

Cinema francès: quatre mirades ■ Cicle Cinema i Dret ■

Homenatge a Francisco Javier Sánchez Cuenca ■

temps moderns 
papers de cinema

núm. 132 Abril 2007



125 "SA
NOS
any's TRA"
CAIXA DE BALEARS

Fundació
"SA NOSTRA"

temps moderns papers de cinema
Edició mensual Abril 2007 Núm. 132

Edita

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

Director

Jaume Vidal

Secretari Redacció

Miquel Pasqual

Assessorament lingüístic i traduccions

Jeroni Salom

Consell de redacció

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

Fotografies

Arxiu Centre de Cultura

Disseny maqueta / portada

Santamà disegna

Maquetació

Jaume Vidal i Fortesa

Imprimeix

Gràfiques Planisi, SA Dipòsit Legal: PM 648-1994

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

Sumari

- 2 Editorial
- 4 De Santa Teresa a Lluís Llach
per Toni Roca
- 6 Bandes de so
Oscars 2006: de tots colors
per Házael González
- 7 L'escenari de llauna
Peter a l'hivern
per Francesc M. Rotger
- 8 Els nins de la pantalla. La psicologia infantil en el cine (II)
Bart Collins
per Gabriel Genovart
- 12 Sexe
per Joan Bover
- 14 Clàssics moderns. La pèrdua de la innocència (III)
Au revoir, les enfants (*Adiós, muchachos*, 1987) de Louis Malle
per Iñaki Revesado
- 16 De Riffí a Rufufú
per Joan Andreu
- 18 Dos testaments
per Joan Ferrer Miserol
- 20 El sentit d'una bandera
per Pere Antoni Pons
- 22 Joseph H. Lewis. Un geni a l'ombra
per Xavier Jiménez
- 28 Crònica de cine
per Martí Martorell
- 30 *La vida de los otros*
La simfonia de la bondat
per Sergi Sánchez
- 32 *La costilla de Adán*
per Guillem Fiol Pons
- 35 Apunts a contrallum
Ferides
per Josep Carles Romaguera
- 37 Els bidets no varen arribar mai
per Francisco Javier Sánchez Cuenca
- 38 "Cal admirar *Une Vie*"
- 40 Cinema a "SA NOSTRA"
Les pel·lícules del mes d'abril

*Tot és follia,
córrer i estar, vetllar i dormir,
tot és engany de vides condemnades:
donar-se i escometre i resistir*

Josep Carner

El cinema no actua sota els mateixos paràmetres d'altres arts creatives en què contínuament es pre-tén trobar nous valors, esperit descobridor al cap i a la fi, com si l'encadenat generacional en garantís la supervivència del gènere. Amb això no deim que no siguin interessants nous noms i noves idees, el que volem dir és que el cinema té uns fonaments molt sòlids amb els considerats clàssics i que revisar-los és una tasca tant o més important i profitosa que fer recerca novella. Per això mateix, avui per avui tal vegada el més atractiu que ens ofereix la pantalla és el *darrer show* de **Robert Altman**, aterrat *post mortem*.

Hi ha actituds devotes envers el cinema francès, així, en general, s'entenen aquestes actituds? Doncs sí. Per això aquest mes, després de tot un mes sense projectar cap pel·lícula amb aquest segell de procedència, hem programat un nou cicle signat per quatre diferents realitzadors francesos: **Audiard, Astruc, Malle i Cocteau** (*La belle et la bête*). Tanmateix, fins els més consagrats de la *nouvelle vague* tampoc no ocultaren admiracions. **Godard** digué d'ell que era el més gran creador, mentre que **Truffaut** el qualificava de bruixot, parlam de **Hitchcock**, l'endevinador de reaccions humanes que ha clos amb els seus 39 esglaons el cicle fet en col·laboració amb el departament d'anglès de l'Escola Oficial d'Idiomes. La figura de **Wim Wenders**, l'home que riu amb **Tati**, ha estat l'altre protagonista al llarg del mes de març.

El cicle a la francesa ja esmentat del mes d'abril acompanyarà un homenatge obligat a **Francisco Javier Sánchez Cuenca**, una col·laboració amb el Col·legi d'Advocats i l'estrena del vídeo —sempre hi ha excepcions justificables— *La imatge cremada*,

sobre la vida de **Josep Truyol i Otero**, pioner del cinema a Mallorca.

La pel·lícula de la vida de molta gent d'aquestes generacions darreres incorpora la banda sonora d'un cantautor, igualment francès o algun d'aquells setze jutges que ens van ensenyar que rere la cançó hi havia sentiment, lluita i poesia i que un recital podia esdevenir el més aclaparador dels referèndums possibles a favor de la llibertat. Un d'ells,

recentment aproximat amb èxit al món del cinema —escoltau *Salvador* (Puig Antich, és clar)—, i tal vegada aquell que més aportacions ha fet i que de forma intensa ha alimentat somnis, lluites i nostàlgies, **Lluís Llach**, ha dit adéu als escenaris per una qüestió d'estètica (sic). No demanarem estels d'argent ni un demà ple de promeses, sols que la vida ens doni un camí ben llarg per continuar escoltant-lo.

Foto rodatge
La imatge
cremada



De Santa Teresa a Lluís Llach

Toni Roca



Teresa, el cuerpo de Cristo

Ray Loriga, després del seu suggeridor debut cinematogràfic amb *La pistola de mi hermano* inspirada en una novel·la seva, perllonga amb *Teresa, el cuerpo de Cristo*, els seu discurs amb intel·ligència, talent i una mica (o molta) de valentia que accentua un risc inevitable, que amb la santa de Castella no s'hi juga. Però la vida, i també la cinematogràfica, és així. Una agosarada aproximació a la vida d'un personatge vital i significatiu de la nostra història, e l mític "segle d'or" de les lletres espanyoles, confirma el talent del seu director. D'altra banda a *Llach, la revolta permanent*, des del llenguatge verista del documental descriptiu, psicològic i sociològicament encertat,

Lluís Danés se'ns aproxima a la personalitat, sempre vital, sempre portat per l'esperit de la lluita del cantat Lluís Llach. Llavors, per tancar l'oferta dels tres films que més han despertat la curiositat, tenim una incursió que a la vegada és una mena d'excursió molt personal, molt pròpia de la ciutat de París. *Paris, je t'aime* és el títol d'una pel·lícula en què devuit realitzadors actuals filmen la seva impressió personal vivencial de la capital de França. Són, doncs, algunes de les pel·lícules per recordar. I no, no me n'oblit d'*Inland Empire* (tres hores de durada), el que passa és que a David Lynch el deixo per a experts en el tema; des de la meva modèstia, passo del senyor en qüestió, que

doctors, sense dubte, té l'església. Carles Fabregat. Per exemple.

Una santa teresa molt especial, molt carnal

És aquest uns dels projectes més ambiciosos del cinema espanyol dels darrers anys, el retrat, el perfil biogràfic fet, però amb profunditat i rigor expositiu, de Santa Teresa de Jesús, dona forta i d'empenya, de virulentes passions per un Crist revelador i totpoderós que marcà, i a consciència, la seva vida. "Ella és fascinant per moltes contradiccions" —declararia a El Periódico de Catalunya, el director—. És una dona humil però superba que vol conquerir el món des de la cel·la del convent. Aquest contrast és a la pel·lícula a nivell visual; l'austeritat castellana xoca amb l'exuberància imaginativa de Teresa...". I aquí, a la vora d'aquest punt, és on el film adquireix la seva voluntat creadora i és l'anàlisi principal, o un dels principals per no ser totalitzador, de la història a contar, la diferència, que és abismal, d'enorme profunditat, entre la rigorositat, l'austeritat castellana sempre terrible i dura, dolorosa i profunda, davant de la imaginació, desenvolupada als límits de la creació i de l'orgasme (literari, vull dir) que la santa experimentà al llarg d'una dura vida d'enfrontament, presons i persecucions de tots els estils a una Espanya cruel i dominadora, implacable amb els pobres, benigne amb els rics. Temps anguniosos, terribles, de la Inquisició. Al voltant d'aquest clima, d'aquesta atmosfera, Ray Loriga —que a El séptimo día, de Carlos Saura demostrà un talent per escriure sobre cinema— estructura un guió perfecte per on s'endevina, des de bon principi, el camí que es vol recórrer, i alhora expressar la vida de la santa. Un altres dels encerts d'aquest excel·lent film és el repertori d'actrius i d'actors. Paz Vega és en tot moment una Teresa creïble i assoleix aquí un dels millors treballs davant la càmera. Llavors un llarg, impecable repart d'artistes de primeríssima classe; Leonor Watling, Geraldine Chaplin, José Luis Gómez, Eusebio Poncela i Alvaro Luna. Al capdavant de la producció, Andrés Vicente Gómez/Lola Films.

Llach a escena

Lluís Llach, segons ha dit i de forma reiterada i consistent el cantant nascut a Vergés, aquesta és la seva darrera temporada d'actuacions cara al públic. I l'actual gira de recitals que ofereix per tot arreu és una forma d'acomiar-se d'un públic, d'uns fans que des dels anys seixanta han set fidels a la seva trajectòria com a cantant i compositor. Lluís Llach, als seus seixanta anys (o tal vegada una miqueta més, temps del naixement de la mítica L'estaca) decideix trencar amb els espectacles cara al públic i restar només (i ja és molt) com a compositor musical. Imagino que una mica al fil de tot això, de totes aquests històries d'adéus i de nostàlgies, Lluís Danés ha volgut realitzar Llach, la revolta permanent encara que principalment i sen-

se deixar de banda a altres aspectes d'una agitada vida professional sempre al capdevant dels esdeveniments socials, econòmics i polítics succeïts al nostre país des de la mítica dècada dels seixanta fins a tot just ara mateix, quan l'artista, sembla, es retira del contacte directe i físic amb el públic, sinó que incideix i de forma molt particular en els fets de Vitòria, quan una descàrrega policial de l'època, març del 1976, fervoroses diades de la transició, amb Fraga Iribarne com a ministre de l'Interior encara que en funcions actuava Adolfo Suárez, també en aquells dies ministre al gabinet del sinistre Carlos Arias Navarro, féu esclatar la revolta. Els fets de Vitòria es liquidà amb la mort de sis treballadors de tot un col·lectiu d'obres aleshores en vaga permanent. D'aquells fets, que tant d'impacte causaren a tota Europa, Lluís Llach, sempre a l'aguait de qualsevol fet d'aquesta mena i posseït per una dolorosa experimentació, per la ràbia i la fúria, va traduir les emocions dels moments en la cèlebre composició anomenada "Campanades a morts", tot un revulsiu en què l'autor narrava fil per randa el dramatisme d'uns dies on la sang innocent fou vessada de forma tan inútil com arbitrària. Un documental de qualitat i, penso, de les bones coses estrenades aquesta temporada.

Sempre ens quedarà París

Nova York i París són les dos ciutats cinematogràfiques per excel·lència. Les més filmades, fotografades i contades. També, cert, hi ha Vènia, Londres i algunes exòtiques dels països asiàtics. I poca cosa més. Perquè les capitals americanes i d'Europa sempre en primeríssima línia d'actuació i de presències a les pantalles del món. Hollywood i els productors del vell continent mostraren sempre una preferència (una referència precisa, exacta). Per les dues ciutats. Ara a París, je t'aime i a l'ombra, però també a la llum de l'esmentada ciutat, diversos realitzadors, devuit en total, conten, des d'un prisma personal, intransferible, la seva personal visió de la capital europea. Alexander Payne, Nobuhiro Suwa, Gerard Depardieu, Sylvain Chomet, Wes Craven, Gus van Sant, Vincenzo Natali o Isabel Coixet, ara en la ruta de la cosa internacional no en va dirigirà ben aviat un film als Estats Units i produït per gent de Hollywood, són alguns del realitzadors que han abocat el seu talent a l'hora de contar una història, breu història, és clar, amb París com a escenari únic. *Paris je t'aime* segueix una mica la influència de *Paris viu par...*, aquell original projecte desenvolupat en plena orgia de la *nouvelle vague* amb directors com Jean Luc Godard, Claude Chabrol o, entre d'altres, Eric Rohmer. Narra des amb intel·ligència, totes les històries accedeixen a un clima de qualitat i d'interès. Entre un to poètic, líric, testimonial, dramàtic o humorístic, d'ironia sense descartar el sarcasme i dotada, aquesta també, d'un espectacular repartiment, Juliette Binoche, Catalina Sandino, Charles Moreno, Gene Rowlands i Willien Defoe. *Paris je t'aime* produeix un immens plaer visual, sensual, cinematogràfic en tot moment. Una altra pel·lícula a recordar. I, amb el temps, a evocar. ■

Bandes de so Oscars 2006: de tots colors

Hazael González



El buen alemán

Enguany, més que mai, els premis més esperats del món del cinema han estat de tots colors: blancs i negres, perquè han estat uns guardons que ens han deixat per una banda prou satisfets, i per altra més decebuts d'allò que estàvem acostumats darrerament... i això, sens dubte, és dir molt. No cal tornar a dir les coses de sempre, que tots els premis són premis i que darrera ells s'amaguen tants d'interessos que no es pot esperar que hi hagi cap miracle..., però tampoc és necessari tornar a dir que cada any hi posem la mateixa il·lusió perquè, vulguem o no, els Oscar encara són un bell somni.

Començarem pel blanc, és a dir, per les bones notícies: molts d'anys ha hagut d'esperar *el maestro* Ennio Morricone per poder tenir l'estàtua daurada a les mans, perquè encara que hagi estat proposat ni més ni menys que cinc vegades a la categoria reina (la darrera d'elles per *Malena* —*Malena*, Giuseppe Tornatore, 2000—, fa ben pocs anys), ha hagut d'esperar que li donessin un premi honorífic, aquell Oscar que cada any dona l'Acadèmia de Hollywood a un únic gran professional per la seva contribució al món del cinema. És un premi que no moltes vegades s'ha donat a un músic de cine,

la qual cosa ens posa més contents encara: ja era ben hora, i millor que li hagin donat així, amb tot el mèrit del món... encara que el mestre ja va dir que als seus quasi vuitanta anys ja no li fa massa il·lusió.

