
per Pere Antoni Pons
- 19 Genials Téchiné i Rivette
Crònica del LVII Festival Internacional de Cinema de Berlín
per Guillem Sans Mora
- 22 El fals progressisme dels Goya
per Joan Bover
- 24 Sentimentalitat i melangia
per Toni Roca
- 26 Crònica de cine
per Martí Martorell
- 30 Cinema i literatura: Alfred Hitchcock
Los 39 escalones
per Júlia Pons
- 32 Apunts a contrallum
La recerca de la imatge redentora
per Josep Carles Romaguera
- 35 Wim Wenders. La passió pel cinema
per Xavier Jiménez
- 40 Cinema a "SA NOSTRA"
Les pel·lícules del mes de març

Fa ja temps que vaig fer una observació. Vaig dir que em satisfieia que la televisió oferís casos d'assassinats perquè era una manera de situar de bell nou el crim en el seu propi entorn, la llar.

Alfred Hitchcock

Quan la nostra revista surti a la llum hi haurà ja pàgines i pàgines plenes d'informació sobre els darrers òscars de Hollywood a diaris i revistes especialitzades. No cal entrar en discussions estèrils, la visió de cadascú tomba de cap a un vent o altre i totes les opinions són respectables. L'important és la fira de les vanitats que constitueix cada any aquesta cerimònia, el caire "polític" que s'aplica –complement circumstancial- i l'efervescència dels valors patris que predominen per sobre de qüestions objectives en persones que fins i tot se n'entenen de cinema. La defensa incondicional de la candidatura de Penélope Cruz davant la victòria cantada de Helen Mirren pel seu paper a *The Queen* o la pretesa i mig forçada espanyolitat de *El laberinto del fauno*, una bona pel·lícula d'altra banda, són aspectes a revisar en l'actitud d'algunes persones i mitjans de comunicació.

39 escalons són molts més dels que qualsevol dels premiats amb l'òscar de Hollywood ha de pujar per arribar a l'escenari d'aquest curiós Olimp, però és que 39 escalons és una pel·lícula també molt superior a moltes que han estat premiades al llarg de la història de l'Acadèmia, una producció esdevinguda autèntic paradigma de la interactivitat provocada amb l'espectador, que no pot romandre de cap de les maneres indiferent davant les imatges i, a més, 39 escalons és, i a posta en parlam, una de les quatre pel·lícules seleccionades per al cicle "Cinema en anglès i literatura" que omplirà la pantalla del Centre de Cultura durant el mes de març, un cicle organitzat amb col·laboració amb el departament d'anglès de l'Escola Oficial d'Idiomes.

Aquesta iniciativa encaixa de ple amb l'esperit que alimenta la programació cinematogràfica de la

Fundació "SA NOSTRA", la connexió establerta des del cinema amb la cultura i l'educació i l'obsessió per oferir sempre la versió original. Establir aquest vincle, en aquesta ocasió amb l'Escola Oficial d'Idiomes ens ha de permetre incidir en un nou

context educatiu i en un nou col·lectiu. El cicle es completa amb altres tres pel·lícules de primer nivell: *The Dead*, de John Huston; *To Kill a Mockingbird*, de Robert Mulligan i *Blind Date*, de Joseph Losey.



De nazis i antinazis

Antoni M. Thomas

El libro negro



Són molts els films que tracten el tema de la resistència clandestina en els països dominats pels nazis durant la Segona Guerra Mundial. És una temàtica que s'agraeix, perquè, en línies generals, sempre és interessant que les generacions es traspassin una a l'altra aquella heroica determinació de lluitar contra el feixisme.

Una llarga llista

El cinema europeu, i ocasionalment el nord-americà, s'han ocupat i m'atraveso a dir que continuaran ocupant-se d'aquesta part de la història contemporània que, de fet, gairebé podria constituir tot un gènere, perquè ja pot formar-se una llarga llista de films, no sempre encertats, tot s'ha de dir, que comença quan encara no havia acabat del tot aquella guerra, el mateix any 1945, amb el rodatge del film *Roma città aperta*, de Roberto Rossellini, i es perllonga al llarg del temps fins avui amb títols tan pròxims com *Sophie Scholl*, (2005) de Marc Rothermund, sobre la resistència des de dins mateix de l'Alemanya nazi.

En la majoria d'ocasions, incloent-hi les pel·lícules que acabo de citar, la trama es basa en fets reals, de vegades lleugerament novel·làts per tal de subratllar l'èpica inherent, tot i que molts d'aquells fets traslladats després al cinema disposen per si mateixos d'una autèntica càrrega novel·lesca, que no vull dir romàntica.

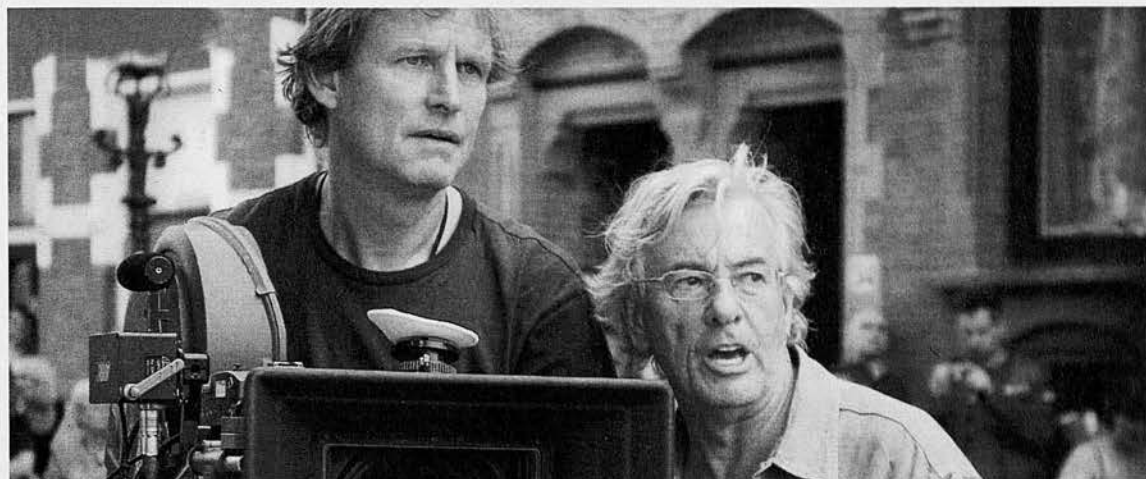
Seria llarg repassar la filmografia que s'ha anat formant i que implica a tots els països que patiren la barbàrie nazi-feixista. De Suècia a Itàlia, d'Anglaterra i França a la ex-Unió Soviètica, les respectives cinematografies disposen d'obres resoltes amb mi-

llor o pitjor fortuna, això sí. Fins i tot i per extensió hi podem incloure també la cinematografia espanyola que, d'ençà de la democràcia, s'ha interessat de mica en mica pel tema de la resistència antifranquista armada, per la guerrilla del maquis, tot i que rarament hagi estat per a contar-ne la seva lluita.

L'aportació espanyola

En efecte i fent aquí un breu incís, cal dir que la nostra cinematografia ja abans del final del franquisme té una memorable aportació a la temàtica amb l'obra de Víctor Erice, *El espíritu de la colmena* (1973), tot i que el personatge del maquis sigui tractat de manera col·lateral i més com a pretext mític i fins i tot líric, que com a lluitador resistent. I apareix de nou a *Pim Pam Pum*, (1975) de Pedro Olea, i a *El corazón del bosque* (1978) de Manuel Gutiérrez Aragón, i també a *Luna de lobos*, (1987) de Julio Sánchez. Però, en tots aquests casos el guerriller (dit maquis per extensió de la paraula francesa) no és tractat com a subjecte actiu d'una lluita, tot i que sigui lluita abocada al fracàs, sinó com a individu que arrossega mal que bé la seva derrota. Tal vegada només a *Los días del pasado* (1977) de Mario Camus, serà vist com un resistent lluitador, desconnectat, això sí, del col·lectiu del que forma part. S'ha d'arribar a la molt recent *El laberinto del fauno* (2006) de Guillermo del Toro, perquè la resistència del maquis espanyol apareixi com a grup armat, com un col·lectiu resistent, tot i que també en aquest cas formant part, un cop més, d'una història de més ampla trama i intencionalitat.

Podria allargar-me més i recordar que també des de l'altre costat, des del franquisme i amb voluntat



Paul Verhoeven, a la dreta, dirigint *El libro negro*

d'apologia anticomunista, el tema apareix en obres tan poc digeribles com *Dos caminos*, d'Arturo Ruiz-Castillo, un director de cinema que durant la Segona República havia fet d'actor en el teatre itinerant La Barraca de García Lorca, ben acomodats després en el franquisme triomfant. També va ser tractat a *Torrepartida*, (1955), de Pedro Lazaga, i encara a *La paz empieza nunca*, (1960) de León Klimovsky, i també a algun film més dels cineastes apologistes de la dictadura. No importa ni dir que, en tots aquests casos, el maquis és un simple pretext per a compondre un discurs fals, tergiversador i grollerament anticomunista.

El revisionisme de Verhoeven

Ara i retornant als films europeus sobre la resistència antinazi, acaba d'arribar a les pantalles la producció *El libro negro* (2006) de l'holandès Paul Verhoeven, retornat al seu país després d'una llarga estada als USA on destacà amb el molt celebrat *Instinto bàsic* (1992), o amb els films també descaradament comercials i enaltidors de la violència com *Robocop* (1987) i *Desafío total* (1990), fins arribar a *Starship Troopers* (1999), un film amb discurs descaradament neofeixista.

Tal vegada, per tal de recobrar l'aurèola de cineasta creador que s'havia guanyat a Europa, temps fa, amb *Delicias turcas* (1973), Verhoeven s'ha deixat temptar pel corrent historicista que preconitza el revisionisme de la història, i que sense anar més lluny, tant d'èxit té avui entre la dreta política del nostre país. Verhoeven, els seus guionistes i productors han descobert que aquesta cínica posició revisionista és susceptible de donar rèdits comercials sempre i quan contengui elements que siguin capaços de provocar la polèmica en el país del qual tracta el film, en aquest cas, Holanda.

La fórmula a emprar és relativament senzilla: traquem a la llum les misèries en les quals caigueren els vencedors dels nazisme, denunciem el maniqueisme de bons i dolents i sembren els dubtes sobre la història contada. I així el *Libro negro* resulta ser una plagueta misteriosament desapareguda i mai trobada en la qual se sospita que un advocat, (que feia d'intermediari entre els nazis i els resis-

tents a les acaballes de la Segona Guerra Mundial), tenia apuntats els noms dels autèntics col·laboracionistes que es lucraren amb l'extermini dels jueus holandesos. Aquesta és la base real sobre la qual s'articula la trama.

Salvar la producció

Verhoeven, director de més que provat oportunisme comercial, allò que pretén és presentar als resistents antinazis com a individus amb altes dosis d'ambigüitat ideològica. I ho fa a través d'una llarga història de més de dues hores de duració que combina, amb més o manco encert, la intriga, l'acció bèl·lica, l'amor, el sexe, i en què els dolents no sempre ho són tant i els bons tampoc ho són sempre, cosa d'altra banda més que sabuda. Una història que vol situar en un mateix pla o a un mateix nivell moral, la crueltat nazi envers els jueus i els resistents clandestins, i les contradiccions dels lluitadors antinazis, fins a mirar d'igualar-los a l'hora de repartir culpes i despietats.

Una història també contada a partir de fets reals i que es desenvolupa a través de successives accions, de manera que, quan sembla que ha d'acabar, resulta que no acaba sinó que continua, ara per a carregar les tintes contra els vencedors, per tal de mostrar que, com diuen els castellans, *en todas partes cuecen habas*. Vol dir això que el film traspunta una clara intencionalitat polèmica tot i que limitada, com no pot ser d'altra manera, a la història de l'ocupació nazi i de la resistència clandestina al propi país, a Holanda, mentre que per a la resta dels públics tendeix a aparèixer com un relat convencional i sobradament novel·lesc que s'aguanta en un acartonament de la posada en escena tant com en els factors comercials que han de fer rendible la producció.

Per tant, no es pot esperar massa. Així i tot, l'actriu holandesa Carice van Houten, que protagonitza i totalitza la història, té llum pròpia per si mateixa, vull dir que sense ella, la resta expressaria un excés de mediocritat. Emperò, pel que fa al retornat Verhoeven, més bé haurà de provar de nou per fer-se un lloc entre la cinematografia europea d'ara mateix. ■

Notes impertinents (XIX) Fou esclava lliure, amb Walsh

Antoni Serra



Yvonne de Carlo sobre els braços de Burt Lancaster.

La recorden? Bé, si em permeten dir-ho, no és —aquella al·lota de front ampli, cutis bru i turbant amb llaç blanc, collar de perles (esper que no falses) al coll— una de les meves actrius preferides en el sentit estètic i eròtic, com ho són Jean Seberg i Rommy Schneider; tampoc té la complexitat intel·lectual que sí que vaig descobrir, a l'època ja llunyana de la meua joventut, amb Jean Moreau i Marie Laforêt; ni em va transportar a la nostàlgia en blanc i negre com ho varen fer amb ingenuïtat i genialitat Lyda Borelli, Theda Bara o Brigitte Helm. Els facilitaré, amics lectors (i als que són enemics, també, per què no?), un altre detall significatiu per a mi: va participar, quan ella era molt jove (vint anys) en el repartiment d'un film de Frank Tuttle, *This Gun for Hire*, amb un Alan Ladd que feia d'assassí a sou (un assassí, per altra part, no mancat d'una mínima sensibilitat, o refinament? —fins i tot donava llet als moixos abans d'executar la seva feina, si la memòria no em traeix). Va ser la primera pel·lícula d'aquella noia canadenca, nascuda a Vancouver un més de setembre de la segona dècada del segle passat i a la qual li varen posar el nom, segons el registre civil, de Peggy Yvonne Middleton...

Sí, és clar, es tracta d'Yvonne de Carlo —que era el seu nom artístic i prou.

Alguns ja ni la tenen present, i no pocs historiadors del cinema obliden la seva participació en el film de Tuttle (1942) que aquí es va projectar amb el títol castellà d'*El cuervo*; però, ja se sap, els historiadors i d'altre gent que memoritza dates de naixement i de mort (i de conflictes bèl·lics famosos, és clar, com la Guerra dels Cent Anys i que crec que en va durar prop de cent setze) com a norma de coneixement i d'ensenyament, no sempre —o quasi mai— l'encerten i, manco, si es tracta de valoracions i precisions crítiques. És llei de vida de la raça humana que prefereix la vertebració d'un Aznar o d'un Bush, per referir-me a éssers encara ara vius

(vius a costa de la mort dels altres), abans que la invertebració exquisida, quan no genial, del Billy Wilder de *Some Like It Hot*, per exemple.

Però jo, que som agnòstic —a més d'apostòlic i romà, d'aquells romans incòmodes com podia ser Petroni: consultin *El Satiricó*, si els ve de gust, "sempre guanya qui es deixa guanyar" — i per desgràcia sentimental, no oblidaré fàcilment aquella Yvonne de Carlo que va participar almenys en dos films de Raoul Walsh, *Sea Devils* (1953) i *Band of Angels* (1957). És clar que els crítics ortodoxos citen, tal volta quan es desperten d'un malson, el Walsh —director no poques vegades menyspreat— de *Band of Angels* per la interpretació de Clark Gable, un actor que a mi mai m'ha entusiasmat excessivament, mentre s'obliden d'Yvonne i sí que la recorden a *Sea Devils*, amb Rock Hudson, posen més èmfasi en el fet mariner del film basat amb una obra de Víctor Hugo. Vet aquí perquè sempre he cregut més amb el rigor estètic dels silencis, aquells silencis volguts, predeterminats, obsessius i no poques vegades deformadors de la realitat —i de la veritat, per descomptat—, que no de les grans manifestacions propagandístiques, mediatitzats i que avui dia, que és temps de rebaixes literàries i artístiques i cinematogràfiques, obeeixen al codi implacable del màrqueting. Vet aquí perquè Yvonne de Carlo m'era una actriu agradable, fins i tot em resultava estèticament interessant; i el mateix em succeïa amb Virginia Mayo.

No he vist íntegrament la filmografia de l'actriu canadenca, perquè no tenc les característiques de la ubiqüitat, ni som infal·lible i no he posseït mai el do la immensitat absoluta, però sí que record la seva interpretació —més o manco important— a films de De Mille, com *The Story of Doctor Wasell* o, va per a tu poeta pòstum i nocturn, *The Ten Commandments*; d'altres de Reisch, *Song of Scheherazade*, i de Sherman, *River Lady*, o de Siodmak, *Criss-Cross*... És cert que son pel·lícules realitzades en els anys quaranta i cinquanta del segle passat, quan el cinema era cinema i no s'havia posat de moda la imatge plana dels efectes (defectes) especials. O sigui, en el temps —semblen ja tant llunyans com l'edat del bronze o l'existència dels dinosaures— que la imatge sobre la pantalla et deia alguna cosa, el diàleg t'ho confirmava i la interpretació, d'actrius i actors, ho acabaven de definir. En fi, quan una actriu no era un maniquí de cautxú inflat d'aires d'inutilitat.