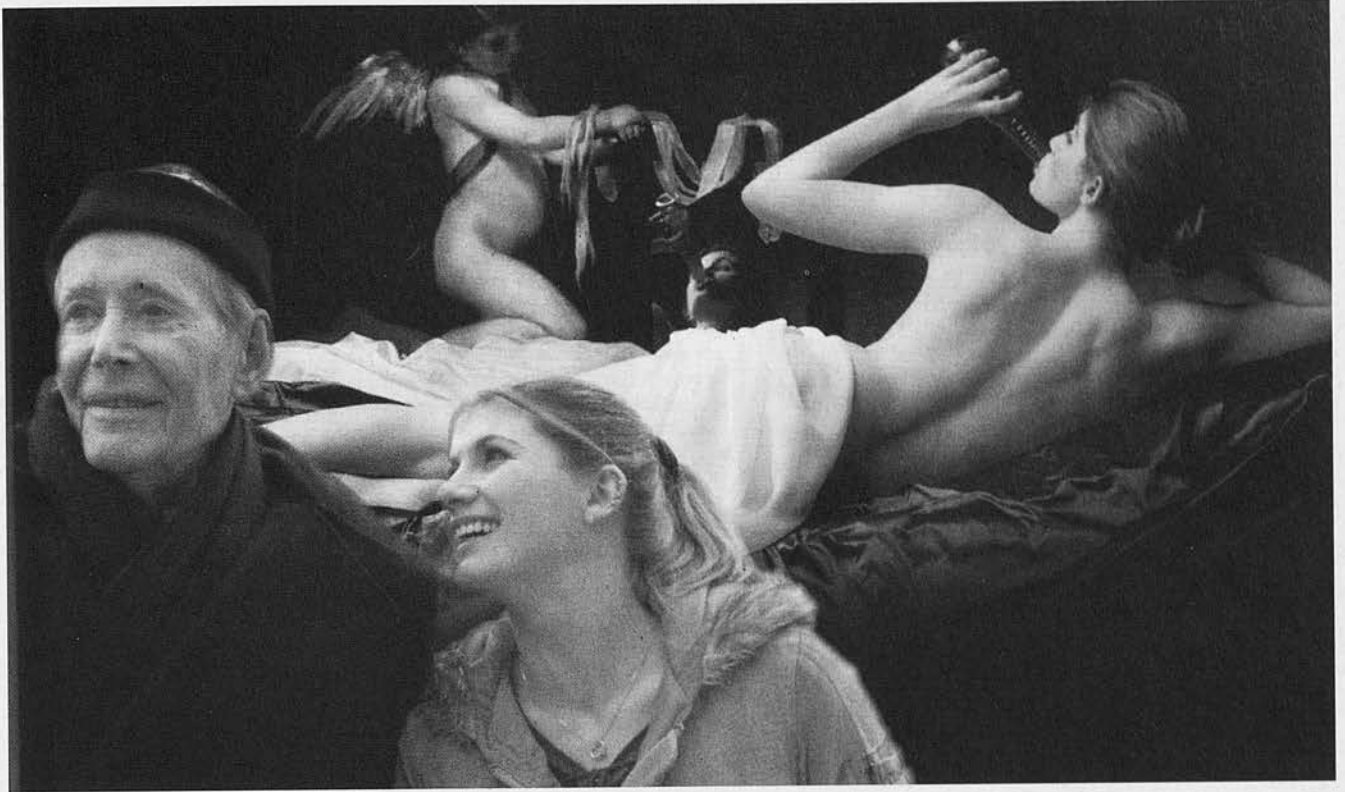
Anem però a la categoria de sempre, la Millor Banda Sonora Original, on enguany tampoc hi havia cap John Williams (les tradicions es van perdent...). El primer que hem de dir, per descomptat, és la gran notícia: per segon any consecutiu, un compositor espanyol ha estat proposat! Es tracta, és clar, de Javier Navarrete, qui ha sabut conquerir el cor i les orelles de Hollywood amb la seva preciosa música per a *El Laberinto del Fauno* (Guillermo del Toro, 2006), una gran banda sonora que, encara que hi havia qualque possibilitat (la pel·lícula es va emportar, entre d'altres, el premi al Millor Maquillatge), tampoc ens pensàvem que poguéssim guanyar... L'altre proposat nou de trinca era però més conegut: Alexandre Desplat, per *La Reina* (*The Queen*, Stephen Frears, 2006), un compositor que aquest mateix any s'ha fet amb un premi tan prestigiós com és el Globus d'Or per la seva feina a *El Velo Pintado* (*The Painted Veil*, John Curran, 2006). I els altres tres ja eren tots repetidors: un veterà il·lustre com Thomas Newman (proposat per *El Buen Alemán* —*The Good German*, Steven Soderberg, 2006—, qui ja porta a la butxaca vuit proposicions i cap premi), el polifacètic Philip Glass (per *Diario de un Escándalo* —*Notes on a Scandal*, Richard Eyre, 2006—, tercera proposició a un premi que tampoc no ha guanyat mai), i...

Sens dubte, és injust: és injust que un compositor com Gustavo Santaolalla, bastant anodí i sense més mèrits que trobar-se justament al lloc adequat, s'hagi emportat el premi per segon any consecutiu, per la música de *Babel* (Alejandro González Iñárritu, 2006), que semblen els retalls que no va utilitzar al seu anterior treball *Brokeback Mountain*, *En Terreno Vedado* (*Brokeback Mountain*, Ang Lee, 2005), aquell que va ser la seva primera proposició i premi Oscar... Massa vegades hem vist com el premi de Millor Banda Sonora serveix com una mena de comodí per premiar una pel·lícula que té moltes proposicions i cap premi, i li donen aquest com una consolació, la qual cosa és injusta pels professionals músics i també pel públic. En fi, així és Hollywood... però enguany han estat moltes les veus que s'han aixecat en contra d'un premi realment molt immerescut.

Per acabar, el premi a la Millor Cançó ha estat per "I need to wake up", composta per Melissa Etheridge, de la pel·lícula documental *Una Verdad Incómoda* (*An Inconvenient Truth*, Davis Guggenheim, 2006), protagonitzada pel polític (i ara ecologista) Al Gore. ■

L'escenari de Ilauna Peter a l'hivern

Francesc M. Rotger



Probablement no és una gran pel·lícula, de fet no em va entusiasmar, i la candidatura (enèsima) de Peter O'Toole a l'Oscar (tampoc no l'hivernaren donar aquesta vegada; com ja és tradició a Hollywood) feia oloreta d'homenatge, ara que ja és un senyor gran. Així i tot, *Venus*, de Roger Mitchell, sí que és un d'aquests llargmetratges que destil·la estimació per l'ofici teatral. Aquests vells actors, aquest vell Peter O'Toole (qui fou Lawrence d'Àràbia, qui fou Enric Plantagenet a *Becket* i a *El león en invierno*, aquí amb Katharine Hepburn com a Elionor d'Aquitània) recitant Shakespeare enmig d'un parc, desprenen amor pels escenaris. Per cert: la Venus del títol, dit sia per a aquells que no han vist la pel·lícula (la majoria; ja que no va aguantar gaire temps, em sembla, a les nostres cartelleres), és la *Venus del mirall*, del sevillà Velázquez, que s'exhibeix a Londres.

Ja que parlem de pintors: un d'ells, d'imaginari (Juan Pablo Castel), és el personatge protagonista de la novel·la emblemàtica d'Ernesto Sábato, *El túnel*. Si no estic equivocat, aquesta història ha estat transformada tres vegades en pel·lícula. La més recent, ara fa exactament vint anys, el 1987, a càrrec d'Antonio Drove, amb una parella d'actors estrangers: Peter Weller (*Robocop*) i Jane Seymour (qui per cert, fa temps, visità Mallorca, per al rodatge d'una biografia d'Onassis). Ara, en versió teatral, ens arribava a la programació de l'Auditori, encapçalada per un extraordinari intèrpret, Héctor Alterio (i

pare d'intèrprets: Malena i Ernesto). Un altre pintor, aquest històric, Pablo Picasso, surt en persona (encarnat per un altre actor excel·lent: José Sacristán) a la peça dramàtica titulada, justament, *Un Picasso*, en aquest cas als teatres municipals de Palma. La veritat és que no record ara mateix gaires produccions cinematogràfiques sobre l'artista de Màlaga, llevat del documental *El misteri Picasso*, d'Henri Georges Clouzot, i de l'oblidable *Oblidar Picasso*, de James Ivory (tot i la presència d'Anthony Hopkins). Pel que fa al teatre, amb anterioritat: la tòpica *Picasso andaluz*, de La Cuadra de Sevilla. També dibuixava Federico García Lorca, constantment revisitat pel cinema, i ara per la companyia mallorquina Elàstic Nou amb la seva *Rosa Mutabile*.

Parlem encara una mica més de les relacions entre teatre i cinema. Carol López, dramaturga i directora, que l'any passat triomfà al Teatre del Mar amb *V.O.S.* (títol cinematogràfic per a un muntatge estructurat com a una filmació), es reafirma en la seva passió pel cinema amb *Last chance*, espectacle presentat a Mallorca no fa gaire, al Teatre d'Artà, i al qual les pel·lícules resulten, un altre pic, un dels seus aspectes bàsics. A l'extrem oposat d'aquesta complexa relació, un autor i una actriu de teatre, a un país controlat per una dictadura (la República Democràtica Alemanya), componen part fonamental de *La vida dels altres*, de Florian Henckel von Donnersmarck, recent Oscar a la millor producció de parla no anglesa. ■

Venus

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

Bart Collins

Gabriel Genovart

"Y només perquè som nins, perquè som petitets, perquè estam més a prop del trespol, i vosaltres sou grandots a base d'acaramullar un centímetre damunt l'altre, només per això no teniu cap dret; no teniu dret a comandar i a importunar sempre els infants menuts. I només perquè la vostra gargamella emet una veu més fosca i disposau de més aire per projectar els vostres crits cap als pobres infants que no gosen de replicar, no teniu cap dret, no en teniu cap, a pegar-nos cops i a manar-nos sempre. Només perquè teniu bigotis a la cara per afaitar, ja ens tractau com esclaus. ¿I què us heu pensat? No és més que pèl. Només perquè portau una cartera devora el cor ja us pensau ser el doble de llests. Sabeu que això no és just. Però qualche dia creixerem. I, quan ho facem, confii que no sigui tan sols en grandària i en potència de veu. I tampoc voldríem ser grans únicament pel fet d'amidar més centímetres. Odiaria créixer com alguns que jo conec, que sempre seguit manen coses i importunen els infants".

(Fragment de l'himne "Només perquè som nins", que cantaven Bart Collins i la resta del infants empresonats a la fortalesa sinistra del professor de piano Doctor Terwilliker)



M'he preguntat moltes vegades quants de petits Barts Collins deu haver-hi en aquest món. ¿I qui és en Bart Collins?, us demanareu. Senzillament, un al·lotet que odiava el piano i les classes de solfeig, però la seva mare volia a totes passades que arribàs a ser un concertista famós.

El petit Bartolomew Collins és un personatge de ficció, creat per a la pantalla per aquell gran escriptor nord-americà de llibres infantils que fou Theodor Seuss Geisel, autor del guió d'una de les pel·lícules tal volta més injustament oblidades de la història del setè art: *Los 5.000 dedos del doctor T*, una producció de Stanley Kramer per a la Colúmbia que va dirigir Roy Rowland l'any 1953. Manolo Marinero, en el seu *Diccionario informal de películas*, es refereix a aquest film qualificant-lo de "joia del cine fantàstic" i d'"obra insòlita i fascinant". No exagera en absolut en l'apreciació d'una pel·lícula que diuen que va entusiasmar també Salvador Dalí i que ben bé podríem classificar dintre la categoria de "peces rares" del setè art.

Theodor Seuss Geisel, que firmava amb el pseudònim de Doctor Seuss, ha venut tan sols als Estats Units més de cent milions dels seus llibres. Entre les seves obres més destacades cal ressenyar *The cat in the hat* (que ha circulat a Espanya amb el títol d'*El gato garabato*) i d'altres com *Un peix, dos peixos, peix vermell i peix blau*, *La quantitat de coses que pots arribar a pensar*, *Travallengues de mareig* i *L'home que odiava la festa de Nadal*. Theodor Seuss creà en els seus llibres un univers màgic en el qual els animals, les coses i les persones es mesclen

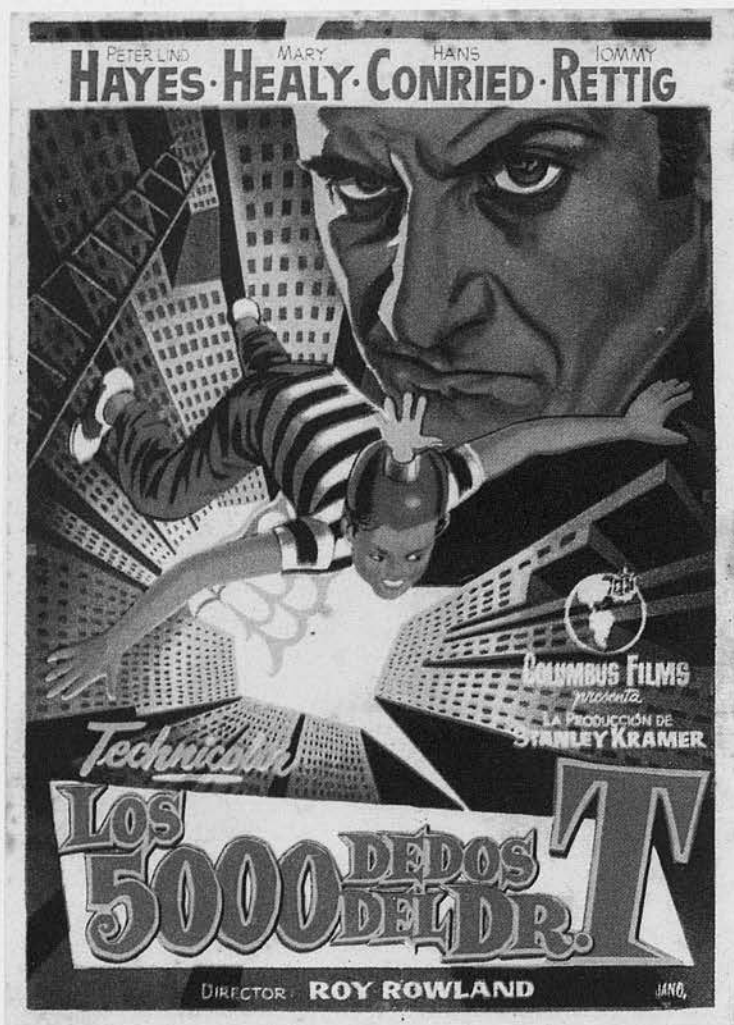


d'una manera absolutament delirant: històries sobre circs i sobre zoos, on abunden els éssers més diversos vestits amb les més increïbles indumentàries (un moix amb capell, una rabosa amb calçatins...) i els objectes més extravagants. I és aquest món surrealista de les seves narracions, que han captivat tants de nins a Amèrica i a fora d'Amèrica, el que Seuss traslladà al guió de *Los 5.000 dedos del doctor T.*

Potser que Bart Collins, el protagonista d'aquesta història interpretat per Tommy Rettig, sigui un personatge de ficció, però us el podeu trobar qualsevol dia, generalment a la tarda, a qualsevol carrer del vostre poble o ciutat. És aquest ninet que, un cop ha acabat de sortir de l'escola on cursa l'ensenyança primària o l'ESO, i després de berenar amb quatre grapades, ja marxa apressat cap a un altre lloc on practica alguna "activitat extraescolar". N'hi ha que, si més no de bell antuvi, hi van de molt bon grat —per allò que "tot lo novell és bell"—, però d'altres n'hi ha que hi van amb el mateix fàstic amb què suportava el petit Collins, fill únic d'una

mare viuda i obsessiva en això de les lliçons de música, les classes particulars de piano de l'estrafalari professor Terwilliker.

Perquè d'activitats extraescolars n'hi ha un ventall inacabable. D'al·lotets que estudien solfeig i practiquen amb qualche tipus d'instrument n'hi ha un xinxa: en conec que "van" a piano, com Bart Collins, i altres que s'inicien amb el violí, la guitarra, la flauta, el saxo, el clarinet i la percussió. Altres n'hi ha que conjuguen música i moviment en diferents tipus de dansa, i van a classes de ballet, de gimnàstica rítmica, de ball de saló, de *claque* i de "ball de bot". Que practiquen qualche activitat esportiva, n'hi ha també un caramull, potser el més nombrós de tots: futbol, bàsquet, natació, atletisme, tennis, pàdel, ping-pong, patins, vela, optimist, piragüisme, judo, karate, yoga, tae kwondo... I llavors encara hi hauríem d'afegir un capítol de "varis", on s'hi englobarien, en un *totum revolutum*, l'art dramàtic, l'expressió corporal, els idiomes, la informàtica, l'escaig i altres jocs de taula, "tallers" de tota mena,



les classes particulars d'assignatures que van fluïxes i les catequesis parroquials.

No dic que tot això no estigui molt bé i que no sigui de lloar la voluntat dels pares d'ocupar el temps lliure dels seus fillons en activitats lúdiques, recreatives i profitoses per al dia de demà i que, a més a més, cultiven la salut del cos, de la ment i de l'esperit. Pensen, amb molt bon criteri, que dedicant el temps extraescolar a quefers complementaris tal vegada els seus al·lots no es lliuraran a activitats perniciososes ni faran el perdut pel carrer, o faran alguna cosa més que veure la televisió o romandre embadocats amb els videojocs. Però hi ha pares que es passen.

Alguns es passen perquè sobrecarreguen la jornada extralectiva dels seus fills fins a extrems de veritable asfíxia i estrès, altres perquè qualsevol cosa els va bé per tal de llevar-se els al·lots de damunt i defugir de la relació interpersonal dins l'àmbit familiar, i altres —i aquests són els pitjors— perquè tracten de compensar les seves carències i frustracions amb l'esperança d'un fill o d'una filla que destaquen en el firmament de la fama i que de qualque manera els vingui a redimir d'una vida personal que perceben com a gris i mediocre: un futbolista famós, un altre Rafel Nadal, una nova Elenita Gómez, un David Bisbal... I hi ha pares i mares que arriben a

exercir una pressió brutal pensant que els seus fills prometen destacar i volen que ho arribin a fer fort i no et moguis. Els Estats Units, en els anys trenta, en plena depressió, estaven plens de mares que volien que la seva filleta fos una nova Shirley Temple, com avui mateix està ple de pares que voldrien tenir un fill que fos una figura estel·lar en qualque cosa. És el que en podríem dir el síndrome de *Bellisima*, tot fent referència a aquell extraordinari film de Luchino Visconti interpretat per Anna Magnani en el paper d'una mare que volia fer de la seva fillona una nova estrella infantil de cinema i la duia a tots els castings que es presentaven sense adonar-se fins a quin punt de vertadera crueltat mental arribava a torturar la seva criatura. I no hi ha nin que se senti més tot sol, incomprès i frustrat que aquell que es veu incapaç de complir amb les expectatives que els pares, en moltes ocasions irracionalment, han dipositat damunt ell. I aquesta soledat es tradueix en malsons, com en el cas de Bart Collins.

El petit Bart ha de practicar un cop i un altre cop les mateixes notes, les mateixes escales, els mateixos exercicis que li imposa l'histriònic Terwilliker que té com a aliada la mare del pobre nin, el qual, fatigat de tant de piano, acaba per dormir-se sobre el teclat. És llavors quan li entren els malsons.

Bart somnia que es troba presoner a una mansió d'esglai on un odiós professor de música, el "doctor T" (Terwilliker, naturalment), l'ha tancat amb quatre-cents noranta-nou al·lotets més, els quals ha deixat sense jocs ni diversions per tal que practiquin contínuament, contínuament, en un piano gegantesc amb la finalitat d'arribar a la interpretació d'un gran concert. Cinc-cents al·lotons, cinc mil ditets, per al concert més grandiosos que s'hagi vist mai en la història humana. Poques vegades s'ha filmat en la història del cine una fantasia onírica més al·lucinant que *Los 5.000 dedos del doctor T*. Passa per ser un film musical de sèrie B, però els escenaris, els decorats, les formes, els colors, els personatges i la fantasia desbordada de les seves escenes i situacions han singularitzat aquesta producció com una peça única. Si realment es va rodar amb un pressupost limitat, s'ha de reconèixer que se'n tragué un profit insuperable, perquè, si de veres els pressuposts foren escassos, no hi ha dubte que va sobrar la imaginació. Possiblement, gràcies a l'aportació del mateix Seuss, que, a més de guionista, va ser també l'autor del disseny dels decorats surrealistes i dels increïbles artefactes d'aquest castell fantàstic i terrorífic, ple de masmorres tenebroses, envoltat d'un cercle electrificat i habitat pels personatges més insòlits i inquietants que hom pot imaginar, començant pel mateix doctor T i seguint per la mare del mateix Bart (que, dominada pel sàdic professor, roman també captiva, quasi en estat hipnòtic, com a principal col·laboradora seva, a la fortalesa sinistra) i tota una caterva dels éssers més estranys, entre els quals cal destacar els homes-tambor, el piano de dos pisos i de longitud inacabable i, sobretot, aqueixa parella de germans siamesos —units per la barba!— que, muntats en patins, persegueixen



el petit Bart pels onírics corredors del casalot aterridor quan el pobre infant tracta d'escapolir-se per salvar els altres nins i alliberar la pròpia mare de les urpes del malèfic carceller.

Enmig de tant de deliri d'éssers, formes i colors, que semblen sorgits de les més lliures fantasies o dels malsons més enfrebosits de la ment infantil, tan sols un personatge, incorporat al somni de Bart, ve a posar un contrapunt d'amable i familiar quotidianitat, tot i que, per això mateix, contribueixi a accentuar el to surreal de la història. Es tracta del lampista Zabladowski, el que habitualment, a la vida real, soluciona els problemes domèstics a la viuda Collins i que és l'únic que comprèn l'infeliç nin. Per això, aquest el voldria com a pare, perquè el seu temor més gran és que la mare no acabi casant-se amb l'odiat Terwilliker, pel qual sembla romandre seduïda. En el somni de Bart, Zabladowski, que apareix com el mantenidor de la infraestructura sanitària de la fortalesa-presó, es convertirà en el seu aliat principal en l'aventura de derrocar el poder ominós del tirànic professor de piano i en l'esfondrament de tots els seus plans megalòmans i perversos. I la mare i els altres petits captius romandran, finalment, alliberats.

Diuen les cròniques que *Los 5.000 dedos del doctor T* no va ser ni un èxit de crítica ni de públic, tot i que la pel·lícula fou promocionada comercialment obsequiant els petits espectadors amb un gorra rematada per una mà infantil amb els cinc ditets estirats, com la que portaven els cinc-cents nins presoners a la fortalesa terwillikiana. Però el cert i segur és que és una d'aquelles pel·lícules que, amb el temps, ha passat a ser considerada tota una raresa cinèfila i, fins i tot, objecte d'un cert culte. I una altra cosa també és certa: tots aquells que la veren de nins i a un moment o altre de la seva vida s'han sentit afeixugats per les pressions



de pares massa exigents que els obliguen a estudiar coses a contracor o per professors odiosos de música, de física, de matemàtiques, de gimnàstica, de llatí o del que sigui, no han pogut oblidar mai el somni del petit Bart, la seva fugida onírica cap a un món en el qual els adults, per grandots que siguin, s'equivoquen sempre, i els nins, malgrat ser petits, estan més a prop del trespol i no afaitar-se encara, tenen tota la raó. Nins que tal vegada prefereixen ser en el futur lampistes o electricistes abans que concertistes o enginyers. Per això cal recordar especialment la sentència seussiana posada en boca de Zabladowski: "Hem de creure sempre el nins. Hem de creure fins i tot les seves mentides". ■

Títol original: *5.000 fingers of doctor T*. Títol versió espanyola: *Los 5.000 dedos del doctor T*. Any: 1953 (USA). Productor: Stanley Kramer, per a la Colúmbia. Director: Roy Rowland. Guió i decorats: Theodor Seuss Geisel (Doctor Seuss). Fotografia: en technicolor. Música: Moris Stoloff, Hnas J. Salter, Frederick Hollander. Muntatge: Franz Planer. Duració: 88 minuts. Intèrprets principals: Tommy Rettig (Bartolomew Collins), Hans Conried (Doctor Terwilliker), Mary Healy (Eloise Collins), Peter Lind Hayes (Zabladowski).

Sexe:

Joan Bover



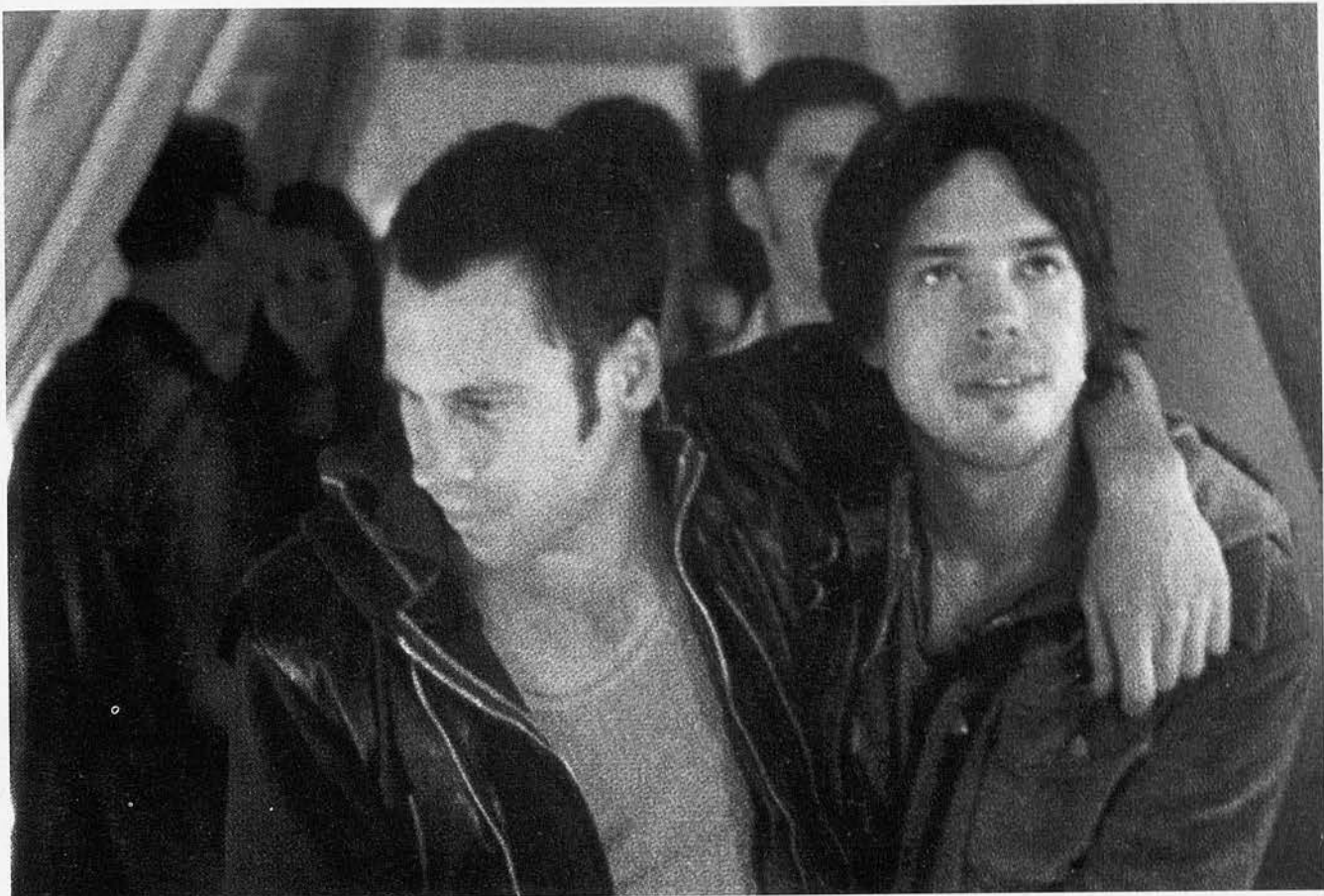
Shortbus

M'hi jug qualsevol cosa que heu passat per alt altres articles d'aquesta revista, però aquest no. Com a mínim, segur que n'estau llegint les primeres línies. No falla. La sola menció de la paraula sexe incita, provoca, encurioseix, estimula. N'hi ha que pensareu que perquè es tracta d'un problema no resolt. D'altres, trobareu que no és cap problema — ¿més aviat una solució? D'altres direu que quina sort que aquest tema conservi intacta la seva capacitat seductora, al cap de tants de segles.

Resumint, que se'n pot parlar encara molt. De fet, pareix un tema inacabable. I aquí tenim John Cameron Mitchell per demostrar-ho, un nord-americà de trenta-dos anys que ofereix, malgrat que no sembli possible, una nova perspectiva cinematogràfica. El seu no és, de cap manera, el sexe que estàvem acostumats a veure en pantalla. El seu és un sexe que obre portes a la seva representació fílmica, al seu valor com a eix dramàtic i, sobretot, a la seva desinhibició com a material a tractar. És un sexe amb dos punts: anticipa —o jo personalment voldria que anticipàs— els nous camins que pot transitar aquest tema en el cel·luloide.

A la seva darrera obra, *Shortbus*, ens trobam amb diverses seqüències de sexe ben explícit que són clau per tractar determinades qüestions. A través del sexe podrem entendre, tal com passa sovint a la vida real, alguns problemes de (in)comunicació, repressió, dificultat d'autoacceptació, construcció de personalitats fictícies o les necessitats de mentir o tenir amics. A més a més de tots aquests, hi ha un tema en el qual la pel·lícula destaca: les noves fórmules per enfrontar-se a la sovint difícil fidelitat.

Curiosament, és un tema poc o gens explotat pel cinema. I és en aquest camp on *Shortbus* torna a demostrar la seva gosadia. Estam cansats de veure pel·lícules en què se'ns plantegen els problemes sentimentals de la gent de trenta anys per amunt, però sempre en els mateixos termes: triar una parella o restar tot sol. Mitchell, en canvi, ens fa veure que els tradicionals models monogàmics estan quedant obsolets i que per a algunes parelles, paradoxalment, és convenient trencar-los si volen continuar devora la persona que estimen. Assumir la poligàmia (¿i la promiscuïtat?) com a característica humana-animal i integrar-la dins la relació a partir d'una fórmula consensuada pels dos membres



pot ajudar algunes persones a mantenir-se unides i a explorar nous camins de confiança, tolerància, amistat i sexualitat. La idea no serveix per a tothom, és clar: no hi ha fórmules universals en qüestions amoroses. Personalment, crec que l'autèntica valentia de la pel·lícula rau a reconèixer això i no tant en el fet de mostrar penis en erecció i coïts reals.

Però *Shortbus* és recomanable per molts d'altres motius: en primer lloc, perquè fa ús d'un sentit de l'humor desmitificador, original i molt saludable. Els gags són tant visuals (aquella taca d'esperma damunt un Pollock!) com de diàleg (el diagnòstic del "clitoris depressiu"). Se'n riu de la intel·lectualitat i de les seves pretensions avorrides i denuncia la hipocresia en matèria de moral sexual que té molta de gent. En segon lloc, la cinta és seriosa quan cal esser-ho: algunes mirades tenen una intensitat poc freqüent en una pantalla i els temes, tot i mengívols, no deixen de tractar-se amb rigor i respecte. En tercer lloc, no usa més sexe del necessari. Totes les seqüències eròtiques estan plenament justificades. A *Shortbus*, només hi posaria un emperò, tot i que reconec que és més ideològicament subjectiu que altra cosa: em molesta una mica quan, dins una narració tan heterodoxa quant a les solucions que proposa, un dels personatges (na Severin) revela que la seva màxima aspiració és... una vida burgesa!!

En definitiva, Mitchell s'allunya de l'experimentació buida de *Nine songs* (Michael Winterbottom, 2004) i es decideix més aviat pel camí de *Ken Park* (Larry Clark i Ed Lachman, 2002) o *Intimidat* (Pa-



Shortbus

trice Chéreau, 2001), però amb més desimboltura, sense tanta gravetat i amb una nota optimista que ens convé a tots. Esperem que els seus dos punts tenguin continuació. ■

Clàssics moderns. La pèrdua de la innocència (III) *Au revoir, les enfants* (Adiós, muchachos, 1987) de Louis Malle

Iñaki Revesado

Au revoir, les enfants



Existeixen pel·lícules adreçades a un públic concret, definit pel marge d'edat, per hàbits de consum o per qualsevol altre tipus de trets comuns. Així ens trobam amb una bona part de la producció cinematogràfica actual dirigida a persones que cerquen només que els entretenguin mentre mengen crispetes, beuen coca-cola i fan tertúlia amb els amics (hàbits massa extensos malauradament entre els espectadors actuals). N'hi ha també d'altres pel·lícules que igualment poden ser vistes pel padrí i pel nét, per l'intel·lectual més selecte i pel jove menys assenyat, pel públic de l'avançada Europa i pel d'un llogaret africà..., i segurament, aquest ample ventall i variat de públic hi experimentarà emocions molt semblades. Sens dubte una d'aquestes pel·lícules és *Au revoir, les enfants* una de les darreres creacions d'un dels realitzadors francesos més interessants i complets: Louis Malle.

Contràriament a allò que pensava Hitchcock respecte de rodar amb infants, Louis Malle ha experimentat al llarg de la seva filmografia en nombroses ocasions el rodatge amb nins: *Le souffle au coeur* (1971) o *La petite* (1978) en són una bona representació. El tractament que el francès ha fet de l'univers infantil no ha estat exempt de polèmica, com per exemple en *La petite*, en què la protagonista era la filla d'una prostituta que viu en el bordell amb la mare i que ja des de nina camina seguint les passes de la mare...

El treball de Malle es va desenvolupar a França en una llarga etapa de gairebé vint anys (finals del 1950 i principis del 1960) amb films notables com ara *Les amants* (1958), *Le feu follet* (1963) o *Lacom-*

be Lucien (1974). Després d'algunes polèmiques pel tractament massa amables que va fer del col·laboracionisme en aquest darrer film, encetà una etapa als Estats Units amb *Black Moon* (1976), que es prolongà deu anys. La tornada a França va estar motivada pel rodatge de la història que l'havia perseguit des de sempre, la que des que s'inicià en el món del cinema havia volgut contar però no havia pogut i que només amb 55 anys d'edat es va veure capaç d'enfrontar: la narració del record d'un episodi de la seva infantesa, un episodi de l'hivern fred del nord de la França ocupada pels nazis, quan la maquinària de guerra no respectava res, tampoc els murs d'un internat catòlic per infants.