I ara m'ha arribat la notícia que aquesta nina, xicoteta i actriu dirigida per Walsh, nascuda a Vancouver fa vuitanta-cinc anys, ha mort. La notícia ha passat quasi desapercebuda. Però jo, fidel a la nostàlgia del passat, m'he tancat a l'estudi de casa i al petit cinema familiar he tornat a veure *Band of Angels*. He retrobat a Yvonne. Ja puc ser un altre cop feliç. ■

L'escenari de Ilauna Miguel y William van al cabaret

Francesc M. Rotger



Miguel y
William

Tothom ha esmentat el referent de *Shakespeare in love*, una producció de fa uns anys de gran èxit (i tota una declaració cinematogràfica d'estimació al teatre; com *El último metro*, de François Truffaut, o *La carroza de oro*, de Jean Renoir, tot i que en línies prou diferents), en parlar de *Miguel y William*, una deliciosa realització d'Inés París que proposa, com sabeu, un episodi imaginari de les biografies de Miguel de Cervantes i William Shakespeare (morts, sembla, a una mateixa jornada de Sant Jordi, i d'aquí que cada 23 d'abril se celebri el Dia del Llibre), al qual tot dos haurien competit en escriure una nova peça de teatre per a una bella dama. Bé, tampoc no és la primera vegada que, al teatre, al cinema, a la literatura, algú fabula amb una hipotètica trobada (tal vegada poc probable; però no impossible) entre dos il·lustres personatges, més o manco contemporanis. En una línia no gaire allunyada, la companyia de Tenerife Morfema Teatro juga amb la vida del clàssic espanyol per excel·lència a *Cervantes, la biografía farsa* (aprofitant la semblança entre "falsa" i "farsa"), un espectacle programat aquest mes de març (només per a estudiants) al Teatre del Mar, dins el seu cicle "Teatre i literatura".

Sense grans pretensions, però amb bona factura i molts de detalls simpàtics, *Miguel y William* m'ha semblat una pel·lícula molt agradable que, entre d'altres punts al seu favor, disposa d'uns intèrprets esplèndids. Com, per exemple, Josep Maria Pou,

actor molt sòlid, recent Premi Nacional de Teatre i un dels favorits al pròxim Max de les Arts escèniques, del veredict dels quals hem de disposar, com és sabut, cap a mitjans d'abril. Bé, en representació de les Balears opta a aquests guardons *Esquena de ganivet*, un esplèndid muntatge sobre Damià Huguet, cinèfil de primera, col·laborador de *Temps moderns*, i a qui el Centre de Cultura "Sa Nostra" dedicà, com recordareu, una excel·lent exposició a les darreries del 2006. Afegirem que aquest espectacle de Pep Tosar, un altre actor magnífic (de teatre, cinema i televisió) reuneix, a més de dramatització, vídeo, dansa i música.

L'esmentat Josep Maria Pou és un apassionat del musical americà, i aquests dies passats visitava l'Auditori de Palma la producció escènica *Cabaret*, de la qual tots en recordam l'adaptació al cinema, a càrrec del genial Bob Fosse (el mateix realitzador d'*All that jazz*, una altra declaració d'amor a l'art de l'espectacle). També és possible que hi hagi un cert rerefons shakespearà a aquell mestre de cerimònies encarnat a la pel·lícula per Joel Grey (ens podria recordar el bufó de *Nit de Reis*, per exemple, molt ben interpretat per Xim Vidal, en la versió dirigida per Pitús Fernández), i, per descomptat, també una certa picaresca, de la qual tant en sabia Cervantes. Amb un origen literari (l'autor Christopher Isherwood), també *Cabaret* és una història entorn dels escenaris: passi el que passi, la funció ha de continuar. ■

Matar a un ruiseñor

Guillem Fiol Pons



El director Robert Mulligan es va atrevir, allà cap el 1962, a portar a la gran pantalla la novel·la de l'escriptora Harper Lee, confiant en l'adaptació que en faria en forma de guió Horton Foote. Dic que es va "atrevir" perquè si pensem en la temàtica de la novel·la (i del film, per tant) i en els tempestuosos moments pels quals estava passant la societat americana (ens trobem a un pas dels assassinats de Luther King i dels Kennedy), convindrem que tirar endavant un projecte com aquest té el seu mèrit i, per què no, també el seu grau de necessitat, en el sentit de pegar una estirada d'orelles a tots aquells responsables de la intolerància, la por i la ràbia que assolaven els Estats Units.

Per aconseguir emprendre la producció amb unes certes garanties de taquilla i de solvència, el film necessitava algú capaç d'interpretar el protagonista, l'advocat Atticus Finch, amb convicció i presència davant les càmeres. L'elecció ja la coneixeu tots, un Gregory Peck que guanyaria l'Oscar al millor actor per aquest paper i que gairebé simultàniament interpretaria un altre advocat en una de les pel·lícules més interessants de la seva magnífica carrera, *El Cabo del Terror* (*Cape Fear*, J. Lee Thompson, 1962).

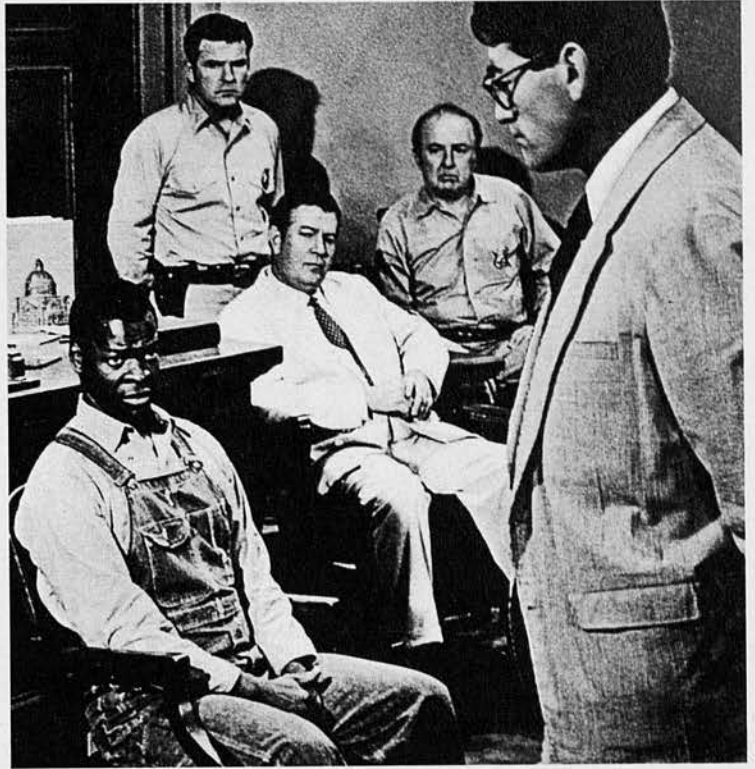
El citat Robert Mulligan, amb qui Peck tornaria a treballar en aquell esplèndid i peculiar western titulat *La noche de los gigantes* (*The stalking moon*, 1969), duria a terme una tasca en la realització d'una bellesa certament notable, ja present en els títols de crèdit, en els quals apareixen diversos ob-

jectes més o menys innocents, en un principi poc útils en el sentit menys líric del terme, com un rellotge trencat, pintures o figuretes de fang, que més endavant se'ns explicarà la relació que tenen amb la història que se'ns narra. És una història que té molt a veure amb la infància, no només perquè apareixen tres nins amb uns papers molt destacats, sinó perquè Mulligan aprofita la seva ingenuïtat per reclamar que l'espectador vegi les coses que estan succeint a aquesta petita ciutat nord-americana amb ulls de nin, és a dir, sense els prejudicis i hipocresies que emboiren els ulls dels adults. És a través de la mirada dels nins com anem coneixent la ciutat i els seus habitants, amb la paradoxa que la narradora dels fets és la nina, però contant-ho quan ja és gran, de manera que s'estableix un curiós joc entre les edats i les mirades que comporta cada etapa vital, sense oblidar que, al final, els nins s'equivoquen respecte de la percepció que tenien del seu veí, però per culpa del que explicaven els adults.

Per altra banda, m'agradaria fer esment aquí a l'habilitat de Mulligan per saber transmetre tendresa, però també per transmetre angoixa (habilitat que demostraria sobradament a la citada *La noche de los gigantes*), sensació que vol comunicar a la majoria d'escenes situades als voltants de la casa del temut Boo, o també als instants en què els dos germans estan passant pel bosc tornant a casa, quan la nina, Scout (Mary Badham), ha perdut el vestit i ha de portar a sobre la disfressa de quixot

que duia a la representació escolar. Òbviament, el recorregut pel bosc dels dos nins, amb una presència amenaçadora al voltant, té molt a veure amb alguns contes tradicionals, un recurs a què Mulligan concedeix un tractament molt cru, per dir-ho així, no prenent una seqüència no només inquietant, sinó digna de qualsevol film de suspens. La mateixa solidesa mostra el director en la seqüència del judici, marcada pels contundents testimonis dels implicats i pel discurs de l'advocat, tota una bufetada a les consciències del jurat, dels habitants de la ciutat i dels espectadors, i que té com a punt àlgid la sortida d'Atticus del tribunal, sembla que derrotat, perquè ha perdut el judici, però que rep l'homenatge de la població negra (separada de la blanca en el pis superior) davant la grandesa de la seva qualitat humana. Per a mi, aquest instant està configurat entorn a dos detalls que crec que donen una idea molt clara del que Mulligan va fer amb *Matar a un ruiseñor*, de l'elevat nivell d'emotivitat a què la va saber impulsar. Per un costat, estic parlant del requeriment que fa un dels negres a la filla d'Atticus, exhortant-la a que es posi dreta, com fan els altres, dient-li amb un rotund: "Stand up, your father is passing" ("Aixequi's, el seu pare està passant"). Es tracta d'un moment molt bonic però que, sincerament, s'hauria pogut emfasitzar en excés si no hagués estat per un altre detall de gran saviesa: Atticus no sembla adonar-se de l'homenatge, surt de la sala amb el cap cot i, a més, els ciutadans negres li reten un homenatge mut, sense aplaudiments ni res de tot això, com si fossin conscients que l'homenatge és tan sincer i profund que va més enllà de fer notar a l'homenatjat mateix el que estan fent. Finalment, és en relació a l'aparició de Boo (Robert Duvall) quan la realització de Mulligan desprèn una gran agudesia, recurrent a les el·lipsis i als fores de camp precisament per referir-se a un personatge que sabem que sempre estava per allà, però sense que ningú li volgués prestar la més mínima atenció del des punt de vista afectiu. En relació a la breu interpretació de Robert Duvall, em remetré a les paraules que va dir Gregory Peck mateix: "Poques vegades un actor ha transmès tantes coses sense una sola paraula i en tant poc temps".

L'incertadíssim repartiment dels actors infantils, moltes vegades un dels aspectes més complicats d'un film, és el complement ideal pel personatge d'Atticus (l'anomenem tot el temps pel seu nom de pila, tal com fan els seus propis fills). La pèrdua de la seva esposa atorga al relat una tendresa molt gran, essent una mare ja no present físicament, però el record de la qual sembla reforçar la voluntat del seu marit d'educar els dos fills en els valors del respecte, la tolerància, l'amor i el sentit del deure. Els valors que tan encisadorament transmet Atticus als nins ajuden al fet que molts dels espectadors que han pogut gaudir del film des de fa més de quatre dècades sentin la mateixa admiració que senten els infants per Atticus. És prou digne de recordar l'escena al porxo de la casa on Atticus diu a la seva filla que no co-



neixerà mai bé una persona fins que no sigui capaç de ficar-se en la seva pell i caminar dins ella per la ciutat, un consell que sintetitza força bé el rerefons de tota la pel·lícula. Per cert, l'escena, com acabo de recordar, té lloc al porxo de la casa, localització genèrica que va contenir alguns dels moments més brillants de la filmografia d'un director del nivell de John Ford i que a *Matar a un ruiseñor* té també una transcendència enorme: recordem que hi transcorren escenes tan importants com la que acabo de recordar, o aquella en la qual Atticus, en relació a la pregunta que li fa la filla sobre per què ha de defensar un negre, aquell li contesta que ho fa per dos motius: per poder seguir caminant amb el cap alt i perquè, si no ho fes, no es veuria legitimat per a dir els seus fills el que està ben i mal fet; i també transcorre a la porxada la resolució final que discuteixen Atticus i el policia en relació al que s'ha de fer amb Boo. Pel que fa al significat dels porxos, cada vegada que veig aquesta pel·lícula em ve al cap la novel·la de Ray Bradbury *Fahrenheit 541*, en la qual, en una societat futura on la lectura serà prohibida, tampoc no existeixen porxos a les cases, perquè les persones no tendran res a dir-se unes a les altres i hauran perdut tota utilitat.

Però *Matar a un ruiseñor* sí que té molt a dir. És una d'aquelles pel·lícules que no moren mai, o que reneixen i es fan més grans cada vegada que un té el plaer de dedicar-li dues hores, un film que, de la mà de Mulligan, sap mantenir el sempre difícil equilibri entre el retrat de la crueltat que caracteritza la societat en què vivim i la defensa del sentit del deure i de l'empatia amb els altres, que alguns qualificarien, tristament, d'idealisme. ■

Clàssics moderns. La pèrdua de la innocència (II) *Fanny i Alexander* (1982) d'Ingmar Bergman

Iñaki Revesado

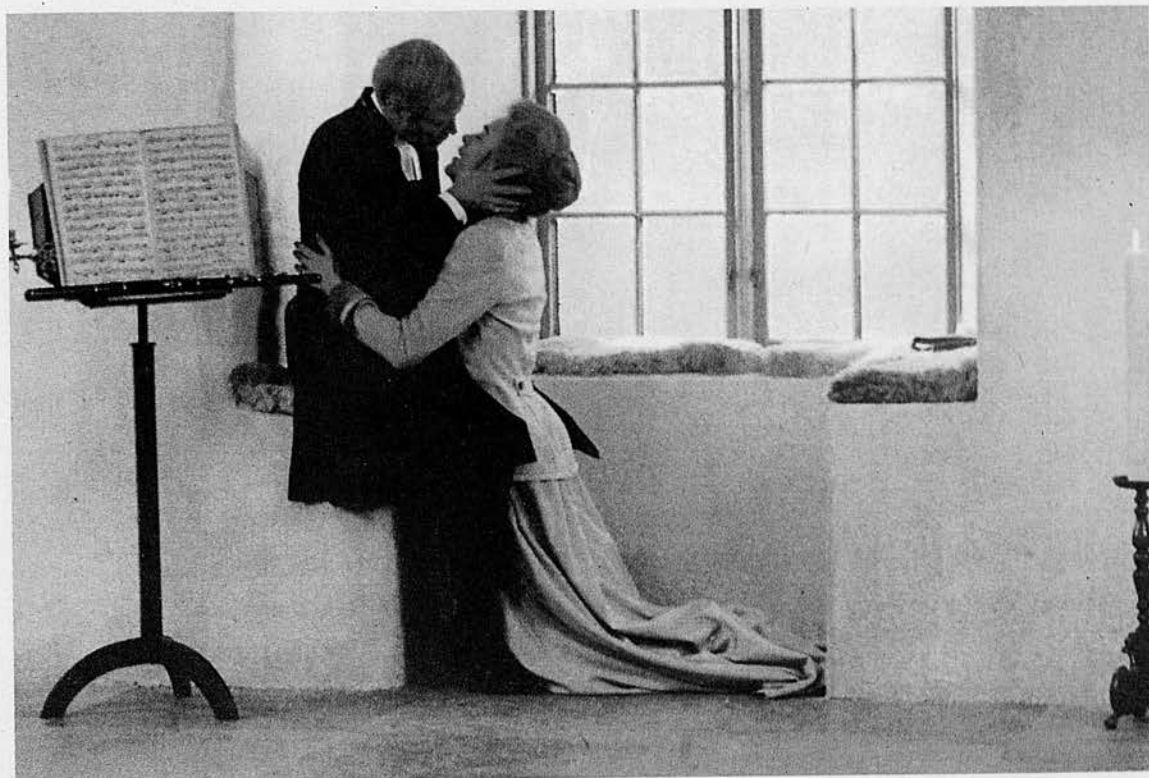


Quan l'any 1982 Ingmar Bergman va presentar *Fanny i Alexander* hi va haver una sensació comuna que el film suposava el testament cinematogràfic del realitzador suec. Els 64 anys que tenia en el moment de fer el film i algunes declaracions del director, en què parlava d'un retir impulsat no només per la seva edat sinó també per cert desencant després d'una filmografia extensa, feien creure que ens trobàvem davant la darrera obra del realitzador d'*El séptimo sello*. Si bé és ver que després de *Fanny i Alexander* vàrem viure uns anys en què Bergman semblava haver abandonat per sempre la realització –no així l'escriptura de guions, ja que ens han arribat excel·lents pel·lícules en què el guió du la firma de Bergman: *Niños de Domingo* (Daniel Bergman, 1992) *Las mejores intenciones* (Billie August, 1992) o *Infidel* (Liv Ullman, 2000)– fa només dos anys va tornar a sorprendre amb tota la força del seu cinema, malgrat els seus 85 anys, amb *Saraband* (2003).

Bergman s'ha guanyat un prestigi gràcies a un bon grapat de pel·lícules extraordinàries en les quals els temes s'han repetit de manera continuada

invitant a la reflexió: l'empremta que deixa la infantesa en la vida de les persones, la incomunicació en els diferents àmbits de les relacions humanes, l'anàlisi detallada de les relacions de parella, l'espiritualitat i les icones cristianes, la sexualitat neta, directa, sense ornaments...