L'alter ego de Louis Malle és Julien Quentin, un nin de 12 anys d'una acomodada família parisenca, que està internat en una escola catòlica per mantenir-se el més allunyat possible d'un París que pateix més cruament els excessos de l'ocupació. La guerra per Julien és només una anècdota que l'obliga a estar allunyat dels braços candorosos de la seva mare, l'aventura que l'obliga a abandonar les classes quan sonen les alarmes que alerten del perill dels bombardeigs nazis, la ineludible ocasió per fer ús de la seva condició privilegiada per pertànyer a una família benestant i convertir-se en habitual client-proveïdor del mercat negre que circula per l'escola..., tot plegat viscut amb la intensitat d'uns 12 anys, amb els quals el nin és massa grans per sotmetre's a les disciplines sense qüestionar-les, però massa petit per no enyorar encara el racó segur dels braços de la mare.

El film podria haver estat només el retrat d'un internat, amb un resultat amable i emotiu (una cosa

semblada a *Les choristes*; *Los chicos del coro*, 2004, Christophe Barratier), com sens dubte hagués estat el record que Louis Malle hagués conservat de la seva infantesa. Però la realitat de llavors havia d'entrar de ple en el món de Julien (en el món de Louis Malle), per fer-li veure que la guerra no respecta ningú, i que amb la seva força acaba amb tot el que li surt al seu pas.

Passades les vacances de Nadal, els nins, de tornada a l'internat, trobem una novetat: la presència d'un grapat de nous companys que s'incorporen un cop començat el curs. Jean Bonnet és un d'aquest nous vinguts que té l'edat de Julien. A més d'assistir al mateix curs, els llits de Julien i Jean estan col·locats plegats al dormitori. Jean és un nin intel·ligent, destacat a les classes, però la seva mirada està trista (sense llevar-li ni un poc de mèrit a la interpretació que fa Gerard Monesse del personatge de Julien, el treball de Raphael Fejtő donant vida a Jean és realment prodigiós) i amaga massa secrets. De tot d'una els dos companys no acaben de connectar, s'estableix entre ells una rivalitat masculina acompanyada d'una mútua atracció: en Julien vol conèixer què amaga Jean, i aquest se sent atret per la vida còmoda i per les cartes que regularment rep Julien de la seva mare. La seva relació té un punt d'inflexió el dia que la classe organitza una gimcana i els dos amics es perden en el bosc. Quan finalment troben un camí, cada un pensa que la direcció encertada és l'oposada a aquella que prendria l'altre. Tot i així decideixen continuar junts el camí i l'aventura. Els secrets

de Jean comencen a florir quan pel camí es troben una patrulla nazi. La primera reacció de Jean és fugir, sense que Julien pugui entendre la seva

actitud: al cap i a la fi, els nazis els poden ajudar a tornar a l'internat, com de fet succeeix. Però des de llavors Julien comença a sospitar la veritat del secret del seu amic. Efectivament, Jean no es diu Bonnet sinó Kipperstein; desconeix on es troben els seus pares, no sap si són vius o si són morts. L'únic que el nin jueu sap amb seguretat és que ha de guardar silenci sobre el seu origen si vol conservar la vida i que està amagat a l'internat gràcies a la protecció del pare prior. Des de llavors Julien serà còmplice d'una veritat que val la vida del seu amic. L'acció té lloc entre octubre del 1943 i gener del 1944, els trens en aquell moment de la història travessaven Europa plens de jueus camí d'un cruel destí...

La grandesa dels petits detalls

Seria impossible enumerar aquí la gran quantitat de detalls amb què es construeix el film. Són petites coses secundàries, aleatòries que acompanyen la vida dels nins. Estam parlant de coses terribles però senzilles, com és la continuació de les classes en els refugis a la llum esmorteïda de les espelmes, mentre les bombes esclaten a escassos metres de l'escola; de la crueltat infantil quan Julien, per poder comprovar si efectivament el secret de Jean té a veure amb el seu origen, li ofereix carn de porc per menjar; les primeres inquietuds sexuals manifestades en la figura sempre torbadora de la jove professora de piano (el debut d'Irène Jacob en el cinema); el món d'aventures i d'imaginació que s'amagava a dins de les pàgines dels llibres de Jules Verne i l'atracció pels llibres prohibits, com ara *Les mil i una nits*; el fred, sempre el fred, que pareix amarar-lo tot, tant a fora com a dins de l'internat, amb només un breu parèntesi en la càlida visita als banys públics per rentar-se; la lleu, quasi imperceptible, però clara mirada del monjo-professor cap al cos nu de Julien; l'actitud silenciada de l'Església durant tant d'anys en aquest negre episodi de la història de la Humanitat (amb actituds enfrontades com la que representen d'un costat el pare prior, capaç d'arribar fins on faci falta per defensar la vida dels nins, per molt jueus que siguin, i de l'altre la monja delatora que revela als nazis l'amagatall de Jean).

Au revoir, les enfants és un film recomanable per a tots els públics, quasi diríem que d'obligat visionat per a tots els públics. A més de descobrir el valor dels amics sempre serà bo recordar les tristes proeses amb què s'ha construït la història, com a medicina per mirar de no tornar-les a repetir. ■

Au revoir, les enfants



De Rififi a Rufufú

Joan Andreu

Rififi



Dins d'aquesta repassada que venim fent a algunes de les pel·lícules més importants del noir ja hem donat una mirada més enllà del país de l'oncle Sam. En aquell cas ens fixàrem en *Nora Inu* (1949), un poc conegut film del director japonès Akira Kurosawa. Aquesta vegada posam la mirada sobre Europa on el cinema negre també va tenir el seu lloc. I si hi ha un país on molt especialment va arrelar, aquest fou França, on es mantindria un viu interès en el gènere entre els cineastes, fins i tot temps després que aquest gènere hagués estat pràcticament oblidat als Estats Units. Entre els directors de la *nouvelle vague* l'estima pels gèneres que durant les dècades precedents havia cultivat el cinema nord-americà era evidentíssim i, potser, el cinema negre, el preferit entre tots ells. En moltes de les pel·lícules dels directors de la nova onada l'empremta del negre és clara, i els exemples, nombrosos.¹ A banda, tot un article mereixeria el treball de Jean-Pierre Melville, qui va donar continuïtat fins als setanta amb un cinema negre espectacular, elegant i dur.

Però abans d'aquests, fou el director americà Jules Dassin qui signà una obra mestra del gènere: *Rififi* (*Du rififi chez les hommes*, 1955). Dassin fou acusat de comunista pel director Edward Dmytryk i, com Chaplin, hagué de deixar els Estats Units. Si al seu país d'origen ja havia dirigit un seguit de films de cinema negre de força interès,² és amb la francesa *Rififi* que produeix la seva pel·lícula més clàssica i sòlida alhora. *Rififi* tracta el clàssic tema del gran

cop, perpetrat per una banda de professionals. Hi ha un grapat d'exemples gloriosos amb aquesta temàtica (sense anar més lluny l'altra film que comentarem) i tots ells tenen alguns punts en comú: la gestació de la idea, el muntatge de la banda (que serveix d'excusa per a presentar els personatges i les seves motivacions), els preparatius previs al cop, la realització del cop, la resolució, i, el destí final dels membres de la banda.

Rififi es mou completament dins d'aquest esquema. Tony, l'Stephanois, acaba de sortir de la presó i es reuneix amb uns excol·legues amb la idea de donar un sonat cop a una joieria de la Place Vendôme de París. Aquest atracament és el motor de la trama. Molts aspectes en aquest film són destacables, però si *Rififi* ha passat a la història del cinema en majúscules és gràcies a una intensíssima escena de 32 minuts en què no es diu una sola paraula, ni tan sols sona una nota musical. Es tracta de la realització del complicat atracament, minuciosament pensat per l'Stephanois fins al darrer detall i executat en un opressiu silenci per una banda ben organitzada, on cada membre coneix perfectament quin és el seu paper en cada moment. Dassin aconsegueix mantenir la força i la tensió durant aquesta llarga escena. Hi ha altres exemples de detallada i cuidada planificació, en què es poden trobar punts amb comú amb la manera de dirigir d'Orson Welles. Concretament, hi ha una escena que es troba deslligada de la continuïtat del film, més un exercici de direcció que una altra cosa. En ella, la corista del

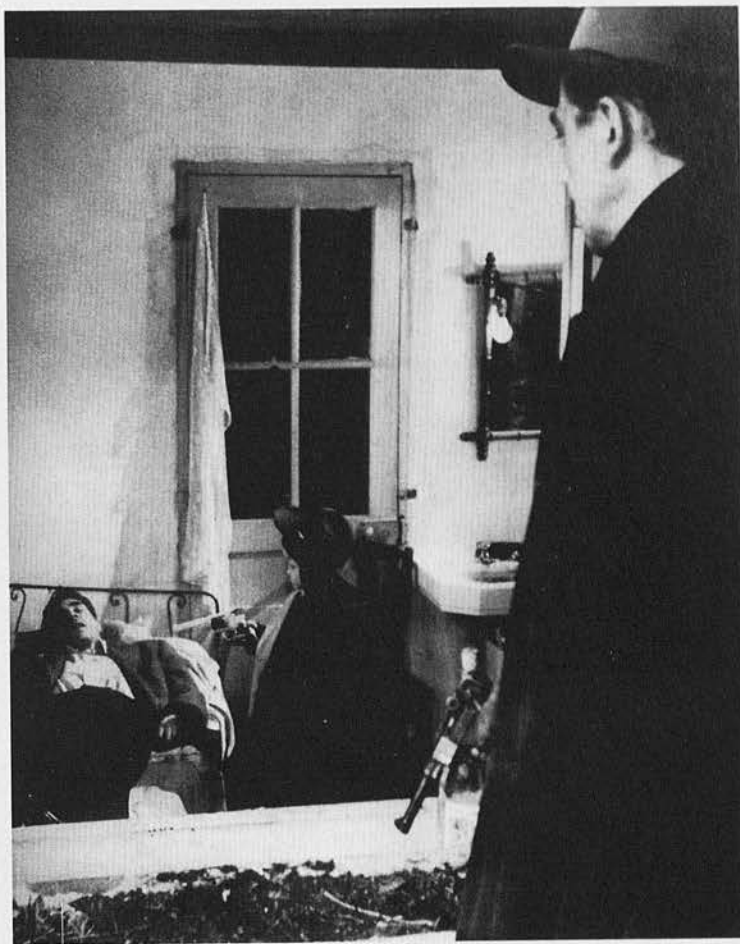
club nocturn de torn, L'Age d'Or, assatja una cançó. Ens trobem el club absolutament buit i Viviane, la corista, es troba entre les taules i comença a cantar un tema. La càmera l'enfoca només a ella, sola. A mesura que canta, estratègicament es va obrint el pla i començam a descobrir que està envoltada de músics, però la càmera només els mostra quan el seu instrument comença a sonar. Al final acabarem veient tota la banda. Un gran exemple de situació en escena i planificació de càmera. També és molt interessant, per poc habitual, la utilització de la càmera subjectiva. No es dona més que en un moment, però és certament un detall que no passa desapercebut.

La fotografia és un treball excel·lent a càrrec del veterà Philippe Agostini. Un blanc i negre amb una predilecció especial pel negre, com s'escau al gènere, en què les formes i els detalls es veuen especialment bé gràcies a la definició i al contrast. Són espectaculars, fotogràficament, les escenes nocturnes dels carrers de París quan les façanes de les cases i els carrers mullats esdevenen protagonistes estètics de la pantalla.³

A banda de la direcció d'escena hi ha una cosa a destacar de *Riffifi*: la personalitat del seu protagonista interpretat per Jean Servais, un actor belga d'aspra fesomia. L'Stephanois se'ns presenta com un tipus inusualment dur i adust. El primer contacte amb la seva examant en sortir de la presó pot deixar bocabadat perquè és un maltracte tan dur com inesperat pel personatge que està essent presentat com a protagonista.⁴ Amb aquest començament no ofereix gaires esperances de ser un personatge que ens pugui caure en gràcia, però sense fer cap mena de soroll, l'Stephanois va calant en l'espectador. Tal com es va desenvolupant la trama i a mesura que aquesta el posa a prova, l'afinitat entre espectador i protagonista augmenta en veure com aquest home és capaç de tenir sentiments tan alts com la lleialtat, la companyonia, la compassió, i molta més humanitat del que semblava possible. Un gir tan insospitat com agradable.

Una darrera curiositat respecte de *Riffifi* és que el director, Jules Dassin, apareix en el paper d'un dels membres de la banda, l'italià expert en caixes fortes Cesare, desencadenant del drama (que aquest cop no pens desvetllar en absolut).

L'altre film del qual volia parlar és *Rufufú* (*I Solti Ignoti*, Mario Monicelli, 1958). Estranya adaptació del títol, la castellana, que ja fa una encertada referència al fet que el film francès de Dassin, estrenada tres anys abans, és la inspiració d'aquesta versió. Com a *Riffifi*, l'argument del film gira sobre la realització d'un atracament a un establiment (bancari en aquest cas), tot arribant a través d'un forat des d'un habitatge contigu. Per dur-ho a terme, s'ha de muntar una banda i s'han de fer els preparatius adients. Fi de les semblances. *Rufufú* és una comèdia, una d'aquelles comèdies tan a la italiana en les quals de les cendres de la misèria més absoluta, de la manca de serietat, de la picaresca com a forma de vida i del nyarro constant sorgeix la riallada. El



Riffifi

repartiment reuneix una colla d'actors dels millors que ha donat aquell país a la història del cinema: Vittorio Gassman, Totó, Marcello Mastroianni, Memmo Carotenuto i Claudia Cardinale.

Ni el muntatge, ni la direcció, ni la fotografia són especialment destacables en aquest film, però el guió, els personatges, els actors i els diàlegs són brillants i hilarants. Els detalls se succeeixen contínuament: el pla que descriu per què Cosimo (Carotenuto) surt de la presó; el negoci del petit Mario (Renato Salvatori) que amaga la seva germana (bellíssima Cardinale) per casar-la amb un home ric; el frustrat atracament a càrrec de Cosimo pistola en mà; els preparatius a casa de Peppo abans del cop; la hilarant execució i resolució del cop, etc. És l'antítesi de *Riffifi*. És una altra manera d'entendre el cinema. I la vida. ■

(1) Dos títols ben representatius han estat vistos en cicles del Centre de Cultura de Sa Nostra: *Vivamente el domingo* (*Vivement dimanche*, François Truffaut, 1983) i *Alphaville* (*Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution*, Jean-Luc Godard, 1965), però n'hi ha molts més.

(2) Com *Fuerza bruta* (*Brute Force*, 1947) de subgènere carcel·lari amb Burt Lancaster o la semidocumental *La ciudad desnuda* (*The Naked City*, 1948)

(3) Dassin, amb tota la intenció, omet cap pla de la característica torre Eiffel en el film. Amb això aconsegueix que, tot i que sempre sabem que som a París, també podríem ser a Nova York, Londres, Chicago o Berlín

(4) A banda d'aquesta crueltat, tant el clar i directe tractament de l'addicció a les drogues com, sobretot, alguna que altra insinuació eròtica, sempre mirat pels esbiaixats ulls delsensors, provocaren que el rètal d'algunes escenes al seu moment al nostre país.

Dos testaments

Joan Ferrer Miserol

Family Plot



En el món del cinema, és freqüent fixar-se en la darrera obra que ens deixà l'autor, especialment si aquest fou important, considerant-la com el seu testament artístic per extraure-hi conclusions respecte de la resta de l'obra. No sempre passa d'aquesta manera; però, en algunes ocasions, i ara estic pensant en dos dels més grans, se poden veure aquelles característiques esmentades. M'estic referint als meus dos autors preferits, Hitchcock i Ford. Si en el cas del primer, la seva darrera pel·lícula mai no ha estat suficientment considerada per tenir-la com un testament, no hi ha cap mena de dubte que sempre s'ha jutjat *7 Women* com la darrera voluntat artística, i social, de l'autor. Malgrat tot, no podem pretendre que a aquesta pel·lícula de Ford hi hagi tot el món que ha expressat durant tantes pel·lícules. Encara tenim més poca motivació per valorar *Family Plot* com un resum de l'obra hitchcockiana. Però, tant en un cas com en l'altre, aquestes dues darreres obres ens diuen molt dels autors, i en alguns temes són més explícites que el que havia estat tota la seva obra anterior. Perquè, tant una com l'altra, fan la impressió que els que les feren volien deixar aclarits racons per a ells molt importants. Si en el cas de Ford, aquest racons van més en la direcció d'una postura social i política, en el cas d'Hitchcock ens duen més bé cap a una postura íntima.

Des de sempre s'ha considerat *Family Plot* com una obra menor dins la filmografia hitchcockiana.

I no se pot negar que dins el conjunt de l'autor és una obra que té una volada molt més baixa que les seves grans obres. Però la seva importància neix, com el seu anterior *divertimento*, *The Trouble With Harry* (1955), en el fet que totes dues se'n riuen de la mort, el tema principal de l'autor, el motiu central de les seves dèries mentals i pors personals. Però, mentre l'any 1955 encara estava lluny d'una mort natural, l'any que va fer *Family Plot*, el 1976, ja estava en unes condicions físiques molt precàries; fins al punt que aquesta va ésser la seva darrera pel·lícula, perquè ja no tenia forces per investir-ne d'altra. I a *Family Plot*, fa befa de la mort, fins i tot personalment, ja que la seva característica engalipada se concreta amb ell darrera un vidre opac, en el qual se li veu solament la silueta, demanant amb dos dits dos certificats de defunció a l'oficina encarregada d'emetre'ls. Se'n fot per partida doble, perquè en el seu cinema li ha donat una importància molt gran, conseqüència de la seva excessiva obsessió personal; i a les seves acaballes se n'adona que la mort no té cap importància, que l'únic important és la vida. La mort solament té importància des d'un punt de vista legal i burocràtic; però això no té cap validesa dins el camp artístic. Per això té la humilitat de dedicar la seva darrera obra a confessar-se agnòstic respecte de la mort, i a fer un cant a la vida, que en tants de moments els seus personatges han malmès; bé per raons personals

o bé per raons socials. A *Family Plot*, de bon començament, hi ha una frase que ja ens adverteix que allò no és altra cosa que una pel·lícula, un joc, quan la protagonista, al seu company taxista, el reprèn per conduir tan malament, i ell li contesta que ha de tenir en compte que ell no és un taxista, sinó un actor que fa de taxista. Ja estam advertits que qualsevol semblança amb la realitat és pura coincidència. És el testament d'un artista, d'un dels més grans, que ens diu que l'art no és altra cosa que art.

7 Women, en canvi, sempre s'ha considerat una obra cabdal dins l'obra fordiana, especialment pels seus grans defensors. Perquè, malgrat Ford va tenir al principi de la seva vida una actitud molt progressista, que va materialitzar amb obres inequívocament esquerranes, culminant amb *The Grapes of Wrath* (1940), després de la Segona Gran Guerra, el seu progressisme se va anar diluint, dedicant-se a algunes obres d'una ambigüitat que feia tremolar. No parlem de la seva actitud personal, que va passar de donar suport al partit demòcrata a votar de manera descarada Nixon. Fins i tot des del punt de vista religiós se'l va acusar d'una certa connivència amb el poder eclesiàstic. Personalment, he d'advertir que el 1947 quan va fer per encàrrec *The Fugitive*, malgrat

des d'un punt de vista ortodox no se'l pot acusar de cap contraposició a la religió, des del caire artístic es nota que l'autor combrega amb l'actitud social d'aquell capellà; però transmet una falta de convicció considerable per compartir-ne les seves creences. Ford, malgrat esser educat com a catòlic pels seus pares irlandesos, mai va esser practlicant, i fins i tot mai no se va casar per l'església. Quant al seu viratge polític, podríem pensar que se podria deure a una pèrdua de facultats i a la convivència amb personatges tan entranyables per a ell, i d'una forta mentalitat dretana, com John Wayne o Ward Bond. Però, malgrat aquesta incògnita, que sempre ens quedarà oberta, no hem d'oblidar que el jove Ford ja sofria una forta contradicció entre les seves actituds socials i el seu amor pel que representava Amèrica. Contradicció, esplèndidament narrada a *The Quiet Man* (1952). En tot cas, *7 Women*, ens deixa un testament de tal naturalesa que ens diu que Ford, tant l'artista com la seva part humana menys convencional, està per damunt de qualsevol ideologia i de qualsevol religió, perquè la seva postura final és la de sempre; que el comportament humà és allò que té realment valor; i les ideologies i religions sols serveixen als qui se veuen mancats d'aquest valor. ■



John Ford
dirigint
7 Women

El sentit d'una bandera

Pere Antoni Pons

Salvar al soldado Ryan



Quan *Salvar al soldado Ryan* de Steven Spielberg es va estrenar al cinema ara ja fa uns deu anys, la resposta de la crítica espanyola i europea fou, si no ho record malament, en general bastant similar i homogènia. Elogis unànimes a la pel·lícula pel seu realisme bèl·lic brutal, per la innovadora fotografia, per les interpretacions magnífiques dels actors i pel ritme a moments convuls i a moments expectant de l'acció. Però també retrets, en alguns casos furibunds, en altres casos desdenyosos i burletes, al seu patriotisme sentimental i gratuït. Aquest patriotisme, explicaven els crítics i també molts espectadors gregaris, es feia palès bàsicament en la primera i, sobretot, la darrera escena del film. En la primera escena es veu un home molt vell que, acompanyat de tota la seva família (l'esposa de tota la vida, més els fills i els néts amb les seves respectives parelles), arriba al cementiri on hi ha enterrats molts dels combatents nord-americans que lluitaren i moriren en la Segona Guerra Mundial; s'hi veu com oneja solemne una bandera americana al vent i com, al cap d'uns segons d'observar en silenci el camp ple de làpides, l'home cau de genolls i, desconsolat, es posa a plorar davant d'una tomba. En principi, doncs, és cert que l'escena sembla una postal típica del patriotisme més primari i lacrimògen. Però, quan l'última escena reprèn aquesta primera, després del llarg *flashback* que ha estat tota la pel·lícula, quan l'espectador ja sap qui és i per què plora l'home vell, tot —els personatges, però sobretot la bandera— pren un altre sentit. Justament això és el que no saberen veure els crítics que titllaren la pel·lícula de gratuïtament i sentimentalment patriòtica. Que la imatge de la gran bandera onejant amb què comença i acaba la pel·lícula no és una inflamada exal-

tació patriòtica, sinó el codi emocional i cultural que permet a l'espectador d'entendre plenament allò que acaba de veure.

O, més ben dit: és el codi que a l'espectador americà li permet de compartir emocionalment el que acaba de veure, i que a l'espectador estranger li hauria de permetre, com a mínim culturalment, de comprendre-ho. Provaré d'explicar-me. Tant el punt de partida argumental com, sobretot, l'idealisme exacerbant que batega al fons de *Salvar al soldado Ryan* només són concebibles des d'una perspectiva purament nord-americana. Per a un europeu, tant si és un creador com si és un simple espectador, la decisió que prenen els alts comandaments de l'exèrcit nord-americà d'enviar, rera les files enemigues i exposant-los a una mort gairebé segura, una patrulla de rescat per salvar un jove soldat sense mèrits de cap mena només per retornar-lo a la seva mare, que ja ha perdut tres dels seus fills en combat, és una decisió impossible, que artísticament no s'aguanta per enlloc i que humanament resulta inversemblant: una decisió que, fins i tot, té alguna cosa d'indecent i d'irracional. Sacrificar la vida de sis homes només per provar de salvar-ne un que no és en absolut millor que ells? Quin estúpidesa i quin escàndol! Per a Spielberg i per a l'espectador americà, en canvi, la decisió de salvar a qualsevol preu el soldat Ryan entra dins els paràmetres de la lògica més elemental: si una mare ha lliurat de grat els seus quatre fills perquè lluitin per defensar el país, el mínim que pot fer el país per retribuir-li l'immens favor és aconseguir que, almenys un dels quatre, torni amb vida a casa seva, entre els seus braços. I no és, ben alerta, una decisió presa sota l'influx de cap mena de sentimentalisme fanàtic, in-

fantil i irreflexiu. Tot el contrari: és una decisió perfectament reflexionada. Més important encara: és una decisió absolutament coherent amb la pròpia història i la pròpia naturalesa dels Estats Units.

És evident que els EUA són un país únic i especial, i és evident també que ho són, no només pel seu present tan poderós, sinó també pel seu passat i, encara més enrera, pel seu naixement tan particular. No cal insistir-hi gaire perquè és sabut de tothom i ha estat repetit infinites vegades, però els Estats Units —la seva independència i el seu projecte com a país, que es basa en uns postulats ideològics i morals molt específics— foren alhora el darrer gran invent i la darrera gran esperança d'Europa. Els Estats Units foren fundats per la gent a qui, a causa de la seva condició social o a causa de les seves creences religioses, no se li permetia d'obrir-se camí en l'Europa intransigent, injusta, estancada i corrompuda del segle XVII i XVIII. És lògic, així, que la majoria dels primers habitants i dels fundadors dels Estats Units —els primers colons, els pioners, els descendents del Mayflower— veiessin Europa com l'encarnació de tot allò que de més abominable hi ha en l'home: el pecat, la injustícia, la misèria, la desesperança. Era una abominació, a més, que segons ells no tenia cap remei possible: irreparable perquè ja eren massa segles d'història infame, insalvable perquè el mal estava escampat per tot arreu i extirpar-lo era gairebé impossible. L'única solució, per tant, era marxar i provar de començar de bell nou. Fundar un nou país, però també refundar l'home: aquesta era la intenció essencial. Així doncs, els primers nord-americans no només fugien d'un món que els rebutjava i que ells al seu torn detestaven, sinó que també aspiraven —els ideals puritans pretenien justament això, i així ho predicaven explícitament— a construir un món millor: més just, més elevat i més pur.

Per aconseguir-ho, però, necessitaven abans assolir dos grans objectius, els quals havien d'acabar interrelacionant-se d'una manera profunda i natural. El primer objectiu era fixar sense ambigüitats els drets essencials de l'individu, és a dir, establir-ne la seva importància inqüestionable. A diferència d'Europa, als EUA l'individu havia de ser, no només important, sinó central: el pilar fort i imprescindible sobre el qual s'havia de construir tot l'edifici de la comunitat. Com la Revolució Francesa, però sense guillotina i amb optimisme. El segon objectiu havia de ser, paral·lel al primer, construir un sentiment col·lectiu que permetés als individus que en participaven de, primer, dominar un immens territori salvatge i hostil, i, segon, de sentir-s'hi, alhora, protegits i projectats. Es tractava, en definitiva, de construir un país fort perquè els individus que el formaven fossin forts, i al mateix temps de formar uns individus forts perquè construïssin un país fort. Aquests eren els dos objectius. I no cal dir que tant l'un com l'altre varen ser acompanyats amb escreix i positivament, a pesar dels molts clars errors, desastres i misèries diverses que, com pertot arreu, han esquitxat històricament i segueixen esquitxant avui en dia els EUA. En qualsevol cas, però, és evident que, tant a un nivell conceptual



Tom Hanks

com simbòlic, aquest origen històric concret, documentat i verificable dels EUA confereix a la bandera americana una potència significativa que no tenen cap de les altres banderes dels altres països del món. Ni tan sols la bandera tricolor francesa, tacada massa aviat de sang innocent i abundant; ni tampoc la bandera amb l'estrella de David de l'Estat d'Israel, mediatitzada en excés per l'extermini dels nazis. La bandera nord-americana, així, és l'única bandera del món que té un sentit originari que és a la vegada clar i idealista, cosa que permet als ciutadans que s'hi aixopluguen de tenir un punt de referència al qual sempre retornar per reorientar-se o regenerar-se. Si les coses es feren bé al principi, vol dir que en un futur es poden tornar a fer bé.

Aquesta és la raó per la qual Spielberg comença i acaba la seva pel·lícula amb un pla de la bandera onejant: perquè representa el marc moral i cultural de la seva pel·lícula, així com també el ressort emocional i intel·lectual que fa que els seus protagonistes actuïn i es comportin d'una determinada manera —generosa, estoica, valenta. Quan després de l'última batalla, el personatge que interpreta Tom Hanks, cap de la patrulla de rescat, és ferit de mort i, en plena agonia, li demana al soldat Ryan que visqui de tal manera que tot allò que un grup de desconeguts han fet i han sacrificat per ell valgui la pena, no li està recriminant res, ni li està demanant tampoc que porti una vida especialment heroica o exemplar. Només li demana que actuï en conseqüència, tal com ell mateix ha fet, amb la naturalesa històrica del seu país. I Ryan hi actua de la millor manera que sap, que és formant la pròpia família (l'individu reforçant la comunitat) i recordant tota la vida amb dolor agraït, exigent i responsable (la comunitat reforçant l'individu) aquells homes desconeguts gràcies als quals un dia no va morir en terra estrangera. Per tant, no es tracta de patriotisme, ni tan sols de sentimentalisme honest i ensucrat. És, simplement, l'idealisme íntim i quotidià que, gràcies al seu origen prometedori i expectant, encara avui els Estats Units es poden permetre, i que tan bé Steven Spielberg sempre ha sabut filmar. ■

Joseph H. Lewis. Un geni a l'ombra

Xavier Jiménez

El demonio de las armas



Possiblement una de les millors aproximacions a la figura de Joseph H. Lewis i al seu cinema va ser la publicada per part de l'historiador nord-americà Tom Weaver,¹ el qual al llibre *Poverty row horrors. Monogram, PRC and Republic horror films of the 40s* remarcava la idea del desconeixement cinematogràfic generalitzat sobre determinades filmografies o èpoques, un pensament que exemplificava a través de l'anonimat que avui en dia es manté sobre l'obra de Lewis, conegut quasi en exclusiva per haver filmat el títol *Gun crazy* (*El demonio de la armas*, 1949), encara que en el còmput general de la seva carrera trobem un dels realitzadors més

rellevants del moviment del cinema negre i un dels impulsors de les produccions de "sèrie B."

Però, ¿qui és aquest desconegut anomenat Joseph H. Lewis, nascut el 6 d'abril del 1907 al barri de Brooklyn a Nova York, i que aquest any hagués arribat a complir un segle de vida?

Per començar l'anàlisi de l'obra de Lewis, situarem la seva carrera d'un mode cronològic i temàtic. Com hem assenyalat en el primer paràgraf, el seu cinema es mou al voltant de dos corrents; d'una banda és un dels directors clau en el desenvolupament del cinema negre —gènere² emmarcat, durant el seu període clàssic, entre les dècades del 1940

i 1960— i per un altre, es converteix en un dels precursors i màxim exponent de les famoses produccions conegudes amb la categoria de "sèrie B", aquells films que es caracteritzaven pel seu reduït pressupost, les seves històries marginals, l'estètica d'*outsider*, i que es varen establir dins la cadena de Hollywood com a conseqüència de la crisi econòmica generada arrel de la crisi borsària succeïda l'any 1929, on complien la funció bàsica d'oferir una major oferta de cara a les grans estrenes amb la inclusió d'una segona estrena dins dels coneguts programes dobles, amb la intenció d'atraure el major nombre possible de públic, ja que la seva assistència havia davallat ostensiblement als primers anys de la dècada dels trenta.

D'aquesta manera, la categoria B va oferir un camp de proves a nombrosos directors que començaven les seves carreres gràcies al seu esperit d'experimentació, que mesclava un pressupost baix—que atorgava una certa tranquil·litat de cara a la recaptació, ja que no estaven obligades a convertir-se en èxit de taquilla, era suficient amb obtenir una rendibilitat econòmica— i la participació d'actrius i actors desconeguts per abaratir-ne els costos i aconseguir percentualment el major benefici. D'aquest corrent en sorgiren històrics directors com Jacques Tourneur, Andre de Toth, Edgar G. Ulmer, John Brahm i el nostre protagonista, Joseph H. Lewis, relacionats de forma directa amb el cinema negre i amb la resta de gèneres menors que no gaudien de l'estatus social del melodrama o la comèdia dels anys quaranta, com podien ser el fantàstic, el de terror, els serials o la ciència-ficció, encara que aquesta s'establiria com a gènere a partir de mitjan de segle XX.