Després d'una extensa experiència tant teatral com cinematogràfica ("el teatre és la meua dona fidel, mentre que el cinema és la meua amant costosa"), amb més d'una vintena de films realitzats, el 1982 presentà *Fanny i Alexander* en una doble versió, una per ser exhibida com a sèrie de televisió, amb una durada d'unes cinc hores, i una altra, més reduïda, que combregàs amb els paràmetres comercials de l'exhibició cinematogràfica, d'unes tres hores. Si cercàssim definir en poques paraules la proposta de Bergman, podriam dir que *Fanny i Alexander* és una espècie de conte infantil, amb la presència d'un monstre terrible, però que, com en els contes, tendrà un final feliç. A més, els seus protagonistes, com si realment ens trobassin davant una rondalla per als més petits, després de l'experièn-



cia viscuda hauran perdut per sempre la seva innocència; serà possible tornar a un món de felicitat, però sense oblidar mai el que ja s'ha viscut.

El film s'estructura en quatre parts diferenciades, marcades totes elles per l'escenari en què es desenvolupa l'acció (com en la majoria de films del realitzador suec els espais dramàtics estan ben delimitats i són només un marc per situar les històries, però la força, no ja del text, sinó de les actituds dels personatges, és l'efecte especial més eficient de què fa ús). La clàssica organització en presentació, nus i desenllaç aquí s'encercla en una nova tornada cap al principi, en un tancament que només és aparent, perquè —com dèiem— res no tornarà a ser el mateix després del que s'ha experimentat. El primer escenari és la casa dels padrins de Fanny i d'Alexander. És un espai en què es mou l'extensa família, amb padrins, pares, oncles, cosins..., mesclats amb el personal del servei, que conviu amb la família amb total familiaritat. Es tracta d'una família benestant, que viu del teatre que regenta i en què uns i altres fan feina bé com a directors, productors, actrius... Són una família de mentalitat oberta que viu en una casa ampla i agradable, on el sol i l'aire que passa per les finestres il·lumina l'ambient en què Alexander (veritable protagonista del film) es mou amb total seguretat. És el món màgic de la infantesa, en què tot, fins al darrer detall, sembla ser perfecte. Tanmateix tot això es trancarà amb la sobtada mort d'Oscar, el pare dels nins. La mort envaeix unes imatges que fins llavors havien estat plenes d'alegria i de llum, encara que la mort física només la percebrem a través d'una porta entreoberta per la qual s'hi filtren els crits ofegats i impotents d'Emilie, la viuda inesperada. Així s'acaba un llarg primer acte que presagia futures dificultats. Emilie trobarà

FANNY Y ALEXANDER



UNA PELÍCULA DE **INGMAR BERGMAN**

Nominada para 6 OSCARS de Hollywood

y
Galardonada con el GLOBO de ORO
a la mejor película extranjera

consol en un bisbe protestant, el qual, aprofitant l'avinentesa de servir de suport espiritual per a la viuda, li proposarà matrimoni per tal que els seus fills cresquin amb la presència i l'exemple d'un pare. Bergman no ens mostra de quina manera es produeix l'enamorament (l'acostament, caldria dir, per ajustar-



nos a la situació real) entre el bisbe i Emilie. Tot d'una, abans fins i tot de celebrar-se el matrimoni, assistim a les primeres reticències d'Alexander cap el bis-

be. Oficiada la cerimònia nupcial, els germans abandonaran la casa en què fins llavors havien trobat tota la seguretat i l'amor que necessitaven. La seva nova llar serà la casa del bisbe, on tot resulta absolutament oposat a allò que fins llavors havien viscut. La casa freda i trista és habitada també per la mare i una germana del nou pare, a més de per un parell de negres i obscures criades. Des del primer àpat amb la nova família es marcaran les noves normes que han de regir la vida dels infants. Aviat els enfrontaments entre Alexander i el bisbe faran que la convivència sigui impossible i que Emilie prengui partit de manera clara pels seus fills. No obstant és conscient que és una dona de principis de segle obligada a la submissió del seu home i que si actués d'una altra manera la llei no li donaria suport, podent arribar, fins i tot, a perdre els fills. És llavors quan Bergman es permet la llicència de deixar que la màgia solucioni el problema. Els nins aconsegueixen fugir de la casa dels bisbe amagats en un gran bagul, tot amb l'ajut inestimable d'un encís. La fugida dona pas al tercer acte, el més breu i fantasiós, en què somni, fantasia i realitat semblen conviure còmodament en un espai adequat per al terror i l'alquímia, que és la casa del jueu Ismael. Gràcies a la màgia i al poder mortífer dels somnífers, la família aconseguirà desfer-se del bisbe i deixar lliure, sense sospita, Emilie. Llavors arribam novament a la lluminosa casa familiar. Tot torna a ser fàcil, envoltats novament d'aires de llibertat, ni Alexander ni Fanny no seran els mateixos, però seran sens dubte unes persones tolerants com eren el pare i el padrí. Els dies viscuts en la cambra-presó al costat del bisbe els han ajudat a triar; les opressions, les normes absurdes, el silenci, la disciplina militar tot quedarà per l'oblit. S'estimen més les cançons, els balls, la llum o les conductes sexuals gens rígides dels adults entre les quals han crescut. S'estimaran més la llibertat. ■

El cinema i l'illa deserta

Joan Ferrer Miserol

The birds



Quan a la meua adolescència vaig començar a interessar-me pel cinema, ara ja fa massa anys, era molt corrent en els àmbits cinèfils demanar a diversos interlocutors quines pel·lícules se'n durien a una illa deserta. Jo, encara que ningú mai no m'ho demanà, cada vegada que veia a qualche revista o periòdic la llista dels enquestats, intentava fer la pròpia; malgrat només fos per comparar les meves diferències amb els altres. Avui en dia ja ningú fa aquestes preguntes tan inútils perquè provocaria, enmig de la indiferència general, mal de cap als lectors o, si més no, riallades insultants. Avui, la preocupació per esbrinar els gusts o les necessitats intel·lectuals de cadascun ja no s'estila perquè ara solament estam preocupats per les necessitats més quotidianes, més materials, més egoistes. Però jo, que dec esser figa d'un altre paner, a vegades encara pens que aquelles bajanades no eren tan doiu-

des com ara ho sembla i que potser fossin un entreteniment més divertit que els que se proposen ara. I per això, en el meu temps perdut, encara tenc el coratge de fer-me aquella pregunta, malgrat sigui tan sols per passar la vida una mica més lúdica que la que m'ofereix l'entorn actual.

Aquelles enquestes demanaven com a molt una desena de pel·lícules; és a dir, que veient-ne una setmanal, no en parlem d'una diària, i disposant sols de les deu màximes, representaria veure la mateixa com a mínim cinc vegades per any. En la cursa dels anys seria molt mal de creure que qualsevol d'elles resistís aquesta afronta perquè, per gran que fossin les nostres afinitats i per meravelloses que fossin les seves qualitats, arribarien, aquestes i aquelles, a estar tan enquistades a la nostra ment que difícilment la pròpia paciència aguantaria visions tan reiterades. Malgrat tot això, quan pens en aquest tema, no puc



evitar demanar-me quina mena de pel·lícules resistien millor aquesta visió interminablement repetitiva. Posant a part la qualitat, que òbviament s'ha de donar per suposada, perquè sols un esperit fortament masoquista podria triar veure una i altra vegada un desastre formal, haurien de tractar d'uns temes que ens poguessin interessar fortament durant les successives visions any rere any. Aquesta és la pregunta a la qual arrib quan pens en aquesta situació i el motiu pel qual escric aquest article; i la pregunta no me sembla del tot insubstancial perquè si la poguéssim contestar arribaríem a esbrinar l'art que millor pot omplir l'home; independentment de les seves circumstàncies socials.

Per respondre a la pregunta plantejada lògicament he de situar-me a una illa deserta i sentir la necessitat de satisfer la meua ànsia cinematogràfica amb una quantitat limitada de pel·lícules. Per això, el millor és començar eliminant, perquè si pretenem triar de tot el munt de palla ens serà molt difícil arribar a trobar el que volem. Primerament, descartaríem les que no tenen un mínim de qualitat cinematogràfica; això voldria dir que eliminaríem gairebé el noranta per cent de la producció cinematogràfica. Llavors hauríem de descartar les que per la nostra poca afinitat temàtica no fossin capaces de satisfer el nostre gust de visió repetitiva, el qual eliminaria un percentatge molt alt d'aquest deu per cent que ens havíem quedat. De la resta, ja insignificant, hauríem d'eliminar també les que tenguessin una temàtica excessivament local, massa poc universal per esser degustada en el nostre lloc ideal de situació gairebé còsmica com representa esser una illa deserta. D'aquestes, que serien molt poques, no sé si deu o, per no defraudar el lector, algunes més, hauria de triar les que la situació fos la més universal

possible, les que anassin més enllà de temps i espais. Per sort o per desgràcia, aquesta situació no sol esser social, sinó individual; la situació en la qual el nostre jo més profund se sent a primer pla, sense interferències. Curiosament, aquest jo interior, no social, és el jo universal, l'únic existent, el comú a tot i tots; per tant, és també el fet més social que existeix, perquè fora d'ell no hi ha res, fora d'ell no és concebible cap individualitat.

Arribat en aquest punt se me fa difícil destriar no sols una pel·lícula, sinó fins i tot un llibre, una pintura o una música que fos capaç d'arribar al punt esmentat en el paràgraf anterior. En tot cas, crec que la música és l'art que amb més freqüència és capaç d'arribar a aquest jo universal i que possiblement és el tipus d'art en què tindríem més possibilitat de trobar-hi obres que poguessin satisfer més adientment les premisses imposades; però el nostre tema no és l'art en general sinó la pel·lícula, o les pel·lícules, que satisfessin el que estam cercant, i no podem defugir amb evasives demanant a un altre art que ens tregui les castanyes del foc. En el cinema, per a mi, les pel·lícules que millor han arribat a tocar aquest jo profund i universal són *Un comdamné a mort s'est échappé* de Bresson, *Viatge a Tokio* d'Ozu, *Stromboli* de Rossellini, *The Birds* d'Hitchcock, *Persona* de Bergman i *Blau* de Kieslowski. Però, en tot cas, no seria gens fàcil arribar a la xifra de deu que era la que més se manejava en aquelles enquestes, malauradament avui desaparegudes i substituïdes per altres entreteniments més prosaics; però per no defraudar el lector afegiria *Sunrise* de Murnau, *You only live once* de Lang i *The man who shot Liberty Valance* de Ford. Per completar la desena no estaria gens malament incloure-hi *El Dorado* de Hawks, i gaudir així d'un entreteniment pur. ■

Tornem als Goya, tornem als premis més prestigiosos del cinema espanyol, que, com cada any, tornen plens de polèmiques que no se solucionen i de mesures que no contribueixen gaire a acabar amb els problemes. La darrera ocurrència ha estat retransmetre la cerimònia en un fals directe (amb un retard de trenta minuts) per alleugerir els continguts i fer més breu i dinàmic l'espectacle. No sabem si s'ha aconseguit, però tampoc és que nosaltres confiïm gaire en mesures tan políticament correctes.

Parlem, però, de música, que es allò que ens importa, i tornem, perquè qui ha tornat és un d'aquells guanyadors incombustibles, que sembla que cada vegada que s'apropa al director Pedro Almodóvar (el gran absent de la cerimònia, per cert, encara que ell mateix es va fer amb un bon grapat de premis) encerta de ple: Alberto Iglesias s'ha emportat el famós bust per la partitura feta precisament per *Volver* (Pedro Almodóvar, 2006), després d'haver estat proposat al premi ni més ni menys que per vuitena ocasió, i premiat per setena (és més fàcil dir que únicament no va guanyar el Goya la primera vegada que el varen proposar, per *Vacas*, Julio Medem, 1991). Pot semblar una mica repetitiu això de tant premi, però del que tampoc hi ha dubte és de la seva gran vàlua com a compositor, encara que enguany els seus rivals no eren qualsevol cosa: per una banda, el també veterà Roque Baños, proposat per *Alatriste* (Agustín Díaz Yanes, 2006), una poderosa composició d'un home proposat per cinquena vegada a la categoria reina (i no la tercera, com vàrem dir aquí mateix l'any passat) i que el va aconseguir a la categoria de Millor Cançó l'any 2002. D'altra part, el sorprenent Javier Navarrete, que ha donat molt a parlar amb la seva al·lucinant composició per *El Laberinto del Fauno* (Guillermo del Toro, 2006): proposat per primera vegada al premi, en sentirem parlar molt, d'aquest jovençà, estam ben segurs. I tancant les proposicions, un altre il·lustre però nou de trinca en aquests llars com és Lluís Llach, per *Salvador* (Manuel Herga, 2006), que ha escrit una banda sonora prou interessant per aquest film històric. D'altra banda, el premi a la Millor Cançó ha anat a les mans de la gran Bebe (proposada fa dos anys per la cançó composta per *Incautos*, Miguel Bardem, 2003) i de Lucio Godoy per la cançó "Tiempo Pequeño", de la pel·lícula *La Educación de las Hadás* (José Luis Cuerda, 2006, també protagonitzada por Bebe).

I ja que parlem de premis, anem a veure els Globus d'Or, en què trobem a gent tan curiosa com el veterà Hans Zimmer, per *El Código DaVinci* (*The DaVinci Code*, Ron Howard, 2006, setena proposició a la categoria reina en un premi que ja ha guanyat dues vegades), el (tal vegada injust) repetidor Gustavo Santaolalla, per *Babel* (Alejandro González



lñárritu, 2006, que l'any passat es va emportar el premi a la Millor Cançó per *Brokeback Mountain*, *En Terreno Vedado* –*Brokeback Mountain*, Ang Lee, 2005–, també proposada a la categoria gran), els nous de trinca Carlo Siliotto, per *Nomad* (Sergei Bodrov, Ivan Passer, Talgat Temenov, 2006), i Clint Mansel, per *La Fuente* (*The Fountain*, Darren Aronofsky, 2006), i el guanyador, ni més ni menys que Alexandre Desplat, per *El Velo Pintado* (*The Painted Veil*, John Curran, 2006), un compositor que ja havia optat al premi per *La Joven de la Perla* (*Girl With a Pearl Earring*, Peter Webber, 2003) i per *Syriana* (Stephen Gaghan, 2005), i que, sens dubte, encara té moltes coses a dir.

Volver

Per acabar, el premi a la Millor Cançó ha anat a parar a mans de Prince, *The Artist*, o com ell vulgui anomenar-se (qui curiosament ja havia estat proposat una vegada a la mateixa categoria, per una cançó seva del film *Purple Rain*, Albert Magnoli, 1984), per "The song of the heart", de *Happy Feet: Rompiendo el Hielo* (*Happy Feet*, George Miller, 2006). ■

Un faune contra Franco

Pere Antoni Pons



El *laberinto del fauno*, la darrera pel·lícula del mexicà Guillermo del Toro, és, evidentment i abans que cap altra cosa, un elogi fervorós i emocionat de la fantasia. Ofelia, la nina protagonista, es troba atrapada en el panorama cruel de la postguerra espanyola: amb el pare mort (un sastre republicà que s'intueix que fou assassinat pels feixistes) i amb la mare embarassada del seu nou marit, un repulsiu i desprietat capità de l'exèrcit franquista, sempre assedegat de sang i fanàticament devot dels valors estrictes i dels rituals violents dels militars (la interpretació de Sergi López és, per dir-ho sense exaltació, incommensurable). La pel·lícula comença amb Ofelia i la seva mare que es dirigeixen cap a un petit poble rural on es troba destacat el seu nou espòs i nou padastre, amb la missió d'acabar amb els focus de resistència republicana que encara hi ha a les muntanyes de la zona. L'ambient del lloc —fred, vençut i ombrívol— no pot ser més inhòspit i hostil per a la petita Ofelia, però la situa-

ció se li fa suportable perquè, una nit, descobreix, al costat del poble, un antic laberint habitat per un vell faune, que li revela que, en realitat, ella és una princesa perduda fa molt i molt de temps. El faune diu a Ofelia que podrà tornar al seu regne si supera les tres proves que li posarà. És la primera gran diferència entre la realitat i la fantasia: la realitat no et promet res ni et dóna cap oportunitat; la fantasia, en canvi, posa el teu futur en les teves mans.

És justament sobre aquesta diferència essencial, i sobre la contraposició de les altres importants diferències que d'aquesta deriven, que Guillermo del Toro sàviament construeix —el discurs, l'estil, la intenció, la força, el sentit— tota la seva pel·lícula. La realitat espanta i la fantasia sorprèn; la realitat és trista i desesperada i la fantasia es funda sobre la joia, l'expectació i l'esperança; la realitat mata i la fantasia vivifica; el capità franquista menysprea i amenaça i el faune aconsella, acull i ofereix. És justament aquest paral·lelisme enfrontat que s'esta-

bleix entre la realitat i la fantasia, el que converteix El laberinto del fauno en una pel·lícula extraordinària: audaç, esplendorosa i completa. Perquè fa que no només sigui una apologia saludable, emotiva i vital de la imaginació i la màgia (cosa que la podria rebaixar fins al pur infantilisme), sinó també un retrat cru i sense concessions d'uns esdeveniments històrics, unes tipologies humanes i una època determinada. D'aquesta manera, Del Toro salva l'escull més difícil d'entre tots els que inevitablement es presenten a qualsevol creador que es proposa de tractar uns fets terribles i sagnants, que a més realment s'esdevingueren, des d'una òptica deliberadament irrealista. Aquest escull és la banalització de l'horror i la ofensa envers aquells que el visquen i sofririen; és, en definitiva, la frivolitat indecent. Amb El laberinto del fauno, però, Del Toro no banalitza en absolut l'horror de la guerra civil espanyola. Al contrari: l'expressa amb més contundència i claredat que molts altres directors que han pretès d'explicar-lo i de relatar-lo amb un realisme que anunciaven com a molt versemblant i documentat. La imaginació i la fantasia, ho saben prou bé els savis i els nens (i Del Toro és un nen molt saví) mai no és només la negació del món. També —sobretot— és una eina per entendre'l i contar-lo millor.