Establert l'àmbit d'actuació i la cronologia de Lewis, ens podem endinsar en l'anàlisi del seu cinema a través de les immortals imatges que ens va deixar als seus films, així com els texts clàssics que recuperen i impulsen la seva figura. I per començar, hem d'aturar-nos obligatòriament davant d'uns dels mítics articles sobre el cinema negre com va ser el publicat pel, primer crític i després guionista i director, Paul Schrader, a la revista *Film Comment* l'any 1972, en què parlava del cinema negre i la figura de Lewis en els següents termes:

"El film noir fue un periodo inmensamente creativo —problemente el más creativo de la historia de Hollywood— al menos si esta creatividad se mide no por sus hitos sino por su nivel medio de calidad artística. Elegido al azar, un film noir será probablemente una película mejor hecha que una comedia muda, musical o western seleccionados a ciegas. Un film noir de serie B de Joseph H. Lewis es mejor que un western B de Lewis, por ejemplo (...) La tercera y última fase del film noir, entre 1949-1953, fue el periodo de la acción psicótica y el impulso suicida. El héroe noir, aparentemente bajo el peso de diez años de desesperación, empezó a enloquecer (...) y se convierte en el protagonista activo (...) esta tercera fase es la crema del periodo del film noir (...) fue la más estética y sociológicamente pene-



The holiday brand



Agente especial



trante. Tras diez años de derramar constantemente convenciones románticas, las películas de la tercera fase eran dolorosamente autoconscientes; parecían saber que estaban al final de una larga tradición basada en la desesperación y la desintegración y no sentían miedo por ello. Los mejores films y los más característicamente noir —*Al rojo vivo*, *El demonio de las armas* (...)

Encara que el cinema negre es troba aferrat a l'obra de Lewis d'una forma inexorable, gràcies al seu títol paradigmàtic com és *Gun crazy* (*El demonio de las armas*, 1949), i d'altres que comentarem més endavant com *So dark the night* (1946) o *The big combo* (*Agente especial*, 1955) la seva gran darrera mostra exemplificant de l'essència del millor cinema negre. Els seus primers treballs a Hollywood varen ser una sèrie de westerns que va rodar entre els anys 1937 i 1940, la majoria dels quals es consideren migmetratges ja que no arriben a una hora de durada; a més, actualment aquests títols no es troben editats en format DVD, un factor que dificulta la recuperació de part del període d'aprenentatge de Lewis, que va arribar a dirigir un total d'onze westerns en només tres anys, l'únic gènere que va tractar a la dècada dels trenta.

A partir del 1940 la seva filmografia comença a expandir-se a través de diferents gèneres, i que fins al 1945, any que comença l'etapa plenament noir, abraçarà alguna producció de més renom com *The invisible ghost* (*El fantasma invisible*, 1941), protagonitzada per l'estrella del gènere de terror Bela Lugosi, que en aquells moments ja havia iniciat el declivi professional i que Lewis va recuperar per aquest títol a mode d'homenatge; una altra de les característiques del cinema de "sèrie B" és la utilització de velles glòries de la pantalla cinematogràfica que prolongaven, gràcies a aquests productes

menors, la seva carrera. Va arribar a dirigir dos projectes més de temàtica antagònica; d'un banda, un musical titulat *Minstrel man* (1944), i que va rebre dues nominacions pels premis Oscar en l'apartat de cançó original i per un altre el drama bèl·lic *Bombs over Burma* (1945), dins del context de la Segona Guerra Mundial

L'experimentació i el sentiment de risc eren unes constants per a Lewis, que després d'aquest començament va escollir, a partir del 1945, el camí d'un moviment cinematogràfic que havia enlaira gràcies a *The maltese falcon* (*El halcón maltés*; John Huston; 1941) però que encara, en aquella època, ningú no era conscient de la llegenda que estava creixent dins de la cinematografia nord-americana després de la Segona Guerra Mundial.

A una de les seves darreres entrevistes,⁴ de l'any 2002, Joseph H. Lewis parlava del que és considerat el seu primer treball entroncat directament amb el cinema negre, *My name is Julia Ross* (1945), en què assenyalava que li va proporcionar un cert èxit de crítica, un contracte a llarg termini amb la productora Columbia Pictures, i que l'aprenentatge dut a terme amb els westerns d'anys anteriors li va servir com a curs intensiu a l'hora d'afrontar un projecte de més responsabilitat. Aquest film es podria definir com una versió del clàssic de Hitchcock *Rebeca* (1940), amb un to més cruel i negre, com assenyalava Antonio José Navarro⁵ a un dels pocs articles monogràfics sobre la figura de Lewis.

Amb *So dark the night* (1946), Lewis configura un dels seus personatges protagonistes més delirants, la doble personalitat d'un detectiu que passa unes vacances a un petit poble de França anomenat Margaux, un plantejament psicològic que beu directament de la lluita entre el bé i el mal del personatge del *Dr. Jekyll i Mr. Hide* de Robert L. Ste-

venson. El detectiu Cassin, interpretat per l'actor Steven Geray, inaugura a la filmografia de Lewis el personatge desequilibrat que ja havia posat de manifest a la seva anterior realització, però amb una sèrie de matisos més fantàstics, una atmosfera més lligada al suspens pur, però amb l'obligada història d'amor fatal entre dos desconeguts i que comportarà unes imprevisibles conseqüències, un dels axiomes més evidents del cinema negre i una constant base dramàtica entre els protagonistes.

Glenn Ford, paradigma futur d'aquest cinema gràcies al personatge de Dave Bannon a *The big heat* (*Los sobornados*, Fritz Lang; 1953), i gran estrella del Hollywood d'aquella època, va protagonitzar el film *The undercover man* (*Relato criminal*, 1949), un precedent aproximat del paper que representava al film de Lang —un home íntegre i de principis que lluita contra la corrupció, amb la seva família involucrada a més—, i que, en aquest cas, interpreta un agent del tresor que investiga els negocis de l'històric gàngster Al Capone, una pel·lícula que, com Lewis mateix explica, era la primera aproximació que es feia a la figura de Capone, però les limitacions judicials i familiars en censuraren l'aparició del nom i de la ciutat de Chicago, que finalment va ser introduïda al film com "en alguna ciudad"... És l'aproximació de caire policíac més evident de la filmografia de Lewis dins de la seva parcel·la de cinema negre, encara que sempre intentava sorprendre introduint algun tipus d'element innovador, com, en aquest cas, sobre el tractament d'un personatge real.

L'any 1950 marca el punt d'inflexió de la seva carrera. És la data de l'estrena del títol que li atorgarà la glòria cinematogràfica, i que no és altre que *Gun crazy* (*El demonio de las armas*, 1950), tot i que els problemes de distribució i la nul·la repercussió a taquilla, va provocar el seu redescobriment quan va arribar a Europa, en què el cinema negre gaudia d'un prestigi molt més elevat que als EUA, gràcies en part a l'article del crític francès Nino Frank,⁶ quan a l'estiu del 1946 va batejar per primera vegada aquest moviment cinematogràfic amb el nom de *film noir*.

En primer lloc, un comentari sobre el títol, *Gun crazy*. Una vegada finalitzat el rodatge, els productors, que eren els germans King, Frank i Maurice,⁷ varen vendre els drets de distribució a la United Artists —després de rebutjar una oferta de la Metro per un milió de dòlars—, però la situació crítica que es vivia a la United no va afavorir la carrera del film. Varen optar per estrenarla sota el nom de *Deadly is the female* rebutjant l'original, i, a més, no va gaudir de cap tipus de campanya publicitària per a l'estrena.⁸

La taquilla va oblidar el film al seu moment, però tècnicament és una joia insuperable a recuperar. Només cal destacar el muntatge que ofereix el pròleg del personatge de Bart, que explica les arrels de la seva conducta; el primer robatori en què la càmera filma de manera subjectiva el protagonista que dona vida l'actor John Dall, retratat en el mo-



*My name is
Julia Ross*

ment de la fuga amb un *travelling* d'acompanyament de front mentre que ell camina cap enrere amb la mirada fixa cap a l'espectador, tot en un mateix enquadrament de 10 segons realment anguniós, o la celebèrrima escena de l'atracament a la fàbrica de carn, filmada només amb un pla seqüència des de l'interior del vehicle, que és una classe magistral accelerada sobre el domini de la tècnica cinematogràfica: la sensació de moviment, d'aclapament, del fet que alguna cosa succeeix però a la qual no pots accedir ni amb l'omnipresència dels ulls de l'espectador, pensaments generats amb només una presa des dels seients del cotxe que condueixen els protagonistes, que, a més, arrosseguen com una llosa una història d'amor fatal que el director justificava a través de la mirada objectiva i merament descriptiva d'aquesta parella que roba i assassina, però que Lewis mostra amb una total llibertat ideològica i moral. Una història que adaptava la base fonamental de la història real dels lladres Bonnie Parker i Clyde Barrow, morts a tirs l'any 1934.

Si amb *Gun crazy*, Joseph H. Lewis, aconsegueix instaurar un nou llenguatge cinematogràfic dins del cinema negre, amb *The big combo* (*Agente especial*, 1955) planteja una altra revolució, però enfocada més cap a la psicologia dels personatges i les relacions personals existents entre ells. Cornel Wilde interpreta a Leonard Diamond, un tinent del cos de policia que persegueix d'una forma obstina-



da i obsessionada al líder d'una banda de gàngsters, al qual dóna vida Richard Conte. L'obertura del film és un joc d'ombres i llum davant l'intent de fuga de Susan Lowell (Jean Wallace), actual parella del líder de la banda i antic amor del policia i el veritable motiu d'atrapar Mr. Brown —recuperar-la i continuar amb la seva relació—, a través d'un poli-esportiu al més pur estil Harry Lime a *The third man* (*El tercer hombre*; Carol Reed; 1949).

Hi ha altres moments excepcionals, com la tortura a què sotmet Richard Conte a Cornel Wilde utilitzant un audífon —aquests són els tipus d'elements i de petits detalls que poblen el microcosmos de Lewis, que desconcerten i pertorben per igual— o el desenllaç de la trama, amb una boi-

ra que envolta la parella protagonista retrobada, i que simbolitza —en un paral·lisme com el de *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942), el seu fosc destí. Aprofitem per introduir un altre element d'en Lewis, la negativitat per naturalesa present als seus desenllaços, predominant per una altra banda a la majoria de produccions *noirs*.

1955 significa l'acomiadament de Lewis amb el cinema negre, del qual es va convertir en un dels directors clau per al seu desenvolupament i establiment com a corrent progressista i innovador dins del món de Hollywood. Va optar per l'adaptació de petites novel·les o històries menors sense recórrer als clàssics de l'època com Hammet, Cain o Chandler. Des d'un punt de vista econòmic, va de-

mostrar tot el seu talent de cara al resultat general, sempre lligat de mans per culpa del pressupost, un element que amb *The big combo*, rodada en un aeròdrom abandonat, va portar fins a les seves darreres conseqüències i amb la qual va obtenir un dels seus dos millors treballs de la seva carrera. Va assolir un marcat estil propi, i tot això ho va demostrar al llarg d'una sèrie de treballs que en el 95% dels casos no sobrepassaven els 80 minuts de metratge. Com a col·laborador més destacable hem de citar un dels fotògrafs més prestigiosos de les dècades del 1950 i 1960, Burnett Guffey i que ambdós col·laboraren als tres primers títols negres de Lewis: *My name is Julia Roos*, *So dark the night* i *The undercover man*.

Després de *The big combo*, Lewis va reprendre la senda del western abans de donar per finalitzada la seva filmografia amb quatre títols més dels que podem destacar *A lawless street* (*La ciudad sin ley*, 1955) i el seu darrer testimoni que posava punt i final al seu llegat cinematogràfic, *Terror in a Texas town* (1958), protagonitzada per Sterling Hayden i que és considerada una de les rareses insòlites dins del gènere del western, en què la violència, la revenja i l'odi es donen la mà a aquest film a través d'una batalla entre arponers i pistolers, un producte model de "sèrie B" que el talent de Lewis va congregar a la perfecció.

A partir del 1959 va treballar dins del món televisiu, un cicle que va tancar amb la direcció de la sèrie *The big valley*, de la qual en va dirigir tres capítols durant dos anys (1965-1966), i que posa punt i final a la seva carrera com a professional, i amb ell, una de les llums més innovadores i transgressores d'aquells anys, envoltats de censura, de prohibició, de manipulació política, i que Lewis, gràcies al seu talent prodigiós i a saber moure's dins de l'ambient secundari de la "sèrie B" i les produccions menors, li possibilitaren aquest marge d'actuació, i que el director va aprofitar a la perfecció per deixar a tots els aficionats al cinema, i en especial als seguidors del *film noir*, una mostra d'obres cabdals per a l'estudi del cinema nord-americà de l'època, de la seva societat, i tècnicament, va demostrar ser un dels grans dominadors de la càmera, de la profunditat de camp, del *travelling* i del pla seqüència; tot això envoltat per una fascinació i una dependència cap al seu cinema difícil d'esborrar de la memòria des del moment que assisteixes a la projecció d'alguna de les seves obres. ■



Joseph H. Lewis

Xavier Coma: *El cine negro americano*, RBA editors, 1995.

(4) Roberto Porfirio and Carl Macek interview in Robert Porfirio, Alain Silver and James Ursini (eds.), *Film Noir Reader 3*, Limelight Editions, New York, 2002. pàg. 84-105.

(5) Revista *Dirigido por...* setembre del 2001, núm. 304. pàg. 58-69.

(6) El concepte *film noir* va servir al crític francès Nino Frank per descriure una nova tendència dins del cinema nord-americà que va arribar a Europa —a través de França— una vegada finalitzada la Segona Guerra Mundial, esdeveniment que havia provocat la paralització del comerç cinematogràfic amb Europa. Així, una de les primeres mostres de cinema que va arribar al vell continent, una vegada represa la distribució va ser l'estrena a París d'un cicle anomenat *Murder Mysteries* compostat per *The maltese falcon* (El halcón maltés, John Huston; 1941) *Double indemnity* (Perdició, Billy Wilder; 1944) *Laura* (Otto Preminger; 1944) i *Murder my sweet* (Historia de un detective, Edward Dmytryk; 1945). Aquest film van ser considerats un moviment progressista, que trencava amb el model clàssic de Hollywood i que en el marc teòric el seu estudi va culminar amb la publicació a l'any 1955 del primer gran monogràfic sobre aquest cinema titulat: "Panorama del cine negro americano", obra de Raymond Borde i Étienne Chaumeton.

(7) Entre 1940 i 1960 es dedicaren a la producció de títols menors que després venien a les grans distribuïdores, amb la col·laboració esporàdica d'un dels guionistes i directors perseguits implacablement pel *macartisme* com Dalton Trumbo.

(8) Per aquest motiu el film apareix a determinat llibres i articles sota el nom de *Gun crazy* o *Deadly is the female*, a més de dues dates d'estrena diferents, que fan referència a la *première* el mes de desembre de 1949, i l'altre d'agost del 1950, l'estrena definitiva.

(1) Ed. Jefferson, NC: McFarland, 1993.

(2) Existeixen diversos posicionaments i teories a l'hora d'emmarcar el cinema negre com un gènere independent. Una de les millors aproximacions a aquest debat apareix al llibre de Gonzalo M. Pavés *El cine negro de la RKO*, TB Edit. 2003, concretament al punt *Género versus movimiento*, pàgs. 345-352.

(3) El text íntegre apareix al llibre editat per en Jesús Palacios i Antonio Weinrichter titulat *Gun crazy, serie negra se escribe con B*, de TB Editores, 2005. Originalment: Revista *Film comment*, vol. 8, núm. 1. Primavera de 1972. pàg. 8-13. Un dels darrers texts referencials sobre el cinema negre és obra de François Guérif amb *Le film noir américain*, Bordeaux, Éditions Henry Veyrier, 1979. Edició espanyola a càrrec de



Das Leben der Anderen (La vida de los otros)

Després de molts d'anys de sequera de pel·lícules germàniques als cinemes de les Balears, comencen a estrenar-se —a comptagotes, però això ja és qualque cosa— amb regularitat produccions alemanyes, com han estat *Der Untergang* (*El hundimiento*, Oliver Hirschbiegel, 2004); *Sophie Scholl. Die Letzten Tage* (Marc Rothemund, 2005) *Sommer vorm Balkon* (*Verano en Berlín*, Andreas Dresen, 2005); *Kebab Connection* (Anno Saul, 2005) o *Elementarteilchen* (*Las partículas elementales*, Oskar Roehler, 2005). Justament la primera i la darrera de les tot just esmentades, ensems amb *Das Leben der Anderen*, són una molt bona mostra de fins a quin punt la filmografia alemanya és una de les més destacables d'Europa actualment.