És justament per ser respectuós amb la veritat històrica, que Del Toro (atenció: el lector que encara no hagi vist la pel·lícula que deixi immediatament de llegir i la vagi a veure tot d'una!!!!) resol la pel·lícula amb una gosadia tràgica que, sense anul·lar del tot la fantasia, deixa necessàriament clar que l'horror feixista va ser el vencedor final d'aquell conflicte. És per emfatitzar l'horror, doncs, que Ofelia acaba morint assassinada pel cruel capità, i que només en plena agonia la petita es pot



imaginar retornant al seu regne fa tant de temps perdut. La mort d'Ofelia —complementada per la posterior execució del capità per part dels republicans— és la demostració que, davant d'uns fets tan cruels com els que ocorren en una guerra, la fantasia pot ser un consol, però mai una protecció ni encara menys una arma. És així, doncs, que es pot afirmar que El laberinto del fauno acaba transcendent la dicotomia que en un principi ella mateixa planteja entre realitat i fantasia i s'acaba convertint en una expressió de la veritat. La veritat de l'horror i la crueltat de la vida. Però també i sobretot la veritat del que a Espanya va passar fa setanta anys. Un faune contra Franco: el faune era bo, però Franco, cruel i malvat, el va derrotar. ■

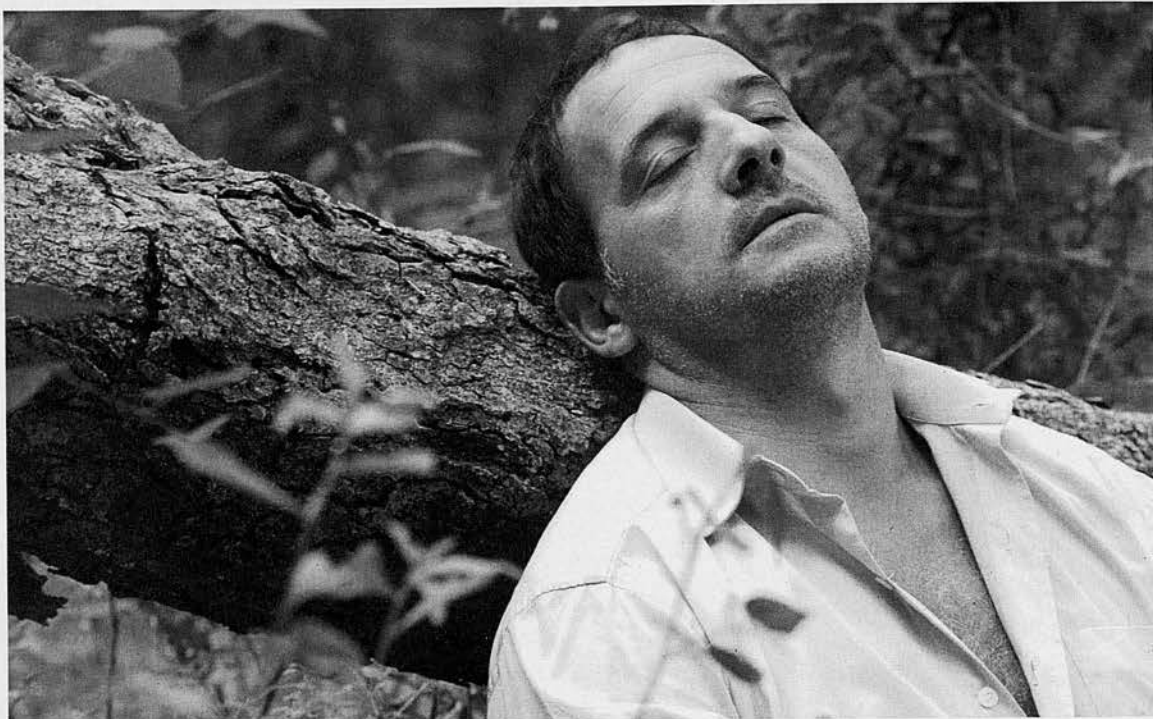


Genials Téchiné i Rivette

Crònica del LVII Festival Internacional de Cinema de Berlín

Guillem Sans Mora

El Otro d'Ariel
Rotter



Les *témoins*, els testimonis, és una de les pel·lícules més ben escrites dels darrers anys. Manu té 20 anys i arriba a París a fer feina l'any 1984, quan una malaltia incurable anomenada sida arribava a Europa. Aquest al·lot viu a ca sa germana, na Julie, cantant d'òpera. Una nit, Manu coneix en un parc Adrien, un metge culte de 50 anys amb qui s'entén beníssim des del començament. Neix una amistat platònica. Adrien l'introdueix en el seu cercle d'amistats, que inclou una parella que no s'acaba d'entendre: Mehdi, un policia d'origen magribí, i la seva dona, Sarah, escriptora. Acaben de tenir un nin petit, i aquesta nova situació familiar ha reforçat el caràcter autoritari d'ell, mentre que ella no s'acaba de trobar bé en el seu nou paper de mare. En aquest moment difícil de la relació, Manu comença una relació amorosa amb Mehdi. Tota aquesta complexitat de relacions està contada en dues hores a tota pastilla, i el resultat és excel·lent. André Téchiné, director i guionista, va presentar el mes passat al LVII Festival Internacional de Cine de Berlín la seva millor pel·lícula, que el jurat no va voler reconèixer amb cap premi. Téchiné, aquest antic redactor de *Cahiers du cinéma* i autor de pel·lícules com *Les roses sauvages* (1994) i *Les temps qui changent* (2004), domina perfectament una combinació de llenguatge visual i escriptura que el permet fer proeses com crear personatges rodons en cinc minuts.

Jacques Rivette, nascut el 1928, és un altre mestre investigador de llenguatges. L'adaptació de Balzac que va presentar a la Berlinale, *Ne touchez pas la hache*, és un altre dels millors films del festival,

també sense premi. S'entén que no agradàs a tothom, perquè ni el públic ni els crítics estan avesats a un ritme narratiu absolutament contraposat al de Téchiné: una lentitud pensada com a resposta al repte de traduir en imatges una *nouvelle* del XIX. Hem de dir que no és acceptable la manera com la majoria de crítics, sobretot espanyols, despatxaren aquesta gran pel·lícula: "*soporífera*", "*lentíssima*", "*?insoportable*". Cap d'ells sembla haver-se plantejat la qüestió principal que s'hauria de plantejar qualsevol crític a l'hora de valorar una pel·lícula, és a dir, la relació entre les intencions i el resultat. Les intencions de Rivette, el seu repte i la seva aposta, eren, ja ho hem dit, trobar un llenguatge visual adequat per a Balzac. El mestre francès ho aconsegueix prescindint de la música de fons per deixar-nos sentir el cruixir dels parquets d'aquell temps, centrat en els diàlegs i en la manera de dir-los. Aquests diàlegs els diuen, magistralment i en un codi del noucents que Rivette ens convida a entendre, Guillaume Depardieu i Jeanne Balibar. Ell és un general de l'exèrcit francès, Armand de Montriveau, que cerca la seva estimada per convents de tot el món fins que la troba a Mallorca. Ella, la duquesa de Langeais, havia jugat de mala manera amb els sentiments d'ell cinc anys enrere a París. El general va voler venjar-se'n, sense aconseguir altra cosa que l'abandonament d'ella per fer-se monja.

Die Fälscher, els falsificadors, és una altra bona pel·lícula sense premi. Dirigida per l'austriac Stefan Ruzowitzky, conta la història dels presos del camp de concentració de Mauthausen que pogueren so-

breviure perquè els nazis els encarregaren fabricar lliures i dòlars falsos amb els quals pensaven fer malbé les economies aliades. Una pel·lícula de camps de concentració, quina peresa! Això tendríem dret a dir-ho si recordam *Schindler's List* de Spielberg o *La vita è bella* de Benigni, per la seva tendència a la lla-grimeta fàcil. *Die Fälscher*, amb unes interpretacions excel·lents de Karl Markovics i August Diehl, és crua i fa la impressió de ser-hi, als camps de concentra-ció i d'extermini, aquesta realitat última i concreta del feixisme. I, de sensibleria, res, per molt que el leitmotiv musical sigui un tango.

Marianne Faithfull va ser una de les estrelles més aplaudides del festival. A *Irina Palm*, dirigida pel belga Sam Garbarski, fa d'una senyora-àvia de suburbi londinenc que cerca la manera d'aconseguir 8.000 lliures esterlines per poder pagar una operació de vida o mort al seu nét a Austràlia. Ningú no li vol donar feina, fins que s'interessa per una oferta que veu a un local de sexe a Oxford Circus, al centre de Londres. És una pel·lícula de bons sentiments que segurament tenguí el problema que si contam què accepta exactament fer la protagonista en aquell local, ja està tot contat. Se la pot criticar per massa anecdòtica, però està molt ben feta i és divertida. Tampoc no se'n va dur cap premi, però no li fa cap falta: segur que serà un èxit de taquilla.

Haviem decidit comentar sobretot els títols sense premi, perquè pobres, n'hi havia alguns que s'ho mereixen. Però vet aquí que passam ara a l'Ós d'Argent a la millor actriu, que va ser per a l'alemanya Nina Hoss, protagonista de *Yella*, de Christian Petzold. I ho feim així perquè Hoss, en recollir el premi, va dir que esperava que fos per a Faithfull. Una altra candidata amb possibilitats era la francesa Marion Cotillard per la seva interpretació de la desgraciadíssima Edith Piaf a *La Môme*. La pel·lícula alemanya, bé, no és que tots els crítics siguin curtets, però de veres que tampoc és com per despatxar-la amb quatre graciets despectives, com varen fer sobretot els no alemanys. Qui hagi llegit *Pedro Páramo* de Juan Rulfo o *The Turn Of The Screw* de Henry James sabrà quin és el secret de la història, que molts varen considerar un truc il·lícit, encara que el director ens dona pistes per esbrinar-ho. *Yella* és una al·lota de 30 anys amb crisi de parella i obsessionada per trobar una feina. La fantasia que conta el film està plena de fantasmes del passat i de llenguatge neocapitalista, una fredor compensada per alguna gota d'amor i esperança que al final hauran estat debades.

Yella no és una pel·lícula optimista, no, però veure-la té l'avantatge de no haver d'empassar-se les brutalitats espantoses pensades per la ment calentota de Clint Eastwood a *Letters From Iwo Jima*, un festival gore d'animalades japoneses que esquiten sang i fetge pertot. Comprou amb horror que la sang mediterrània —dic jo que serà això— t'empeny a despatxar pel·lícules complexes amb un parell de línies de comentari de cafè com les que acap d'escriure sobre aquest film. Perquè aquest Iwo Jima té un mèrit molt clar: els intèrprets, japonesos tots, i la dramaturgia creada entre ells per contar



aquesta sagnant batalla de la Segona Guerra Mundial. Però ja dic, realment se n'ha de tenir gola, no és una pel·lícula per després de sopar. El tema bèl·lic, certament, no ha de ser necessàriament tan brutal. El director israelià Joseph Cedar se'n va dur el premi al millor director per *Beaufort*, que no és la història d'una batalla sinó d'una retirada, la de l'exèrcit israelià d'una base al sud del Líban. Aquesta base de Beaufort, volada pels aires amb un miler de bombes l'any 2000, pareix en les imatges de Cedar la nau de 2001: *A Space Odyssey*.

De vegades, cal anar a concurs a la Berlinale dos anys seguits per endur-se'n un premi. Li ha passat a l'actor argentí Julio Chávez amb *El otro*, d'Ariel Rotter. L'any passat, Chávez va sorprendre el festival amb la seva interpretació d'un guardaespalles d'un ministre capaç d'expressar gran frustració sense moure una cella. Però ai las!, que aquesta pel·lícula de Rodrigo Moreno tenia un llenguatge visual propi i original, cosa que no té *El otro* de Rotter, per la qual se n'ha duit el premi, sobre un home dispost a adoptar noves identitats en un viatge de negocis i replantejar-se la seva vida d'adult que mira cap enrere no se sap ben bé com. Moreno feia unes imatges inquietants i amb vida pròpia, les de Rotter s'acosten perillosament al clixè sentimental pseudopoètic.

Beaufort de Joseph Cedar (a dalt) i *La boda de Tuya* (a baix) de Wang Quan'an



No hi havia cap favorit en aquest festival, i el jurat, presidit per Paul Schrader, va decidir que la millor pel·lícula, l'Ós d'Or, va ser *La boda de Tuya*, del xinès Wang Quan'an, protagonitzada per una dona a la frontera amb Mongòlia i els seus problemes amb el seu marit, dos fills i un ramat de cabres. Berlín va ser fa ja quinze anys plataforma de llançament de Zhang Yimou, el director xinès més conegut a Occident, amb *Sorgo Rojo*, de manera que atenció al tal Quan'an, que mai se sap... El premi Alfred Bauer, en memòria del fundador del festival i que es concedeix a una pel·lícula "que obre noves perspectives en el llenguatge cinematogràfic", va ser per a un altre títol asiàtic, *I'm a cyborg, but it's ok*. La novetat del llenguatge d'aquesta pel·lícula del sud-coreà Park Chan-wook, i aquí sí que seré dolent i la despatxaré aviadíssim i amb mala llet, és com a màxim la de les imatges de videoclip, per altra banda molt adients per a la història d'una jove que està malament, però molt malament del cap i es creu un robot assassí en un psiquiàtric, fins que un altre pacient, un jove amb dos rulls ridículs de cabell damunt el cap, l'enamora sense que ella deixi de tenir visions de la seva padrina morta venguda del cel amb un elàstic. Què? Sí, això és l'argument, ja està tot dit.

El jurat va reconèixer amb el premi a la "millor contribució artística" —vol dir allò que vulgueu— el treball interpretatiu de Matt Damon, Angelina Jolie, John Turturro i la resta d'actors i actrius de *The Good Shepherd*, dirigits per Robert de Niro en la seva segona experiència rere la càmera. És una pel·lícula classicota, llarga, i amb la qual el director vol explicar bàsicament què significa per a ell ésser americà. Un poc de ràbia sí que fa, però en aquesta història

sobre els orígens de la CIA amb conflicte pare/fill i vida privada/vida com a ciutadà i servidor dels Estats Units, les intencions i el resultat acaben coincidint: prou bé. No podem dir el mateix de la justament no premiada *The Good German*, en què George Clooney i una espectacular Cate Blanchett es mesclen en blanc i negre en una intriga al Berlín de 1945. El cartell és una rèplica del de *Casablanca*, i l'única pregunta que queda després de veure-la és: i per què, tot plegat, per què fer una pel·lícula amb lents i tècnica dels anys quaranta? El director, Steven Soderbergh, no ho va saber explicar.

Se'n va anar també amb les mans buides la darra de François Ozon, amb Charlotte Rampling i Sam Neill, titulada *Angel* i empalagosa com una ensaimada de nata, però molt ben feta, vuitcentista, en anglès, història rosa d'una filla de madona de botiga que esdevé escriptora multimilionària al Londres de principis de segle. Ah, però quins grans temes és capaç de tractar Ozon amb aquest argument, per exemple la impossibilitat d'escriure després de l'experiència de la guerra. ¿Podem dir quina ha estat la pitjor pel·lícula del festival? Va, ho direm, i aquí no hi ha dubte: *Bordertown*, de Gregory Nava i protagonitzada per Jennifer López i Antonio Banderas, és un enorme despropòsit sobre els crims de dones de Ciudad Juárez, amb aire de *La noche de los muertos vivientes* i sense oferir cap reflexió útil sobre aquests terribles assassinats en aquella ciutat fronterera amb els USA. L'absurditat d'aquestes morts no és fàcil de contar. El novel·lista xilè Roberto Bolaño va necessitar més de 1.300 pàgines per treure'n alguna cosa propera a alguna veritat en el seu llibre *2666*, molt recomanable. De la pel·lícula, oblideu-vos-en: una desgràcia. ■



La darrera gala dels Goya va demostrar que la societat espanyola no ha canviat tant com ella mateixa es pensa. El seu cinema i tot allò que l'envolta, guardons inclosos, en són el reflex més clar. L'Acadèmia d'Arts i Ciències Cinematogràfiques de Madrid —perdó, d'Espanya— ja es va delatar quan va decidir nominar quinze vegades una pel·lícula com *Alatriste*: suposam que el criteri va ésser el de nominació per milió d'euros invertit. La seguien de ben a prop *Volver*, *El laberinto del fauno* i, per despitatar, *Salvador*. L'acadèmia ens feia creure així que era capaç de reconèixer els mèrits d'una pel·lícula "perifèrica", política i agosarada. Alguns vàrem començar a pensar que qualche cosa finalment canviava. Il·lusos.

Les primeres preguntes eren, simplement, pel gust d'elucubrar, perquè la resposta era més que clara. ¿Com és possible que la terrible dicció de Viggo Mortensen, que convertia el seu *Alatriste* en un murmuri intel·ligible, entràs dins la categoria dels quatre elegits? ¿Des de quan la pasterada de convertir cinc novel·les en una sola pel·lícula es reconeix com un dels millors guions de l'any? ¿Per què l'artesanía poètica de Miquelangelo Prado a *De profundis* va ésser menystenguda en favor de la molt més industrial *Pérez: el ratoncito de tus sueños*?

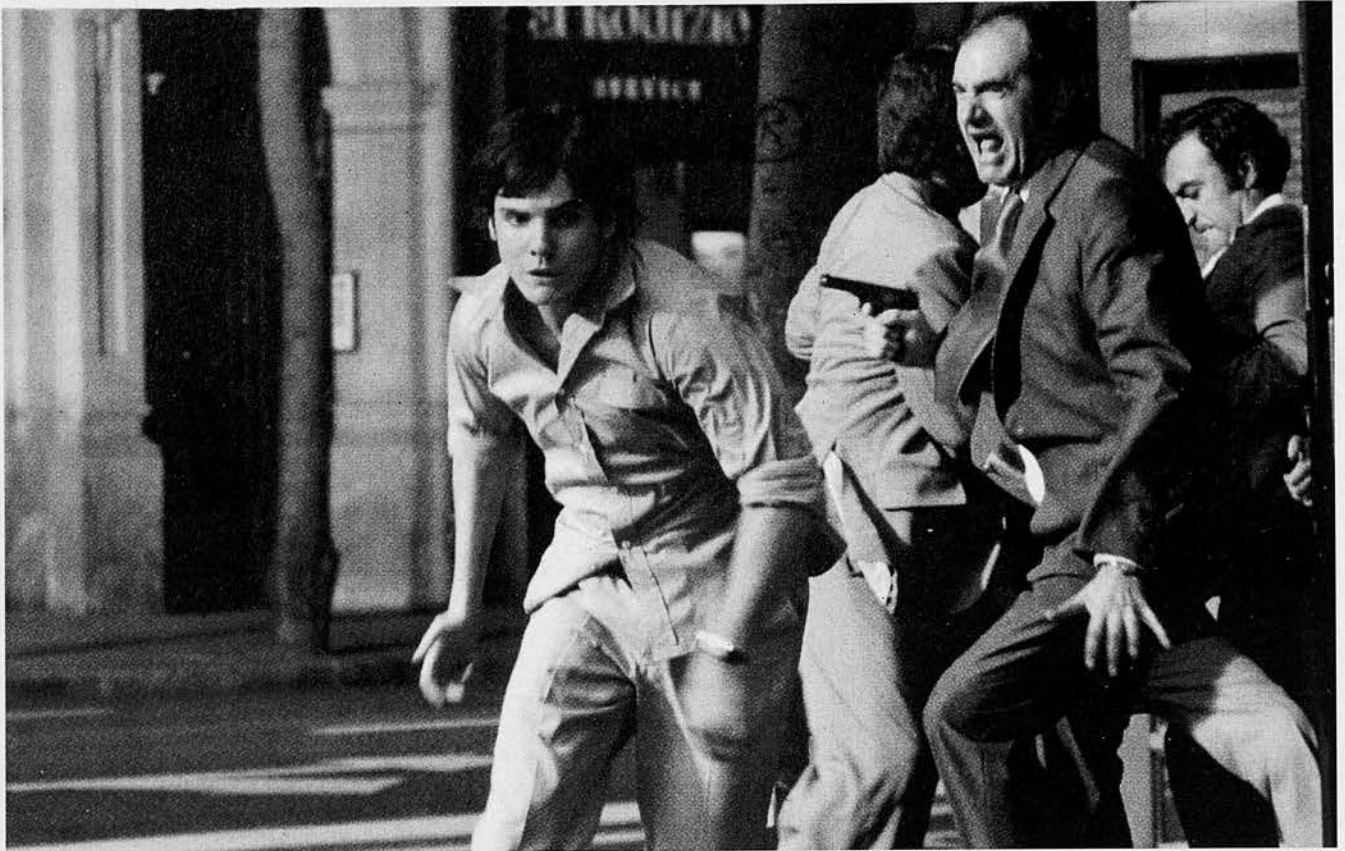
¿Què direm de *Volver*? Tot i reconèixer que és una pel·lícula més continguda, i per tant més reeixida, que *La mala educación*, *Volver* no representa cap passa important dins la producció d'Almodóvar: continua essent un catàleg de situacions delirants amb pretensions de pregonesa, amb al-

guns moments magistrals i d'altres de patètics. A força de repetir-ho el director a les múltiples entrevistes que els mitjans li dediquen servilment, tothom s'ha arribat a creure que el *look* de Penélope Cruz en aquesta pel·lícula correspon al d'una dona proletària d'origen manxec. No importa que en realitat sembli una *matrona* siciliana, una mena de clonatge creuat entre Anna Magnani i Sofia Loren, amb la cutror afegida de les pròtesis glúties. Almodóvar diu que aquesta obra seva és una reflexió sobre la dona manxega i tothom diu amèn. No es discuteix ni la versemblança ni la profunditat de la seva proposta.

Però és la pel·lícula d'Almodóvar i això significa que és la pel·lícula. ¿Que el ninet va fer una potadeta i es va desmarcar de l'acadèmia en un mostra d'infantilisme més que no de divisme? No passa res: al cap de dos anys, declaram la seva cinta la gran triomfadora de l'any i així el tendrem content. ¿Que no vol assistir a la cerimònia? Cap problema: té ni més ni pus que tota una ministra de cultura per defensar-lo: "es uno de los grandes del cine español y se puede permitir muchas cosas". ¿Feia realment falta promocionar un cinema com el d'Almodóvar, que ja té campanyes publicitàries milionàries per modelar al seu gust l'opinió pública de la cadena SER? ¿Era necessari tornar a premiar, una vegada més, una carrera més que consolidada com la de Carmen Maura?

Però la gran decepció de la nit va ésser el menyspreu absolut cap a *Salvador*, la pel·lícula de Manuel Hueriga que ha gosat llançar un crit contra aquells

El laberinto del fauno



Salvador

que pretenen enterrar el franquisme. L'acadèmia la va premiar amb un únic Goya al millor guió adaptat, cosa que ens sembla ben justa, atès que Lluís Ascarazo va fer tot un treball d'investigació periodística abans de començar a escriure.¹ És lloable que es premiï la indagació dins la societat, la manca de conformisme amb les versions oficials, el compromís. De fet, és admirable que gràcies a la pel·lícula s'hagi reobert el cas de Puig Antich: un alè d'esperança per a aquells que pensam que el cinema pot esser quelcom més que entreteniment i negoci.

Però aquí s'acaben les alegries. De les altres deu nominacions, ni un premi. I ja n'hi ha prou de callar determinades sospites: l'acadèmia no va reconèixer *Salvador* per dues raons més que probables. La primera és que és una pel·lícula catalana. I ni l'acadèmia, ni la societat espanyola, han avançat tant en el reconeixement a la diversitat. Les pel·lícules catalanes no els interessan. Simplement, fan de no veure-les. I no només les de caire polític. ¿Com s'explica, si no, que l'any 1997 no estiguessin nominades ni Núria Espert, ni Anna Lizaran, ni Rosa Maria Sardà per *Actrius* (Ventura Pons, 1996)?

La segona és que una cinta amb una vocació reclusiva tan clara i llampant molesta. Ja poden promoure una llei de memòria històrica. La realitat és que l'acadèmia es va estimar més llevar-se de damunt el mort que representava premiar una pel·lícula en què el nom de Manuel Fraga Iribarne i la seva veu hi són perfectament reconeixibles, per citar només un exemple.

La pel·lícula de Huerga té encara un altre "defecte": és cinema polític sense dissimul, però és al-

hora comercial; atractiu i entretingut. I això sí que no. Els comentaristes de Ràdio Nacional d'Espanya durant la retransmissió de la gala deien que el gran mèrit d'*El laberinto del fauno* era haver aconseguit parlar del feixisme sense fer un pamflet. Tot i valorar les nombroses virtuts d'aquella cinta, hem de reconèixer que ho tenia més fàcil. La caricatura plana i maniquea del feixisme que encarna Sergi López no pot incomodar mai tant com la crítica directa d'alguns funcionaris i policies del franquisme. Tot i la contundència d'algunes de les imatges de del Toro, el fet de vestir la història amb l'oripell del cinema fantàstic la fa no menys vàlida, però sí més digerible pel gran públic. *El laberinto del fauno* és una molt bona metàfora, però *Salvador* és un cop de puny directe als desmemoriats, als que intenten falsejar la nostra realitat històrica més recent. I, malgrat que els comentaristes de RNE no sàpiguen veure la diferència, no és cap pamflet.

Però és igual. Els acadèmics, cofois, riuen les astracanades de José Corbacho. No se'n recorden, del franquisme. No se'n volen recordar. Els preocupen més els problemes de les dones manxegues vestides com madones italianes que canten tangos argentins en versió flamenca. L'Espanya profunda continua manant, desfressada ara de mestissatge i de segle XXI. Rocío de la Mancha no ha desaparegut: en realitat s'ha reciclat en Raimunda de la Cruz. Les folklòriques es van morint, però sempre ens quedarà Almodóvar. ■

(1) ¿Degué seguir GAL la mateixa ètica professional en l'elaboració del seu guió?

Aquests viatges sentimentals pels cinemes de la ciutat, serà en essència, una breu excursió, nostàlgica i evocadora, per la biografia d'aquelles sales que per diverses raons estan molt íntimament lligades amb la vida de Barcelona i que quasi s'han convertit en autèntiques transformacions ciutadanes.

Jordi Torras i Comala, *Viatge sentimental per els cinemes de Barcelona*

Ara que dos cinemes entranysables per diferents raons i molt lligats a la meua vida cinematogràfica —hi ha, però, vida cinematogràfica?, 'jah!, quina magnífica polèmica de caràcter metafísic per polemitzar— han tancat portes o tancaran els mesos vinents m'omple el cos, arriba als apartats privilegiats de la memòria, baixa cap a l'estomac i reviu al meu interior, tot el foc entre la convulsió, l'evocació i l'obertura a altres paranys ja desapareguts, morts i enterrats. De la ciutat de Barcelona, un dels eixos fo-

namentals de la meua forma formació?, cinematogràfica a la vegada que sentimental, anys cinquanta/seixanta, m'ha arribat la tristíssima —imagino, però, que inevitable— notícia de dos cinemes clàssics i representatius ara en vies d'extinció definitiva. Un d'ells, cine París, ubicat al Portal de l'Àngel ja s'hi troba en plena operació d'enderroc, l'altre, l'Arenas, darrer espai barcelonés d'expressió gai, espera el seu torn de liquidació que arribarà, i la cosa ja no té remei, a finals de l'any present o principis del 2008. París i Arenas, dos centres cinematogràfics de biografies diferents, de plural representativitat, d'ambient i clima variable al pas dels temps i de les circumstàncies de tota mena, diuen adéu a la seva ciutat, una ciutat que, com a les resta de totes las del país, ha contemplat la desaparició de tants i tants centres de projecció. Del Windsor Palace al Kurssaal, del Kurssaal al Fémina (víctima d'un cruel incendi que devastà l'escenari principal que, un temps, contemplà la presentació del mític cinemascòp i, per exemple, *La túnica sagrada/Demetrio y los gladiadores*) del Fémina... fins a l'infinit per arribar a la realitat actual; naixement i proliferació de multisales a espais urbans on el jovent menja crispetes, beu Coca-Cola i, de vegades (però només de vegades) acaricia l'entreuix de la seva parella. Altres temps d'altres disbauxes i desgavells cinematogràfico-sentimentals que, probablement, marcaren la nostra vida encara que no sé si de forma definitiva. De moment, tenim la notícia de dos desaparicions, el París, cinema d'estrena i l'Arenas, de reestrena preferent i amb progra-



El año pasado en Mariembad



mes de doble sessió. Ara, la fi. De moment. Ens queda el Coliseum. A Ciutat, ni això.

Barcelona, 1959

Tot just a tocar la plaça Espanya, al carrer Creu Coberta, en la pràctica a l'entrada de la popular barriada de Sants, integrat, però encara no del tot, a la ciutat de Barcelona, trobarem el cinema Arenas. Un cinema prolífic i popular, de vida intensa però alterada que al llarg de molts anys donà vida i plenitud a Sants en època oberta de desenvolupament de la zona amb la seva integració política i municipal a Barcelona. Neix al món de la projecció cinematogràfica un dia significatiu a la vida del ciutadà, diada de Nadal de 1928, el mateix any, curiosament que el París. L'Arenas si bé va obrir portes en temps del cinema mut, el 1930 ja s'incorporarà a la nova modalitat del sonor que tant va transformar, i molts nivells, el desenvolupament de la indústria cinematogràfica. Especialitzat des de sempre en programes dobles dels anomenats reestrena preferent, fins els anys setanta oferí un a programació molt oberta i concreta sempre a l'aire i al gust de la cosa popular, sempre molt a la mida dels residents a la zona de Sants. Aventures, romanticisme. preferència per el cinema de gènere —una vegada, per error, sense dubte, es projectà *Noches blancas*, de Luchino Visconti, l'escàndol fou fenomenal i als dos dies retiraren la pel·lícula de cartell— amb el western com a referència principal. El meu descobriemnt del local fou l'hivern de 1959 i amb la projecció d'un clàssic del gènere de la mar, *La nave de los condenados*, dirigida per John Farrow amb la presència d'Alan Ladd amb el mite encara de *Raíces profundas* i un d'un del grans actors de tota la història del cinema,

James Mason. I no me n'oblidaré, no, de Patricia Medina i Sir Cedric Hardwicke. Una cinta que a través dels anys m'acompanyà amb intensitat i força. Fidel a una forma concreta de programar, l'empresa mantingué ferma la línia concreta. Llavors, a principi dels 80, amb tota la programació cinematogràfica mundial en plena crisi i amb el trasbals de la indústria a tots els nivells, l'Arenas s'integrà a la modalitat de films qualificats amb la lletra, recordau?, S amb pel·lícules a l'estil de *La caliente niña Julieta* i altres coses per l'estil. Al darrers anys, i sempre en línia de sexe fort i dur, de calents sentiments, s'especialitzà en cinema ja obertament homosexual, de temàtica, (exclusiva) en històries gais. Barcelona, perd l'únic cinema de programació especial i per un col·lectiu també especial.. Adéu, dons, a dos cinemes que se'n van. Sempre, però, recordaré. la sessió aquella on es projectava l'anomenada (i excel·lent) *La nave de los condenados*.

De Beethoven

"En èpoques d'adolescència" —escriu l'escriptor i crític de cinemana català Jordi Torras— "visitava el cinema París a fi d'acudir a una cita, un dissabte a la tarda, amb una companya de classe de l'institut Maragall. Amb el temps just vaig agafar a la cantonada de casa Bruc/València el tramvia 36 que em deixar al Portal de l'Àngel, projecció, 1964, del film de Bernart Wicki, *El puente...*".

De Beethoven a Emmanuelle

Neix el cinema París sota la influència dels francesos, León Gaumont i Henri Huet, personatges estretament lligats a la producció i distribució cinematogràfica del país veí i *Beethoven*, la cinta que inaugurarà el cicle de projeccions. D'un retall de *La Vanguardia* puc recollir que "la construcció de l'edifici i la decoració interior estan inspirades en les grans construccions americanes dedicades al cinema...". De línia moderna i agosarada, atès el temps de la construcció, el local d'immediat fou molt ben acollit per el públic barcelonés que gairebé de seguida l'incorpora a la llista dels cinemes de preferència i de referència. Als anys seixanta formà parella de fet amb un il·lustre de la programació bacelonina de l'epoca, el Fantasio, ubicat a la part alta de la ciutat, a l'acadèmic Passeig de Gràcia i també ja desaparegut. *Ciudadano Kane*, *Psicosis*, *Vértigo*, *El año pasado en Mariemba*, *Los 400 golpes* foren alguns dels títols de prestigi projectats a la seva pantalla. Després, època altra volta de crisi, principi dels vuitanta, incidí en programacions de pel·lícules com, per exemple, la segona part de les aventures de l'intrèpida aventurera sexuals a països asiàtics la ja oblidada *Emmanuelle*, *la antivirgen*, amb Silvyia Kristel. Amb el pas del temps, com tants i tans cinematògrafs del món, es transformà en dues petites sales ja despenjat del Fantasio.

Ara els dos, Arenas i París, desapareixen del l'escenari. Una pena?. Sí, una pena. Però aquesta i no pas altra, és la realitat. ■



The Queen

El relat sobre les vicissituds que va suposar per a la família reial britànica la mort per accident de Lady Diana de Gal·les, aviat farà deu anys, constitueix el nucli d'una pel·lícula 'atípica' en la filmografia de Stephen Frears. L'adjectiu va entre cometes perquè, si bé és cert que no és la primera vegada que recorre a fets i esdeveniments propers com a marc de les pel·lícules, més aviat, de denúncia social, sí que és ben poc usual que ho faci dins un ambient tan marcat com és la família Windsor.

En veure *The Queen*, l'espectador rep la sensació que el director anglès va entrar al palau de Buckingham i hi va enregistrar les vivències d'aquells dies, en què la pèrdua de popularitat de la reina va ser molt marcada, com també passa quan exposa què passava alhora a la residència de Downing Street del primer ministre Tony Blair, tan protagonista de la pel·lícula com la reina Isabel II. És a dir, la sensació de proximitat que aconsegueix és sorprenent i, en conseqüència, els fa creïbles i humans.