Der Untergang i el primer ilargmetratge de Florian Henckel von Donnersmarck comparteixen la mateixa finalitat: revisar els moments finals d'un període, el nazisme en el primer cas i la caiguda de la República Democràtica Alemanya en el segon. L'enfonsament del III Reich, que amb tanta precisió exposa Oliver Hirschbiegel a la seva pel·lícula, va fer que en poc temps Alemanya fos dividida en dos: d'una banda hi havia la república Federal i, de l'altra, la república Democràtica. La primera prenia

el model de les democràcies lliberals de tres dels estats que l'havien ocupada en acabar la guerra (els Estats Units, França i Gran Bretanya); la segona seguia el model soviètic que els russos imposaren en la seva zona ocupada. D'aquesta manera el KGB del règim de la URSS es transformà en la Stasi, la policia secreta que vetllava que no se sentís cap veu crítica contra el règim comunista.

Das Leben der Anderen comença el 1984, quan un matrimoni format per un dramaturg, Georg Dreyman (Sebastian Koch), i una actriu, Christa-Maria Sieland (Martina Gedeck), amb molta de reputació en el món teatral de l'Alemanya comunista, són vigilats per un equip de la Stasi, encapçalat pel capità Gerd Wiesler (Ulrich Mühe), ja que, malgrat que tenen fama de no ser contraris al règim, Gerd Wiesler sospita que aquesta imatge realment és falsa i el seguiment que dirigirà del matrimoni és implacable i precís. No obstant això, per qüestions d'atzar, l'equip no pot trobar evidències de la desafecció al règim, però sí que descobreix que l'esposa enganya el marit amb el ministre de cultura. Aquest fet provoca que Wiesler vegi Dreyman d'una manera més humana, més propera. A això s'afegeix que el capità comença a sentir la necessitat de saber què llegeix i escriu el dramaturg, la qual cosa fa que allò que per ell eren principis inamovibles no ho siguin tant. Així doncs, a mig metratge, Wiesler haurà d'enfrontar-se si se-

guir els deures a l'estat que representa o si deixar que Dreyman continuï en llibertat. Els treballs com a actors de Sebastian Kock i Martina Gedeck són molt rellevants, però encara els supera la interpretació que hi fa Ulrich Mühe, amb una actuació sense estridències ni gestos sobrers, però que transmet a l'espectador por quan actua com a caçador i insegurat quan el món que creia tan sòlid vacil·la.

D'altra banda, s'ha de remarcar que *Das Leben der Anderen* beu de les pel·lícules de denúncia política que proliferaren els anys setanta, com eren *The Conversation* (La conversación, Francis Ford Coppola, 1974) o *Three Days of the Condor* (Los tres días del cóndor, Sidney Pollack, 1975). Així doncs, les tonalitats marrons que hi predominen recorden el tipus de fotografia que imperava en aquest tipus determinat de pel·lícules d'aquella època, a més a més, també el tipus d'enquadrament i muntatge són deutors directes d'aquest model d'estil. És a dir, no innova gens quant a estil fotogràfic, però sí que fa servir i recupera d'una manera excel·lent una concepció cinematogràfica de fa més de trenta anys. En resum: pel·lícula que juga molt bé amb els elements del cinema polític i que barreja amb molta precisió i solidesa els aspectes de la història dels personatges amb la Història que els emmarca.

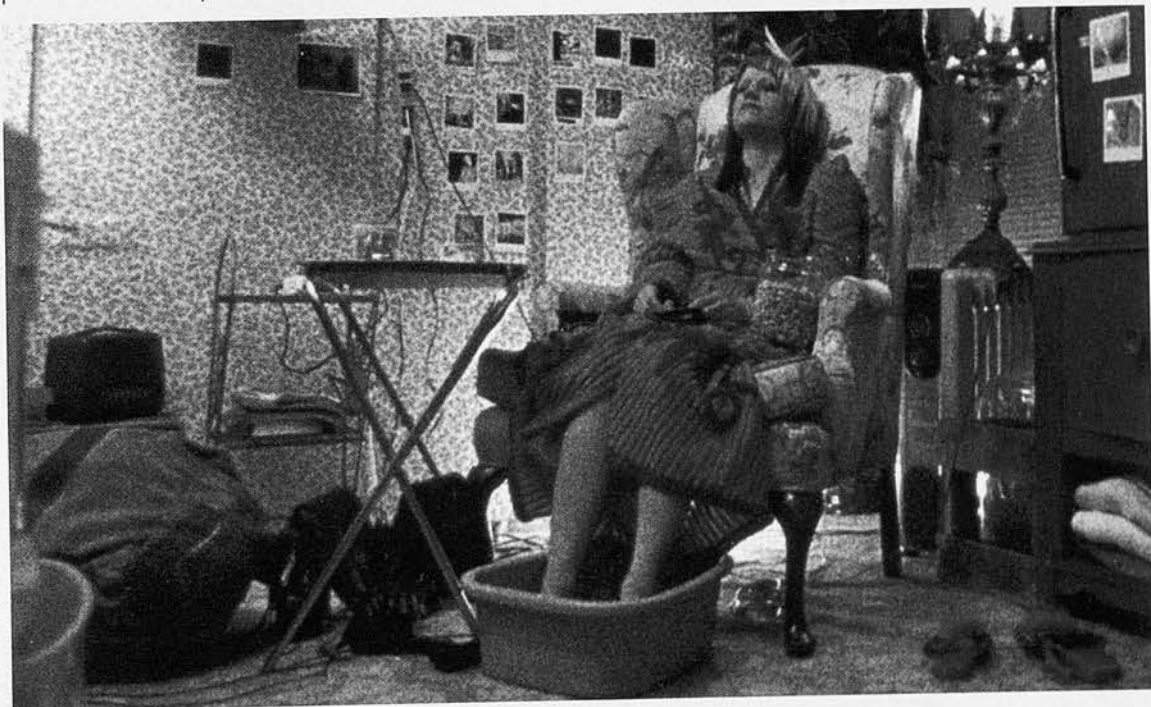
Shortbus

En la crítica anterior he fet referència a *Elementarteilchen* (Las partículas elementales), d'Oskar Rohler, basat en la novel·la del francès Michel Houellebecq, cinta amb la qual *Shortbus* hi té moltes de concomitancies, perquè els personatges que surten en les dues pel·lícules presenten unes problemàtiques semblants: aparentment han aconseguit arribar a un status econòmic i professional bo, però per dedins estan plens d'inseguretats i pors existencials que no els deixen fruir la vida.

La solució que cerquen els personatges en els dos casos és la recerca sexual, camí que en alguns casos serà alliberador i, en d'altres, va. Ara bé, si ens centram ja en *Shortbus*, n'he de destacar dos aspectes: l'aire de pel·lícula indie, independent, i la utilització de les imatges de fort contingut sexual.

Quant al primer punt, en dir "l'aire de pel·lícula indie", faig referència sobretot a, primer, mostrar un tipus d'història i una manera de representar-la allunyada dels models més comercials predominants al cinema comercial americà i, segon, la manera com està rodada, perquè encara recorre al cel·luloide com a suport —16 mm, en comptes del més freqüent 35 mm—, i renúncia, per tant, a la immediatesa que hauria representat fer-la en vídeo digital, però no defuig, per contra, la infografia, quan, per situar geogràficament els protagonistes, es representa Nova York amb una maqueta de textures esponjoses. Per mi, un gran encert visual que enriqueix el visionat de *Shortbus*.

Respecte del segon punt, una vegada que ja comencen a estar acceptades pel públic les escenes de sexe explícit, *Shortbus* fa una passa més endavant i les utilitza amb freqüència i com a fil conductor de la història. La veritat és que en alguns casos són crues, d'altres divertides, però totes dilueixen molt la diferència que hi ha entre el cinema narratiu i el directament pornogràfic. Una aposta arriscada, però segurament necessària en un temps que les fronteres entre gèneres són qüestionades. És una sort que els Renoir (únic cinema on es va projectar a Mallorca) la pogués estrenar, malgrat les protestes d'alguns sectors molt conservadors i espectadors que sortien de la sala cinc minuts després d'haver començat la projecció. Una llàstima per ells, perquè darrere aquests escenes hi ha uns personatges molt ben perfilats i una història també travada amb enginy. ■



La vida de los otros

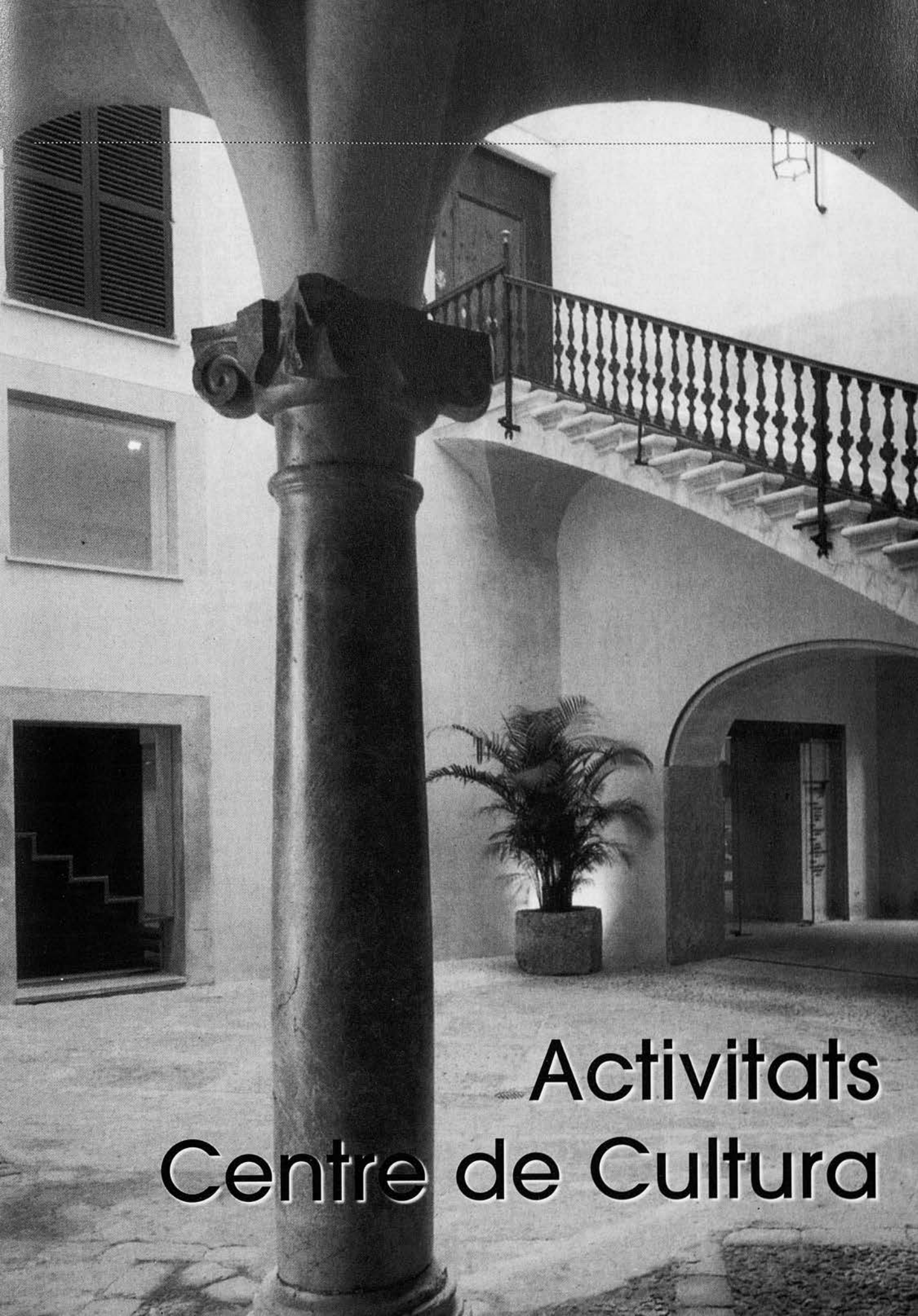
La simfonia de la bondat

Sergi Sánchez



Gerd Wiesler (magnífic Ulrich Mühe) és un personatge fascinant, que sembla haver-se escapat d'una pel·lícula de Kieslowski. Congelat en el seu sentit del deure, aquest membre de la Stasi, la policia política de l'antiga RDA, descobreix el significat de la seva buida existència espia la vida d'un bon home, Georg Dreyman (Sebastian Koch), l'únic dramaturg de l'Alemanya socialista que té l'expedient net i és llegit a Occident. Com el demiürg de *Rojo*, Wiesler és capaç de controlar el destí dels seus semblants encara que no pugui escapar de la presó de la seva omnipotència. És el caçador caçat: la seva relació a distància amb els dubtes de l'ésser humà que toca de peus a terra el posa en contacte amb emocions que mai no hagués imaginat dins seu. De sobte, hi ha la possibilitat de l'amor, de la llibertat, del sacrifici. Lluny del seu petit món de mesquinesa, perfecte en la seva tristesa ordenada i previsible, Wiesler descobrirà que la intervenció en les vides dels altres no té per què modificar-les en negatiu. El diable delator es pot convertir en un àngel de la guarda.

El procés pel qual passa Wiesler és el més aconseguit d'una pel·lícula que, d'altra banda, compleix amb el que s'espera d'ella d'una manera políticament correcta. És a dir, denuncia amb eficàcia els mecanismes (im)morals dels totalitarismes —especialment torbadora és la seqüència inicial, en què Wiesler imparteix una classe magistral de mètodes per interrogar sospitosos— a partir d'una tragèdia particular que tots observem a través d'un dolent disposat a canviar de jaqueta. Potser *La vida de los otros* perd una mica d'oli en el seu tram final, quan intenta lligar caps subratllant una doble redempció que era del tot innecessària. És en aquell moment quan entenem per què ha guanyat l'Oscar a la millor pel·lícula estrangera. El novell Florian Henckel Von Donnersmarck ha fet un film per a tots els públics, potser massa benèvol en la seva resolució, massa obsedit a demostrar que d'homes bons n'hi ha a tot arreu. I això ja ho sabíem. ■



Activitats Centre de Cultura

La costilla de Adán

Guillem Fiol Pons



La guerra de sexes ha estat un tema que des que l'home es dedica a això de la creació artística sempre ha donat molt de joc, i segurament en seguirà donant fins al dia que decidim acabar definitivament amb el planeta i amb nosaltres mateixos amb alguna de les nombrosos vies que hem anat descobrint per a fer-ho. El cinema, com no podia ser d'altra manera, també s'ha fet ressò d'aquesta línia argumental en moltes ocasions, essent-ne *La costilla de Adán* (*Adam's rib*; George Cukor, 1949) un dels exemples paradigmàtics i una de les comèdies més populars de tots els temps, sorgida d'una de les majors del Hollywood clàssic, la Metro-Goldwyn-Mayer, en una època certament brillant, uns anys 1940-1950 que van veure com els grans estudis nord-americans donaven a llum un bon grapat d'inoblidables pel·lícules de gèneres molt diversos, des del cinema negre al western, passant pel suspens, el cinema d'aventures, el melodrama i, evidentment, la comèdia. Directors com Ernst Lubitsch, Billy Wilder, Howard Hawks (qui, per cert, crec que va realitzar films esplèndids en la majoria dels gèneres que he citat) o George Cukor van brillar amb llum pròpia durant aquesta i altres dèca-

des, com a capdavanters, això sí, d'uns magnífics equips d'actors, guionistes, muntadors, directors de fotografia i professionals en general de la indústria cinematogràfica que les grans companyies de Hollywood aconseguen ajuntar. Sense anar més lluny, vull citar només com a exemple prou clar que al film que ens ocupa té una importància notable el tema musical, que compon el veí músic del matrimoni protagonista, una cançó que ja ha adquirit per drets propis el qualificatiu de "clàssica", i que realment fou creada per a l'ocasió ni més ni menys que per un senyor anomenat Cole Porter.

D'entre tots aquests hàbils directors de comèdies, George Cukor fou possiblement un dels que major prestigi i poder va aconseguir en la indústria en la qual treballava, per a la qual va realitzar pel·lícules tan populars com *Historias de Filadelfia* (*The Philadelphia story*, 1940), *El multimillonario* (*Let's make love*, 1960) o *My fair lady* (1964) i que ha passat a la història, suposo que en part injustament, com el "director d'actriu" per excel·lència, ja que va aconseguir treure el màxim profit de figures com Audrey Hepburn, Marilyn Monroe i, evidentment, Katharine Hepburn, amb qui va treballar en un parell d'ocasions.