No obstant això, o també per això mateix, a vegades són tendres i d'altres gairebé abominables, especialment les figures de la reina i del primer ministre, en un procés que, cap al final de la pel·lícula, ens el fa veure de la mateixa manera agra: uns personatges que saben que necessiten fermament

ser estimats pel poble i si, per aconseguir-ho, s'ha d'acudir al populisme més ranci, així es fa. En poques paraules, *The Queen* esdevé un retrat cru de dues persones que es necessiten més del que es pensaven en un primer moment i mereix ser recomanada summament.

Marie Antoniette

Ara fa tres anys, vaig comentar arran de l'estrena de *Lost in Translation*, la pel·lícula anterior de Sofia Coppola: "història de dues persones [...] que passen per una crisi [...] un estat d'ansietat que es veu agreujat pel fet de trobar-se per motius professionals en un país estranger, al Japó, concretament Tòquio, on comparteixen hotel. D'una banda, la directora toca amb humor, tasca que recau íntegrament en l'actor Bill Murray, el xoc cultural que suposa haver de treballar a un país estrany i en què la comunicació és difícil per qüestions lingüístiques..."

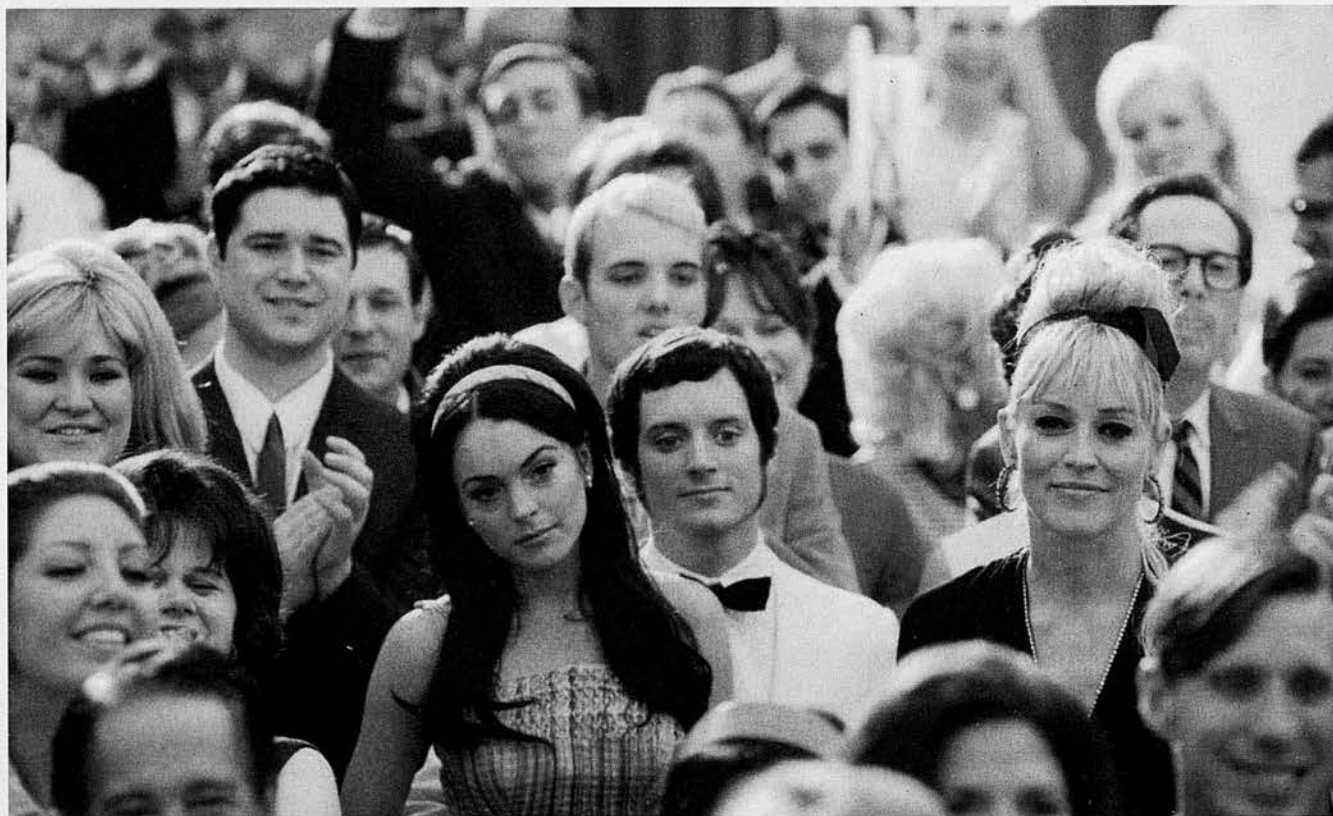
Doncs bé, aquestes paraules es poden aplicar perfectament a *Marie Antoniette*, perquè el que hi ha darrere, excepte les notes d'humor, són les vivències d'una princesa austríaca que, amb a penes catorze anys, és enviada a la cort francesa per casar-la amb el futur rei Lluís XVI. D'un ambient distès, passa a un altre en què a penes hi ha intimitat, tot



està prefixat i el simple fet de menjar està acompanyat d'un protocol excessivament marcat. I la resposta que hi dona aquesta adolescent estrangera és simplement comportar-se com a tal: tudar recursos i diners en excés en coses frívols, gastar sumes importants en roba i capells, fer teatre amb interpretacions de pagesetes desemparades, etc., les quals coses faran que els súbdits la vegin com una persona molt allunyada.

Un fet que s'agraeix bastant en aquesta producció és que la directora defuig conscientment la reconstrucció fidedigna de l'època de Maria Antonieta i s'interessa més en l'estudi d'una persona que es troba en una situació que la sobrepassa i si, per això, s'ha de servir de música contemporània, no te-

nen sentit les crítiques que esperaven només sentir clavicèmbals i violins amb composicions franceses d'aquells temps. A més, visualment resol amb prou encert el sentiment d'estranyesa i solitud que li va tocar viure, com en l'escena en què, mitjançant un *tràveling* que obre cada vegada el pla, la figura de la futura reina s'empeteix mentre l'edifici en què es troba torna cada vegada més gros i inhòspit o, en una altra, que l'ensenyia plorant perquè no entén que després de molts anys de matrimoni encara no hagi tingut relacions sexuals amb el seu marit. Com sempre, llàstima de no haver pogut veure'n la versió original, per veure com es resol el problema lingüístic de la desconeixença del francès que tenia Maria Antonieta.



Bobby

La tercera pel·lícula sobre fets històrics és la crònica del dia de l'assassinat del polític Robert F. Kennedy, el 6 de juny de 1968 a l'Ambassador Hotel però, en comptes d'optar per fer un retrat directe del polític, veurem què els va suposar per a tot un grup de persones que, directament o indirectament, hi estaven relacionats. D'aquesta manera, a la pel·lícula sempre es recorre a imatges reals de l'època per mostrar el polític i, quan ha d'aparèixer a la ficció, l'actor que l'encarna no és enregistrat mai de cara, una opció que emfasitza, encertadament, els personatges "secundaris".

Com a pel·lícula coral funciona bé i mitjançant les petites històries que se'n desprèn hi apareixen el tema de les mobilitzacions de finals de la dècada dels seixanta, el racisme, la política internacional, el consum de drogues, etc. D'altra banda, hi seran tractats aspectes de caire més sentimental i parla, amb molta de delicadesa, sobre el tema del rebuig que provoca l'envelliment en els altres i, especialment, en un mateix, assumpte que recau en els papers que interpreten Demi Moore i Sharon Stone.

En resum: pel·lícula ben narrada (en aquest sentit, s'agraeix molt la incorporació d'una dosi d'humor amb les escenes dedicades al viatge lisèrgic d'un grup de joves, per evitar recaure en una visió massa transcendent) i que aconsegueix la finalitat d'intentar fer present el desencantament de tota una generació que esperava molt més dels tumultuosos anys seixanta.

La science des rêves (La ciencia del sueño)

El primer llargmetratge en francès del director gal Michel Gondry és hereu directament de les dues pel·lícules anteriors que va realitzar als Estats Units —*Human Nature* (2001) i *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* (*¡Olvídate de mí!*, 2004)—, amb guió ambdues de Charlie Kaufman, per bé i per mal. Amb això vull dir que per alguns espectadors la reiteració de certs elements 'psicodèlics' pot arribar-los a cansar, mentre que per d'altres, entre els quals m'hi incloc, és una marca de la casa ben rebuda.

Ara bé, no ens hem de deixar enganyar: *La science des rêves* no és més que la clàssica història d'al·lot que troba al·lota, se n'enamora, la conquereix, la perd i, finalment, la torna a recuperar. El que la fa diferent és el tractament visual —molt ben aconseguida la visió *retro* que traspua tota la pel·lícula— i un cert estranyament lingüístic, perquè, tot i tractar-se d'una pel·lícula francesa que passa a París i amb protagonista mexicà (Gael García Bernal), la llengua que hi predomina és l'anglès, no sé si més aviat per qüestions comercials que per "exigències del guió".

Tot i els canvis de país de producció i de llengua principal utilitzada (tot i la precisió anterior que he fet sobre la presència de l'anglès), *La science des rêves* forma un tríptic molt interessant amb les dues pel·lícules anteriors de Michel Gondry i que tenen com a nexa comú exagerar certs elements de la realitat més quotidiana possible per demostrar-ne fins a quin punt els humans ens deixam alienar-hi de forma totalment inconscient i, fins i tot, bastant absurda. ■



Museu del Cinema

Col·lecció Tomàs Mallol

Museu del Cinema
Col·lecció Tomàs Mallol



Ajuntament de Girona

Universitat de Girona

Cinema i modernitat: les transformacions de la percepció

Girona, 12 i 13 d'abril de 2007

Cine y modernidad: las transformaciones de la percepción

Girona, 12 y 13 de abril de 2007

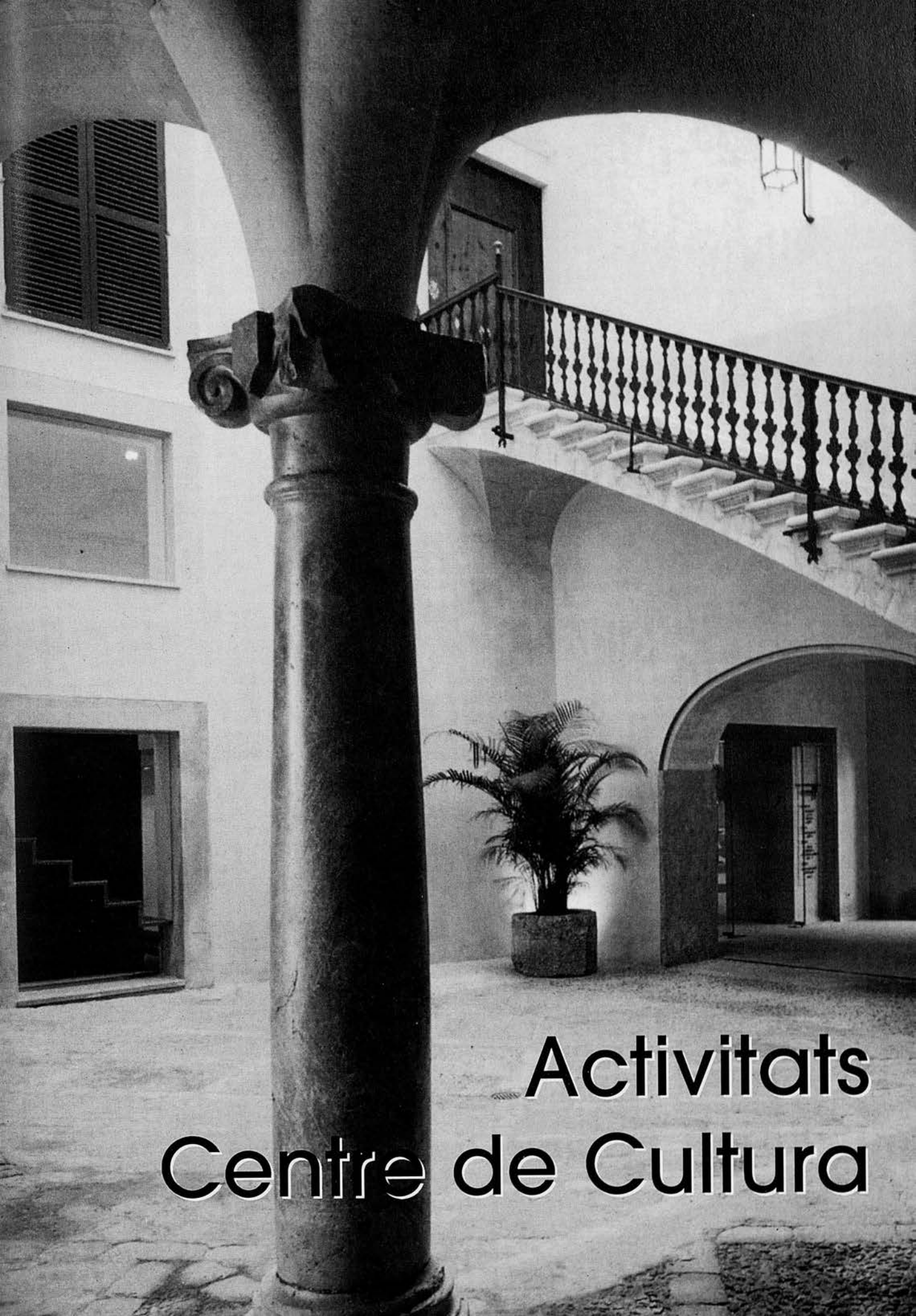


DIJOUS 12 d'abril

- 9.30 - 10.00** Lliurament d'acreditacions
- 10.00 - 10.15** Presentació i benvinguda
- 10.15 - 11.00** *Modernity, Temporality and Cinema: Tracing Time.* M.A. Doane (Brown University, Providence)
- 11.00 - 11.45** *Temps que pensa: l'inconscient òptic de Georges Méliès.* J. M. Català (Universitat Autònoma de Barcelona)
- 11.45 - 12.15** Debat
- 12.15 - 12.30** Descans
- 12.30 - 14.00** **Comunicacions i debat. Trajectes de la modernitat**
El cinema dels orígens a França, reflex de l'imaginari visual d'una època. M. M. Brotons
Le scientisme parodique et burlesque de Méliès. F. de la Brétèque
L'atterratge del cinematògraf a la Galàxia Gutenberg catalana. T. Iribarren
El San Francisco Album de George R. Fardon: narrativa, fotografia i construccions. P. Freixa
- 16.00 - 16.45** *Imágenes de la rue au tournant du siècle.* F. Kessler (Universiteit Utrecht)
- 16.45 - 17.15** Debat
- 17.15 - 17.30** Descans
- 17.30 - 17.45** Presentació de l'associació DOMITOR. F. Kessler (Domitor), F. de la Brétèque (Institut Jean Vigo) i J. Pons (Museu del Cinema)
- 17.45 - 19.15** **Comunicacions i debat. Signes de la modernitat**
Desaparecer: cinematógrafo, modernidad, mujer y trabajo. B. Soto
Blasones, tópicos y joyas arquitectónicas para dibujar un país. A. del Rey
Hablar para callar (o el explicador atrapado por la modernidad). D. Sánchez-Salas
Noves i velles formes d'exhibició en una ciutat en transformació. Les primeres sales cinematogràfiques a Barcelona. L. Suárez
El cinematógrafo en el vértice de la modernidad. J.L. Zarco
- 20.00** **Projecció cinematogràfica** amb acompanyament al piano de pel·lícules del fons de la Filmoteca de Catalunya. Presenta: Rosa Cardona, conservadora de l'Arxiu de la Filmoteca. Sala projecció: Cinema Truffaut (C/ Portal Nou, 7)

DIVENDRES 13 d'abril

- 10.00 - 10.45** *La rappresentazione dello sguardo e le trasformazioni della percezione tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo: soggettiva e modernità.* E. Dagrada (Università degli Studi di Milano)
- 10.45 - 11.30** *La ciudad en movimiento: cine de los primeros tiempos y percepción del espacio urbano.* V.J. Benet (Universitat Jaume I, Castelló)
- 11.30 - 12.00** Debat
- 12.00 - 12.30** Descans
- 12.30 - 14.00** **Comunicacions i debat. La modernitat després dels orígens del cinema**
La visió de la ciutat en dues pel·lícules de Frank Capra i Harry Langdon: El hombre cañón i Mis primeros pantalones. R. Girona
Estetes neurastènics, públics experts: fatiga, cinema i modernitat a la teoria de Jean Epstein. D. Pitarich
La ceguera como forma moderna de percepción: de Picasso a Buñuel. J. Herrera
Fantasías electromagnéticas en el cinema: de El hotel eléctrico (1908) a Frankenstein (1931). M. Moreno
- 16.00 - 16.45** *El cine de exposición y el fin del cine.* J.L. Brea (Universidad Carlos III, Madrid)
- 16.45 - 17.15** Debat
- 17.15 - 17.30** Descans
- 17.30 - 19.30** **Comunicacions i debat. Precinema i cinema dels orígens**
La organización taxonómica de las placas de linterna mágica. F. J. Frutos
Zaragoza y los espectáculos ópticos durante el siglo XIX. A. Martínez Herranz
La música de la linterna. A propòsit del 250è aniversari del naixement de Mozart. J. Artigas
Clasicismo contra modernidad. Modos de asimilación social del medio cinematográfico. Antequera (1902-1915). I. Sánchez i F. Martín
L'arribada del cinema a Tortosa 1897-1907. De les barraques itinerants als cinemes estables. M. Maigi
Recepció del cinema a províncies. J.C. Suárez, P. Nogales
Nuevos conceptos teóricos para reflexionar sobre la "institución cine". V. Rivas
- 19.30** Cloenda



Activitats Centre de Cultura

Cinema i literatura: Alfred Hitchcock *Los 39 escalones*

Júlia Pons

La brillantor i fama de les pel·lícules d' Alfred Hitchcock en la seva etapa a Hollywood han fet ombra sovint a l'activitat filmica que el director britànic desenvolupà en els seus inicis a Anglaterra, on realitzà una sèrie de films notables que conformen el nucli del que serà el seu cinema americà, els elements temàtics i formals que reprendrà i desenvoluparà al llarg de tota la seva filmografia.

A finals dels anys vint, Hitchcock ha aconseguit que el seu nom com a realitzador valgui tant a les cartelleres britàniques com el dels actors, un fet inusual per l'època. Però és amb l'aparició del cinema sonor quan aconsegueix la seva fama de mestre de la intriga i el reconeixement internacional: entre 1929 i 1939 dirigeix una quinzena de pel·lícules, algunes considerades obres mestres del gènere d'intriga amb el personal segell del director londinenc, com *La muchacha de Londres* (1929), *El hombre*

que sabía demasiado (1934), *Los 39 escalones* (1935), *El agente secreto* (1936) i *Sabotaje* (1937); alguns d'aquests títols veuran una segona versió del mateix director en els anys quaranta i cinquanta.

Los 39 escalones, basada en una novel·la de John Buchan del 1915, constitueix una petita obra mestra del gènere policíac i atorgà a Hitchcock un gran èxit de crítica i públic. Reeixida mescla d'intriga, drama i comèdia, amor i humor, d'atmosfera kafkiana dins un seguit de quadres pintorescs i realistes de la vida quotidiana anglesa, anys més tard la veurem reflectida en els arguments de *Sabotaje* (1942) o *Con la muerte en los talones* (1959).

La història de les tribulacions de Hannay (Robert Donat), un jove canadenc a Londres que, en un obrir i tancar d'ulls, es troba perseguit per un crim que no ha comès, empaitat alhora per policies i una xarxa d'espionatge, topant pel camí amb la rossa i



desconfiada Pamela (Madeleine Carroll), serveix a Hitchcock per treballar un un dels temes preferits i més recurrents de la seva filmografia: el fals culpable, el ciutadà normal injustament acusat o embolicat en una obscura trama que amenaça la seva fins aleshores tranquil·la existència, convertit alhora en perseguit i perseguidor. La cinta conté la majoria d'elements que defineixen l'estil hitchcockià: el personal concepte d'intriga narrativa, que arrenca ja des de l'inici elevada a la màxima tensió, sense passar per les clàssiques graduacions, i sostinguda fins al final: no creixent, sinó cada vegada més patent i sonora, oscil·lant i recreant-se en girs inesperats, amb petites històries inserides dins la narració principal (destacables personatges secundaris: el matrimoni camperol, els amos de la posada, l'estrany Mr. Memory...), creant un mecanisme d'intriga psicològica, només per moments materialitzada en elements concret; el ritme trepidant, amb les situacions límits encadenades a ritme frenètic, trencades per petites pauses on la tensió psicològica es manté; els originals moviments i enquadraments de càmera (fascina com és capaç, encadenant amb un joc

entorn d'escassos detalls, com ara una jaqueta i una bala caient d'un llibre de salms, d'evocar tota una història d'horror amb dos o tres plans.), l'enfocament de petits elements simbòlics (les manilles ...). Res no resulta gratuït, tot captiva l'atenció de l'espectador i el manté clavat al seient. També es presenta un petit mostrari d'algunes de les obsessions particulars de Hitchcock: les dames rosses i distants, el món del teatre (l'escena inicial s'obre amb la paraula *Musichall*...), el cos de policia representat sempre com una entitat torpe, despietada, de la qual cal desconfiar sempre...

Los 39 escalones destaca finalment per un dels trets més personals del director: el crim inserit en la quotidianitat d'una manera molt peculiar, aquí a través de l'ús hàbil de l'humor desdramatitzant (l'escena del teatre, amb les hilarants preguntes a Mr. Memory, el fals discurs electoral de Hannay...), constant en els diàlegs i les escenes, i lligat a la seva teoria del *understatement*: explicar els fets més dramàtics amb to lleuger, donar una sensació d'estranya quotidianitat sempre, fins en els moments de màxima tensió. ■



Apunts a contrallum La recerca de la imatge redentora

Josep Carles Romaguera

Lisboa Story



A l'amic americà, Xavier Flores

Al llarg de la filmografia del cineasta alemany Wim Wenders resulta bastant evident que les seves pel·lícules, d'una manera més o menys explícita, més o menys metafòrica, han posat de manifest les seves reflexions al voltant del seu propi mitjà, el cinema. Uns plantejaments el del germànic que, al menys als inicis de la seva trajectòria com a cineasta, no amagaren la important influència que hi exerciren les teories del seu compatriota Siegfried Kracauer, i més concretament les idees exposades en el seu llibre *Teoria del cine: la redenció de la realitat física*. En aquesta obra densa el teòric Kracauer plantejava l'ús del cinema com un instrument, un art, per què no, capaç de copsar el fluxa vital, establint a partir de llavors, una dialèctica entre un concepte heraclitià de la vida —la fugacitat de les seves aparences— i la naturalesa parmènida del cinema, com a dispositiu capaç d'embalsamar la realitat, i així, preservar la seva essència. I sens dubte que per assolir aquest objectiu no hi ha millor opció que l'actitud contemplativa, la mateixa

que caracteritzarà el cinema de Wenders fins a principis dels noranta, quan encara es planteja, malgrat la progressiva desconfiança en les seves pròpies possibilitats, el repte d'obtenir alguna emoció a partir del descobriment d'una imatge reveladora que ens mostri l'autenticitat de les relació de l'home amb el món, tal i com ens van oferir el cinema clàssic nord-americà.

El somni utòpic del cineasta alemany no només el portarà a una actitud contemplativa, sinó que de qualche manera, aquesta recerca d'una determinada mirada redemptora es convertirà en un dels eixos principals de les seves pel·lícules més interessants. I en aquestes allò que també es posarà de manifest és la subjectivitat de la mirada, no tan sols del cineasta, sinó dels seus personatges, alguns d'ells vinculats al món de les imatges i en ocasions observats mentre miren i raonen sobre allò que capta la seva mirada. Aquesta perllongació de mirades, i la seva posterior confrontació amb la realitat que tenen al davant, deriva en què es pugui veure el cinema de Wenders com una reflexió sobre el paper de les imatges en el nostre món, però no amb el convenciment del fet que aquestes suposen una redempció de la realitat física —seguint les lli-



cons de Kracauer—. Les imatges de Wenders, al contrari, proposen un raonament sobre les seves mancances a l'hora de redimir el món que han enregistrat. Les imatges han perdut la capacitat per revelar-nos la veritat, l'essència de les coses.

Quan el personatge interpretat per Rüdiger Vogler en una de les seqüències inicials d'*Alicia en las ciudades* (1973) afirmava que havia perdut la capacitat per veure i escoltar, Wenders ja ens confessava la seva voluntat d'intentar recuperar ell mateix aquesta capacitat com a cineasta. L'identificació entre personatge i cineasta és absoluta quan el primer, després d'haver recorregut els Estats Units, comprova com les imatges captades amb la seva màquina fotogràfica reflecteixen una realitat diferent a la contemplada. Aquesta distància entre l'observació de la realitat i la seva representació és el conflicte que preocupa al cineasta i que de nou serà un dels eixos al voltant del qual girarà *Lisboa story* (1995).

Un projecte, aquest, que va sorgir amb motiu de la designació de la ciutat de Lisboa com a Capital Cultural Europea i que, en un principi, havia de ser un documental, però que finalment va derivar en l'última pel·lícula en què Wenders elaboraria un discurs tan personal i passional sobre la relacions entre la realitat i el cinema. Malgrat les mancances d'una pel·lícula irregular, que evidència certes concessions al projecte original —la presència del grup musical Madreus o el fet de condicionar la posada en escena en favor de certes "imatges turístiques"—, i malgrat el discurs exposat per l'alemany, a més de resultar obvi i explícit —amb referències explícites cap a Buster Keaton o Charles Chaplin o reformulant idees de Dziga Vertov o André Bazin— pateixi de certa innocència, malgrat tot això —a Wenders a més del sentit de l'humor li falla la ten-

dència a l'adoctrinament— una pel·lícula com *Lisboa story* conserva un to entranyable, que es deriva de la sinceritat, la passió —com si es tractés alhora d'un últim intent, ja sí amb marcat caràcter elegíac— amb la qual ens parla sobre la puresa de la imatge.

Gairebé dues dècades, les que van d'una pel·lícula a una altra, al llarg de les quals Wenders ha recorregut una trajectòria durant la qual ha buscat les respostes a aquesta insuperable distància entre la naturalesa de les imatges i la naturalesa de les coses. Una de les opcions que s'ha plantejat és la d'apropar-se als vells mestres, tal i com va fer amb dos documentals: *Lighting over water* (1980) i *Tokio-Ga* (1985). El primer és un polèmic exercici de vampirització que, encara avui, continua provocant enfrontaments entre els que acusen a l'alemany pel fet d'haver-se aprofitat d'un moribund Nicholas Ray (malalt terminal de càncer) i aquells que defensen el director per haver-se mostrat respectuós no ja amb Ray com a cineasta, sinó com a persona. Malgrat per moments no es pugui evitar que la pel·lícula sigui esfereïdora, desagradable —en realitat, contemplem l'angoixa d'algú que conscientment ens mostra com s'està morint—, *Lighting over water* acaba resultant una elegia dedicada a la mort d'un tipus de cinema i l'acomiadament a un poeta, a un cineasta que no va condicionar la seva llibertat artística —recordar que en el moment del rodatge Wenders es troba durant una aturada de la producció de *Hammett* (1982) sota l'apadrinament de Coppola—, i per tant, va conservar la seva puresa en la mirada.

El segon dels documentals esmentats, *Tokyo-Ga*, és una nova recerca per part de Wenders per tal de trobar a través de la figura del cineasta japo-

Falso
movimiento



Wim Wenders



nès Yasujiro Ozu el model perfecte per trobar una determinada puresa en les imatges. Després de l'experiència negativa de treballar a Hollywood, i que tindrà com a resposta immediata i contundent la realització de l'edípica *El estado de las cosas*, constatació de la decadència de Hollywood i desvinculació amb el cinema nord-americà, després d'aquest traumàtic procés, sembla que Wenders

decideix mirar cap a orient, i concretament cap a Ozu, paradigma d'un cinema contemplatiu, un cineasta que a mida que anava fent pel·lícules anava prescindint de tot allò accessori. L'alemany veu en el japonès l'exemple perfecte perquè va saber configurar un espai cinematogràfic precís i mantenir les distàncies perfectes, creant així un sistema estètic armònic que revelava, mitjançant les accions quotidianes de les famílies japoneses, les principals qüestions de la naturalesa humana.

Però si *Tokio-Ga* estableix un contrast entre la capital japonesa, referència mundial quant a tecnologia audiovisual, i caracteritzada per una iconografia caòtica, i el cinema d'Ozu, representat per l'actor Chishu Ryu i per l'operador Yuharu Atsuta, que reconeix que després de la mort del director d'*Otoño tardío* no va poder treballar amb un altre cineasta, quan observem la filmografia de Wenders en l'actualitat resulta preocupant, per no dir trist — personalment, és un director que aprecio —, observar com ell mateix ha acabat engolit per aquest caos i aquesta arbitrariedad. Pel·lícules com *¡Tan lejos, tan cerca!* (1993), que malgrat insistir en el discurs de la corrupció de la imatge es converteix en un exercici de capmirament, o *The Million Dollar Hotel* (1999), on es precipita per un torrent d'imatges simplement enlluernadores però banals, són exemples de la desorientació patida per algú que ha trobat com a última solució l'autoparòdia (*Don't knock coming* (2005), tornant així a recuperar alguns dels punts més atractius del seu discurs, encara que sigui per qüestionar-se a si mateix i a una obra mestra indiscutible com *París, Texas*. ■

Wim Wenders. La passió pel cinema

Xavier Jiménez



F ill del manifest "Oberhausen" redactat a l'any 1962, en què s'exposava la necessitat de crear un nou cinema alemany davant dels convencionalismes formals de l'època, i figura d'una generació que va englobar directors de la mida de Fassbinder o Herzog, Wim Wenders rep un homenatge al Centre de Cultura dins dels cicles de cinema organitzats per aquest mes de març.

Nascut a Düsseldorf el 14 d'agost del 1945, Wenders va començar els estudis de medicina l'any 1963 i de filosofia el 1964, ambdues temptatives abandonades per motiu d'un viatge a París i la intenció d'ingressar a l'Institut des hautes études cinématographiques (IDHEC) per iniciar la seva formació cinematogràfica, que finalment no va aconseguir i que el va obligar a retornar a la seva Alemanya natal. Establert novament a Düsseldorf, Wenders comença a treballar a la recent inaugurada Escola superior de cinema i televisió de Munic, l'any 1967, on compaginarà dues facetes de forma paral·lela: per una banda la crítica cinematogràfica a la revista *FilmKritik* i al diari

Süddeutsche Zeitung, i, per un altre, la realització dels primers curtsmetratges en què destaquen *Schauplätze* (Escenari, 1967) o *Same player shoots again* (El mismo jugador dispara de nuevo, 1968).

Fins al 1970 continuarà la seva formació cinematogràfica, any que marcarà el punt d'inflexió de la seva carrera, ja que Wenders debutarà dins del llargmetratge amb el títol *Summer in the city*, dedicat a un dels grups de rock més reconeguts de la dècada dels seixanta, en The Kinks; a més *Summer in the city* era el nom d'un dels grans temes del grup pop Lovin Spoonful, emmarcat cronològicament en aquesta mateixa etapa. Wenders posava de manifest a la seva *opera prima* els seus gusts musicals, un tipus de cinema en el qual treballarà en diverses ocasions a films posteriors.

El 1971, Wenders, juntament amb membres destacats de la cooperativa fundada al mateix any, Filmverlag der Autoren, com Herzog, Fassbinder o Schlöndorff entre d'altres, formalitzaran els paràmetres que compondran el nou cinema alemany,

Paris, Texas



Nicholas Ray a
Relámpago
sobre el agua

moviment de renovació cinematogràfica que intentava portar a la pràctica el concepte bàsic obtingut a Oberhausen l'any 1962: "la necessitat de crear un nou cinema alemany", una iniciativa que va quedar arrelada més cap al sentit teòric que no pas en els resultats a través de les pel·lícules.

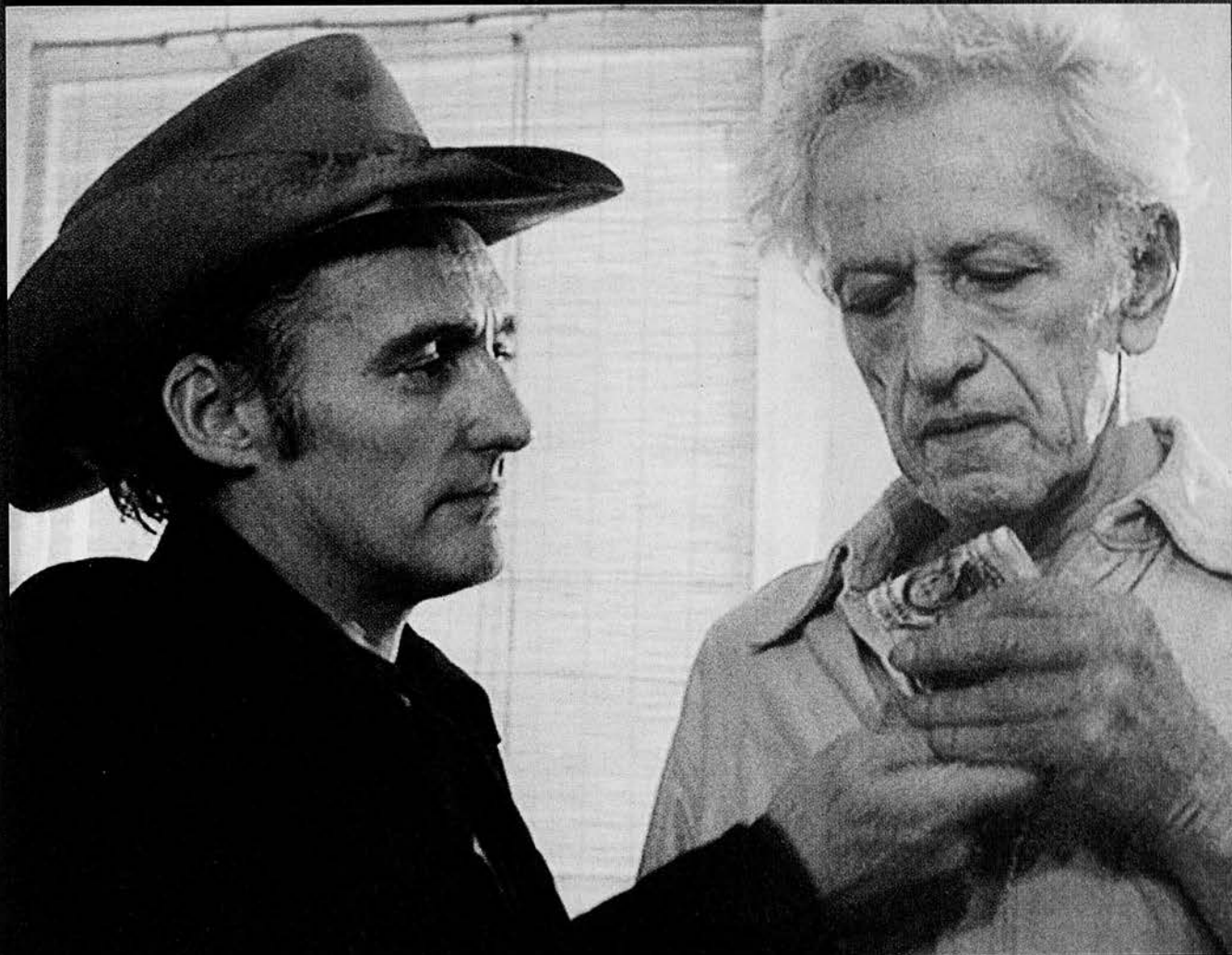
Després del debut l'any 1970, Wenders filmarà part de les seves obres mestres durant aquesta dècada, com per exemple *Die angst des tormanns beim elfmeter* (*El miedo del portero ante el penalty*, 1972), *Alice in den städten* (*Alicia en las ciudades*, 1974) o *Der amerikanische freund* (*El amigo americano*, 1977), en què exhibia les característiques i els axiomes que vertebrarien el seu cinema: personatges perduts, un destí incert, la pèrdua de la percepció de la realitat, viatges físics i mentals...; fins i tot va treballar amb un dels grans productors espanyols d'aquells anys, Elías Querejeta, al film *Der scharlachrote buchstabe* (*La letra escarlata*, 1973), que va resultar un fracàs notable.

No hem d'oblidar que durant aquests anys, Wenders fundarà la Wim Wenders Produktion a la ciutat de Munic el 1974 i poc temps després, la coguda com Road movies filmproduktion, en aquesta ocasió amb seu a Berlín i que va gaudir d'una llarga trajectòria que va arribar a l'any 2003.

A la dècada dels vuitanta, la carrera de Wenders continua amb una sèrie d'èxits d'entre els quals en podem destacar especialment dos: *París, Texas* (1984), que es convertirà en el títol més prestigiós i premiat de tota la seva filmografia i *Der himmel über Berlin* (*El cielo sobre Berlín*, 1984), que li va suposar un reconeixement per part del festival de Cannes, en què se li va concedir el premi com a millor director; un certamen que només tres anys abans havia reconegut a *París, Texas*, amb la Palma d'Or al millor film de l'any.

Col·laborarà amb Francis Ford Coppola i la seva productora Zoetrope al film *Hammett* (*El hombre de Chinatown*, 1982), en la que serà la seva primera experiència plenament nord-americana i un homenatge al cinema negre, una corrent fonamental dins de la cinematografia i cultura nord-americana, obsessions totes dues presents al llarg de la carrera de Wenders.

La dècada dels noranta, i la seva posterior obra a partir del 2000, s'identifica amb una major experimentació, amb la improvisació; un Wenders obert a qualsevol opció i proposta que li portarà a treballar en els més diversos projectes. A *Lumière et compagnie* (*Lumière y compañía*, 1995) retrà un homenatge als germans Lumière i el centenari de la



primera projecció cinematogràfica, juntament amb 41 directors més procedents de nacionalitats i cultures diferents. Treballarà conjuntament amb un dels mestres del cinema italià dels 60, Michelangelo Antonioni a *Al di là delle nuvole* (*Más allá de las nubes*, 1995), un film dividit en quatre històries amb música del llegendari cantant i compositor irlandès Van Morrison.

També hem de destacar dos llargmetratges ambientats en estils musicals que Wenders homenatja a *Buena Vista Social Club* (*Buena Vista Club Social*, 1999) i *The soul of a man* (2003). El primer títol és una mostra del viatge del guitarrista Ry Cooder —havia estat el compositor de la banda sonora de *París, Texas* l'any 1984— a la ciutat de L'Havana per enregistrar un disc del mateix nom. Wenders va rodar un documental on ensenyava aquest procés i la posterior gira mundial, i que va gaudir del favor de la crítica ja que va ser considerada una de les millors estrenes d'aquella temporada.

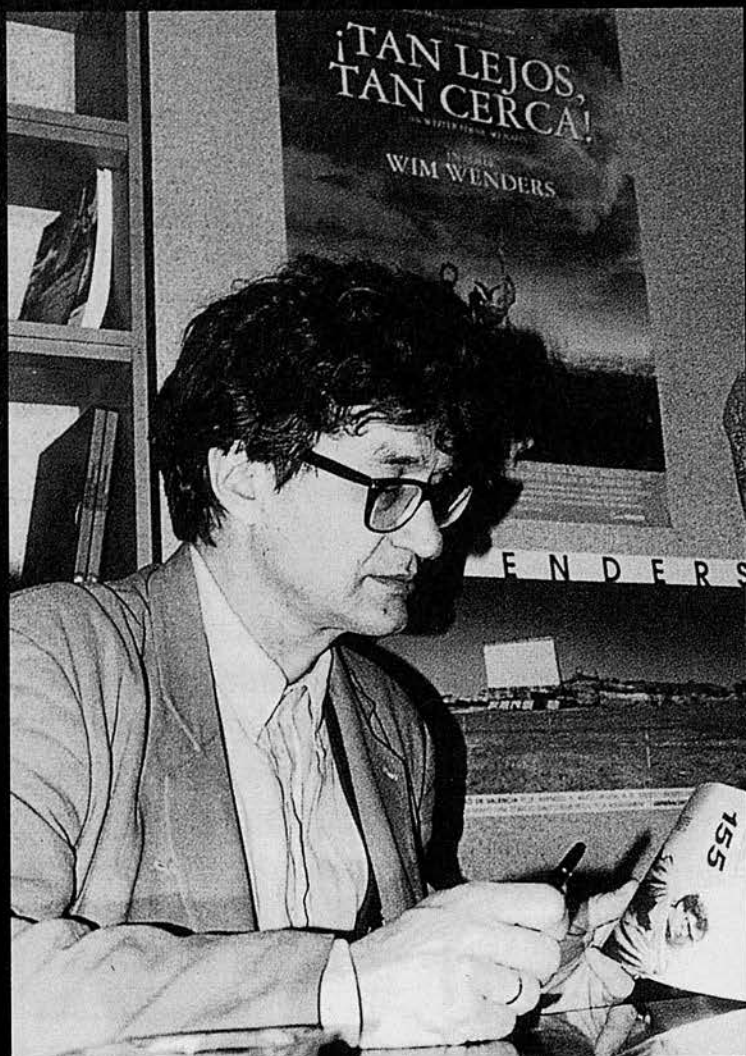
Amb *The soul of a man* —filmada al 2003 però estrenada a Palma l'any 2005—, Wenders ens mostra la cara del blues a través de tres músics desconeguts pel gran públic com Skip James, Blind Willie Johnson i J. B. Lenoir, en una mescla de realitat

i ficció que s'engloba dins d'un corrent en què podem destacar els recents tributs oferts pel director Jonatham Demme a Neil Young a *Heart of gold* (2006) o el més proper Fernando Trueba amb *Calle 54* (2000) i l'homenatge al jazz llatí.

Fins aquí el succint repàs a la carrera cinematogràfica de Wim Wenders, de qui hem obviat els quatre títols que componen el cicle dedicat a la seva figura i que contenen un comú denominador, que és la visió de diverses històries sobre el cinema dins de l'argument del film, encara que de formes i fons totalment diferenciats.

Per ordre cronològic comencem amb *Falsche bewegung* (*Falso movimiento*, 1975), una adaptació lliure del clàssic de l'escriptor alemany J. W. Goethe *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister*, escrit l'any 1795. El film recull només la línia fonamental del personatge central: un escriptor que viatja per Alemanya a la recerca d'experiències, d'inspiracions, conèixer un món diferent; uns plantejaments força semblants als primers llargmetratges de Wenders, que utilitzarà entre d'altres elements durant el film —com assenyala Iñigo Marzábal a la biografia sobre Wenders editada per Càtedra—, el simbolisme del tren o els paisatges per apropar-se als primers intents dels germans Lu-

El amigo americano



Wim Wenders

mière de crear cinema —el concepte del moviment de les imatges—.

Lightning over water (*Relámpago sobre el agua*, 1980) és un pseudodocumental que mostra els darrers dies de la vida del director nord-americà Nicholas Ray, malalt de càncer quan va començar el rodatge. El film és un recorregut per la vida artística de Ray, una figura cabdal dins de la cinematografia dels anys 50 gràcies a títols com *Johnny Guitar* (1954), *Rebel without a cause* (*Rebelde sin causa*, 1955) o *Party girl* (*Chicago años 30*, 1958). A través d'aquest film experimental, Wenders li retria un sentit homenatge a un cineasta que va morir el juliol del 1979.

Toky-ga (1985). Després del tribut a Nicholas Ray, Wenders va apropar-se mitjançant un altre documental —de caire més convencional— a un dels seus mestres, el realitzador japonès Yasujiro Ozu, director que va començar la seva carrera a la dècada dels trenta i en què podem destacar de la seva filmografia *Banshun* (*Primavera tardia*, 1949), *Munekata kyodai* (*Las hermanas Munakata*, 1950) o *Tokyo monogatari* (*Cuentos de Tokio*, 1953). Sempre a l'ombra de Kurosawa o Mizoguchi, Wenders va propiciar el descobriment de l'obra d'Ozu a Europa gràcies en part a aquest treball.

El darrer film projectat serà *Lisbon story* (*Lisboa story*, 1995), en què el protagonista del film, que es dedica professionalment com a enginyer de so, viatja a la ciutat de Lisboa per treballar al rodatge d'una pel·lícula. Una vegada establert, quedarà absorbit pel soroll natural de la ciutat. L'argument de ficció es troba completat amb l'aparició durant la pel·lícula de figures com el director Manoel de Oliveira o la utilització de poemes de Fernando Pessoa, nascuts tots dos a la ciutat que dona nom al film.

Filmografia completa

- *Los invisibles* —diversos directors—. Presentada al Festival de Cinema de Berlín del 2007. Pendent d'estrena.
- *Don't come knocking* (*Llamando a las puertas del cielo*, 2005).
- *Land of plenty* (*Tierra de abundancia*, 2004).
- *The soul of a man* (2003).
- *The million dollar hotel* (*El hotel del millón de dólares*, 2000).
- *Buena Vista Social Club* (*Buena Vista Club Social*, 1999).
- *The end of violence* (*El fin de la violencia*, 1997).
- *Lumière et compagnie*, —diversos directors— (*Lumière y compañía*, 1995).
- *Die gebrüder skladanowsky* (1995).
- *Al di là delle nuvole*, —codirigit amb Michelangelo Antonioni— (*Más allá de las nubes*, 1995).
- *Lisbon story* (*Lisboa story*, 1994).
- *In weiter ferne, so nah!* (*Tan lejos, tan cerca*, 1993).
- *Arisha, der bär und der steinerne ring* (1992).
- *Bis ans ende der welt* (*Hasta el fin del mundo*, 1991).
- *Aufzeichnungen zu kleidern und städten* (1989).
- *Der himmel über Berlin* (*El cielo sobre Berlín*, 1987).
- *Tokyo-Ga* (1985).
- *Paris, Texas* (1984).
- *Der stand der dinge* (*El estado de las cosas*, 1982).
- *Hammett* (*El hombre de Chinatown*, 1982).
- *Lightning over water*, —codirigida amb Nicholas Ray— (*Relámpago sobre el agua*, 1980).
- *Der amerikanische freund* (*El amigo americano*, 1977).
- *Im lauf der zeit* (*En el curso del tiempo*, 1976).
- *Falsche bewegung* (*Falso movimiento*, 1975).
- *Alice in den städten* (*Alicia en las ciudades*, 1974).
- *Der scharlachrote buchstabe* (*La letra escarlata*, 1973).
- *Die angst des tormanns beim elfmeter* (*El miedo del portero ante el penalty*, 1972).
- *Summer in the city*. Dedicated to The Kinks (1970).

Curtmetratges

- *Alabama: 2000 Light Years from Home* (1969).
- *Silver City* (1969).
- *Same Player Shoots Again* (*El mismo jugador dispara de nuevo*, 1968).
- *Victor I.* (1968).
- *Klappenfilm* (1968), —codirigit amb Gerhard Theuring—.
- *Schauplätze* (*Escenario*, 1967).



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

Visites guiades: dimarts a les 18h

Les pel·lícules del mes

Cicle Wim Wenders. Cinema dins el cinema. Cicle cinema i literatura

Amb la col·laboració de Goethe-Institut. Instituto Alemán



A les 18 hores
Cicle: Wim Wenders.
Cinema dins el cinema

7 DE MARÇ Falso movimiento (1975-VOSE)

Nacionalitat i any de producció: Alemanya, 1975
Títol original: *Die falsche Bewegung*
Producció: Bernd Eichinger i Peter Genée
Director: Wim Wenders
Guió: Peter Handke
Fotografia: Robby Müller
Muntatge: Peter Przygodda
Música: Jürgen Knieper
Intèrprets: Rüdiger Vogler, Hans Christian Blech, Hanna Achygulla, Nastassja Kinski

14 DE MARÇ Relámpago sobre el agua (1980-VOSE)

Nacionalitat i any de producció: Alemanya, 1980
Títol original: *Nick's Film "Lightning over Water"*
Producció: Road Movies Filmproduktion i Wim wenders Produktion
Director: Wim Wenders
Guió: Wim Wenders
Fotografia: Edward Lachman
Muntatge: Peter Przygodda
Música: Ronee Blakely
Intèrprets: Gerry Bamman, Ronee Blakely, Pierre Cottrell, Susan Ray, Nicholas Ray

21 DE MARÇ Tokyo-Ga (1984-VOSE)

Nacionalitat i any de producció: Alemanya, 1984
Títol original: *Tokyo-Ga*
Producció: Chris Sievernich i Wim Wenders
Director: Wim Wenders
Guió: Wim Wenders
Fotografia: Edward Lachman
Muntatge: Solveig Dommartin, Jon Neuburger i Wim Wenders
Música: Laurent Petitgand
Intèrprets: Chishu Ryo, Werner Herzog, Yuuharu Atsuta, Chris Marker

28 DE MARÇ Lisboa Story (1994-VOSE)

Nacionalitat i any de producció: Alemanya-Portugal, 1994
Títol original: *Lisboa Story*
Producció: Road Movies Filmproduktion, Madragoa Filmes WDR
Director: Wim Wenders
Guió: Wim Wenders
Fotografia: Lisa Rinzler
Muntatge: Peter Przygodda i Anne Schnee
Música: Jürgen Knieper
Intèrprets: Rüdiger Vogler, Patrick Bauchau, Teresa Salgueiro, Manoel de Oliveira



de març

A les 20 hores

Cicle cinema i literatura

Amb la col·laboració del Departament
d'Inglès de l'Escola Oficial d'Idiomes

7 DE MARÇ

The Dead (1987-VOSE)

de John Huston

Presentada per Sergi Sánchez

Nacionalitat i any de producció: Gran Bretanya, 1987

Títol original: *The Dead*

Producció: Vestron/Zenith/Liffey Films

Director: John Huston

Guió: Tony Huston

Fotografia: Fred Murphy

Muntatge:

Música: Alex North

Intèrprets: Anjelica Huston, Donal McCann, Rachel
Dowling, Cathleen Delany

14 DE MARÇ

To Kill a Mockinbird (1962-VOSE)

de Robert Mulligan

Presentada per Romà Gubern

Nacionalitat i any de producció: EUA, 1962

Títol original: *To Kill a Mockinbird*

Producció: Alan Pakula

Director: Robert Mulligan

Guió: Horton Foote

Fotografia: Russell Harlan

Muntatge:

Música: Elmer Bernstein

Intèrprets: Gregory Peck, Mary Badham, Philip Alford,
John Megna

21 DE MARÇ

Blind Date (1959-VOSE)

de Joseph Losey

Presentada per Josep Carles Romaguera

Nacionalitat i any de producció: Gran Bretaña, 1959

Títol original: *Blind Date*

Producció: Rank/Sydney Box/Independent Artists

Director: Joseph Losey

Guió: Ben Barzman i Millard Lampell

Fotografia: Christopher Challis

Muntatge:

Música: Richard Rodney Bennett

Intèrprets: Hardy Kruger, Stanley Baker, Micheline
Presle, Robert Flemyng

28 DE MARÇ

The 39 Steps (1935-VOSE)

d'Alfred Hitchcock

Presentada per Jaume Vidal

Nacionalitat i any de producció: Gran Bretanya, 1935

Títol original: *The 39 Steps*

Producció: Gaumont British

Director: Alfred Hitchcock


Guió: Charles Bennett i Alma Reville

Fotografia: Bernard Knowles

Muntatge: Derek N. Twist

Música: Louis Levy

Intèrprets: Madeleine Carroll, Robert Donat, Lucie
Mannheim, Godfrey Tearle



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