La participació de la parella Katharine Hepburn-Spencer Tracy a *La costilla de Adán*, com és sabut una parella sentimental també a la vida real, va ser sense cap dubte un dels grans encerts del film, tractant-se de dos actors amb gran talent tant pel drama com per la comèdia i afavorits per un marcat caràcter personal que es reflectia sense cap problema davant la càmera. Aquestes habilitats de la parella protagonista era fonamental en una pel·lícula que s'engronsa molt bé entre la serietat dels temes que planteja (crim passional, discriminació sexista) i la comicitat amb què els acaba resolent, en cap cas sinònim de frivolitat, un qualificatiu que moltes vegades s'aplica injustament a la comèdia.

L'enginyós guió de Ruth Gordon i Garson Kanin s'aprofita de manera molt intel·ligent del subgènere del cinema judicial per acabar d'arrodonir el pretès cercle còmic, jugant la carta d'alternar escenes de la rivalitat entre l'advocada i el fiscal en el tribunal amb la seva vida matrimonial a la llar familiar. Val a dir que és digne d'admiració com la pel·lícula no es ressent en cap moment d'un desequilibri entre les escenes "laborals" i les "domèstiques", plenes totes elles de moments molt divertits, com la reiterada equivocació del fiscal, en el judici, a l'hora de pronunciar correctament algunes paraules, o la seqüència del massatge per torns que s'aplica el matrimoni en la suposadament relaxada llar.

Aquesta dualitat en l'estructura que vertebrava la pel·lícula es fonamenta en retratar el desequilibri que produeix en el matrimoni la visió que té cada un dels dos integrants del cas que tenen entre mans, el de l'intent d'assassinat del marit i l'amant per part d'una ingènua (però sincera, com tots els ingenus) mare de família. En síntesi, aquesta visió diferent

d'un mateix cas ve a ser en el fons un debat sobre la suposada objectivitat de la justícia humana, que segons Hepburn pretén castigar durament una dona que ha comès una mala acció, però forçada per la desesperació, un càstig que no se li aplicaria amb la mateixa duresa si hagués estat un home, mentre que la postura de Tracy és la de qui creu que els tribunals no poden passar per alt de cap manera que una persona hagi intentat assassinar algú, i que el fet que sigui home o dona no hi té res a veure.

En relació a la postura de Hepburn, és especialment divertida l'escena que té lloc al tribunal en què els protagonistes del cas (acusada, marit i amant) apareixen, en un fantàstic i delirant suport visual als arguments de l'advocada, amb el gènere canviat, és a dir, el marit passa a ser esposa i les dues dones passen a veure's com a homes. Aquest és un recurs que, pel to amb el qual es planteja a l'espectador, no pot ser deslligat del gènere de la comèdia, però que és totalment coherent amb l'argument defensat per l'advocada sobre la diferència amb què es veuria (mai més ben dit) el cas que s'està jutjant si el gènere dels implicats fos diferent. Fins i tot voldria recollir aquí de quina manera el recurs coincideix, amb un altre punt de vista però intencionalitat similar, en un drama judicial relativament recent, *Tiempo de matar* (*A time to kill*, Joel Schumacher, 1996), adaptació de la novel·la homònima de John Grisham. En les conclusions que exposa l'advocat defensor (Matthew McConaughey), aquest torna a contar al jurat els abusos soferts per la filla de l'acusat de raça negra (Samuel L. Jackson) i que el varen portar a assassinar els dos violadors, de raça blanca. Doncs bé, l'advocat fa tancar els ulls als membres del jurat i, al final del dramàtic



relat, els demana que per favor ara s'imaginin que la nina que va patir tot allò, no era negra, sinó blanca. Considero que el recurs triat pel film de Schumacher (centrat en la discriminació racial, no pas en la de gènere) és, per diferent que pugui semblar a primera vista, en el fons coincident al que apareix en la pel·lícula de Cukor: intentar que el jurat es desprengui dels seus prejudicis fent-los veure el cas amb uns ulls diferents, el·lípticament i interna en el cas del drama de Schumacher, explícitament i externa en el cas de la comèdia de Cukor.

Davant el meu desconeixement del tema no seré jo qui opini des del punt de vista del dret sobre la manera que tenen el fiscal i l'advocada de portar el cas, però, des del punt de vista de l'espectador comú, és evident que la postura compromesa i propera a actituds radicals del personatge de Hepburn, que la du a provocar situacions com l'elevació del fiscal per part d'una forçada artista de circ, comporten que un entengui el progressiu enuig del personatge de Tracy, que acaba tenint la sensació que la seva rival al tribunal i esposa després de l'horari laboral s'està excedint en el seu feminisme, fet que està a punt d'acabar amb el matrimoni. La solució al problema matrimonial per part de Tracy serà donar continuïtat al que havia plantejat Hepburn al judici: intentar fer veure què passaria si veiéssim la situació sense prejudicis i més de prop. Així, judici i vida personal es tornen a barrejar i un objecte tan essencial en el cas criminal com la pistola o un element tan suposadament definidor dels sexes com són les "llàgrimes femenines" prendran un nou significat.

Possiblement, un altre dels grans encerts de *La costilla de Adán* sigui saber transmetre que els dos punts de vista tenen part de raó i, per tant, també part d'error. Com sempre, la direcció de Cukor ho comunica a l'espectador amb un sentit de la narració per sobre d'efectismes que el poguessin entebolir i amb una especial gràcia a l'hora d'expressar les interpretacions dels actors, concretat per exemple en el llarg pla de la presó, en el qual una esplèndida Judy Holliday narra a l'advocada i la seva secretària les circumstàncies que la van portar a l'intent d'assassinat. Cukor fou un dels directors que saberen aportar una guspira especial en forma de tendresa a les seves comèdies, una mescla de talent innat i saviesa cinematogràfica adquirida, que, en el cas que ens ocupa, es manifesta per exemple en aquells moments del judici en què advocada i fiscal deixen caure el llapis a terra per a poder fer un parèntesi i deixar entrar un alè de l'amor que senten un cap a l'altre dins la serietat del judici. Una altra situació, per cert, molt coherent respecte al que anirà succeint al llarg del relat, quan serà l'alè pudent de la rivalitat i radicalitat de les seves postures el que penetrarà en la seva vida domèstica, corrompent-la gairebé fins la destrucció. No és la meua intenció desvetllar el final de la pel·lícula a aquells lectors que encara no n'hagin gaudit en cap ocasió, però és una conclusió del relat molt aclaridora respecte de la postura dels seus creadors, una glorificació de la diferència física entre els homes i les dones que uneix subtilment el matrimoni protagonista en un sol llit, quan al principi havien aparegut, tal i com marcaven els cànons de l'època, dormint en llits individuals. No estaria malament que féssim nostra la mateixa conclusió i no caiguéssim en l'errada de confondre el dret d'igualtat entre homes i dones, òbviament a reivindicar plenament, amb la cega eliminació de les encisadores diferències inherents a un i altre gènere. ■

Apunts a contrallum
Ferides

Josep Carles Romaguera



Fuego fatuo

*"Vaig al cinema descalç
per recordar
aquella ferida muda
de Louis Malle"*

Damià Huguet, *Ofici de sords* (1976)

En principi, poden semblar dos els problemes als qual va haver de fer front un cineasta com Louis Malle —i que avui en dia, de manera més accentuada, encara pateix la seva figura—. En primer lloc, el fet d'haver desenvolupat una trajectòria que de seguida es va veure eclipsada per l'arribada dels membres de l'anomenada *nouvelle vague*, circumstància que també patirien altres cineastes coetanis com Alain Resnais —en menor mesura— o Jacques Demy. I en segon lloc, el fet d'haver configurat una trajectòria d'allò més heterogènia, la qual cosa sempre ha dificultat, per una banda, l'encasellament necessari per identificar la seva obra —barreja d'obres de ficció i documental, produccions fetes a França i d'altres fetes a Hollywood—, i per altra banda, va provocar que el director de *Lacombe Lucien* cometés més d'una relliscada al llarg d'una filmografia en la qual s'alternen etapes de força interès, amb pel·lícules més que notables, amb etapes del tot discutibles, amb pel·lícules que són errades clamoroses.

Malgrat Louis Malle es mogué al marge del circuit hegemònic dels Truffaut i companyia, no cal deixar de banda que no són pocs els punts en co-

mú que hi havia entre el seu cinema i el de la resta: el fet d'haver nascut entre finals de la dècada del 1920 i principis de la dècada del 1930 —Malle va néixer el 1932— o de pertànyer a una família de l'alta burgesia, o de tenir a cineastes com Jean Renoir com a capçals de la formació cinèfila. De totes maneres, però, Louis Malle es va mantenir al marge de determinats àmbits, i no va iniciar-se en el món del cinema a través de la crítica cinematogràfica, des de les pàgines de *Cahiers du cinéma* o *Arts*, llevat d'un esporàdic article sobre *Pickpocket*, de Bresson, sinó que va marxar a l'aventura amb el cèlebre comandant Jacques Cousteau. D'aquella experiència marítima sorgiren, a més de diversos curtsmetratges, un film documental titulat *El mundo del silencio* (1956), amb el qual va obtenir, en qualitat de codirector, el màxim guardó a Cannes. Així doncs, Malle va iniciar la seva activitat de forma individual, sense participar o col·laborar en els projectes d'altres col·legues com sí que ho feien cineastes com Godard, Truffaut o Chabrol.

Fou a través de la seva productora, Nouvelles Éditions des Films, que Malle va iniciar el rodatge de la primera pel·lícula de ficció, dos anys abans que ho facin els cineastes esmentats abans. Com aquells, però, el cineasta va evidenciar la influència exercida per certs models del cinema nord-americà, concretament el cinema negre. Sense caure en el rupturisme i la transgressió godardiana, sinó més bé marcada per l'estil de Jean-Pierre Melville —un dels pocs cineastes protegits pels antics redactors de *Cahiers du cinéma*—, *Ascensor para el cadalso* va ser una pel·lícula que en certa manera anticipa-

Fuego fatuo



va alguns trets característics de la futura *nouvelle vague*, malgrat Eric Rohmer li dedicés més d'una desqualificació en un article desprietat. Pel·lícules posteriors —*Los amantes* (1958), *Zazie en el metro* (1960) i *Vida privada* (1962)— continuaren posant de manifest aquesta relació alhora distant i afí entre Malle i la resta de camarades, fins arribar a la realització d'una de les pel·lícules clau dins de la seva filmografia, *Fuego fatuo* (1963), amb la qual clausurava el que podríem considerar la seva primera etapa per donar inici a una trajectòria erràtica i confusa. Mentre el moviment que l'eclipsà —i l'ecilipsarà— iniciava la seva decadència i cadascú començaria el seu camí en solitari, Malle, que atravesava un moment crític en la seva vida personal, iniciava un periple per Algèria i l'Índia, després d'haver fracassat amb un iconoclasta intent de formar una parella amb Brigitte Bardot i Jeanne Moreau en un musical revolucionari rodat a Mèxic, d'haver rendit homenatge al seu mestre Bresson —fou ajudant seu de direcció a *Un condenado a muerte se ha escapado* (1956)— amb *Le Voleur* i d'haver adaptat a Poe amb el relat "William Wilson."

A la importància significativa que té una pel·lícula com *Fuego fatuo* dins l'obra de Louis Malle cal afegir-hi el seu caràcter controvertit, en tractar-se d'una de les pel·lícules que generalment més valora la crítica i els seguidors del cineasta francès, fins i tot els seus detractors, i que en canvi menys va satisfer el seu màxim responsable. Aquest es lamentava que el protagonista de la pel·lícula, Alain Leroy, un individu internat en un sanatori per recuperar-se de la seva adicció a l'alcohol que decideix suïcidar-se, esdevenia una presència patètica, que

provocava llàstima, quan el personatge que l'inspirava, sorgit de la novel·la homònima de Pierre Eugène Drieu La Rochelle, a la vegada inspirat en el poeta Jacques Rigaud, aconseguia que ningú tingués el més mínim sentiment d'apiadament envers la seva persona.

Revisada per tercera vegada la pel·lícula, un no pot estar més en desacord amb Louis Malle, ja que allò que precisament aconsegueix és establir un contrast molt pronunciat entre els personatges que envolten el protagonista, antics camarades de la *Rive Gauche*, col·legues de barra de bar, pedants i presuntuosos intel·lectuals, antics militants polítics, el propi Alain Leroy, que, en el seu últim dia de vida, en el seu acomiadament decideix rebutjar, menysprear tot allò que l'ha portat a l'(auto)destrucció, i Louis Malle mateix, que decideix des d'una perspectiva absolutament amoral i evitant caure en la conmisericòria, acompanyar Alain Leroy en el seu inexorable destí. Llavors, s'estableix un triangle de mirades que ens porta cap un desenllaç inevitable, impregnat de nihilisme, la trajectòria del qual queda millor exposada per les imatges seques i concises del cineasta que per allò que enuncien els diàlegs. Mentre que aquests cauen en un excés de retòrica, en què es barregen els sentiments personals amb la ideologia política o la reflexió social i existencial —una combinació que assolirà amb major encert la generació post68, formada per Eustache, Garrel o Pialat—, encara que necessiten el caràcter caricaturesc dels secundaris, les imatges de Malle, per sota de la seva naturalitat, transpiren una malaltissa insatisfacció, una angoixa permanent que deixa ferides difícils de curar. ■



Aventurers
a la força

Els bidets no varen arribar mai

Fco. J. Sánchez Cuenca

Quan Billy Wilder va arribar a Califòrnia, l'any 1934, el seu vell amic Joseph Mandel ja tenia allà casa amb piscina. Wilder va quedar impressionat per aquell luxe. Era un món de cinè i el seu vell amic era un personatge de cinè.

Joseph Mendel, que ara nomia Joe May, havia nascut ric a Viena i tenia vint anys més que no Wilder. En la primera dècada del segle, Viena era una ciutat "habitada per diletants disposats a no prendre's res seriosament, llevat del plaer momentani. El resultat és, naturalment, depriment". Aquesta era la severa opinió del *The Times* londinenc, però, abans que esclatàs la Primera Guerra Mundial. Mandel, ben conegut als elegants antres nocturns com el Tabarin, per la generositat amb les ballarines més procaces, era partidari de no exposar la seva vida per la pàtria a les trinxeres. Quan el varen cridar a files, va convèncer l'Alt Estat Major austro-

hongarès que ell podia contribuir a la victòria per mitjans gens violents: es tractava de projectar imatges cinematogràfiques d'una bella dona (la seva pròpia esposa, Mia) sobre el cel del front; els russos, anorreats, llançarien les armes a terra.

A Mandel, no només no el varen afusellar, sinó que, a més, va tornar a començar la seva carrera cinematogràfica a la postguerra amb bon peu. La UFA alemanya planejava competir amb les grans produccions historicistes italianes estil *Cabiria* i, fins i tot, venjar-se davant del món, per la derrota militar. Així que d'un Berlín ocupat per mutilats de guerra, prostitutes i especuladors varen començar a sorgir títols com *Veritas vincit* (1918), un dramot colossal sobre la transmigració de les ànimes situat en un escenari ultraexòtic, o *La tumba índia* (1919), una mena de megaproducte orientalista amb incrustacions del més pur expressionisme simbòlic: en un primer

pla, diverses rates patriòtiques rosseguen amb èxit les cadenes de l'heroi presoner. Aquestes dues pel·lícules estaven firmades pel director Joseph Mandel i no desentonen d'altres dramons històrics de pressupost desmesurat, com els realitzats aleshores per un tal Ernest Lubitsch.

I és que Mandel posseïa instint. Havia abandonat les bambolines com a director d'operetes en el moment exacte històric que els nord-americans començaven a desplaçar *La viuda alegre* i les seves seqüeles dels escenaris (encara que les varen reintroduir posteriorment al cinè per obra dels exiliats) i ara el públic de Broadway només s'engrescava amb els nous musicals vernacles. Però Mandel, en el nou mitjà, es troba com a peix dins l'aigua. Contractat pel prestigiós productor Erich Pommer (futur aventurer a la força), dirigeix posteriorment *Retorno al hogar* (1928) i *Asphalt* (1929), dues valuoses aportacions a l'espessa però angulosa visió expressionista de la vida.

Pel que fa a la seva emigració a Hollywood des del seus refugis daurats de París, seria aventurat suposar que Mandel hagués arribat a experimentar l'exili com un drama, i molt manco com una tragèdia. Bon col·lega, aconsegueix un contracte de tres mesos per un fugitiu Wilder sense recursos. I immediatament li envia un altre telegrama en el qual li pregava que, quan hi anàs, li dugués tres bidets ("aquí ni els coneixen", telegrafia desesperat per l'enyorament incomprès) i un passapurès per a espinacs (la seva bella esposa va seguir sent una excel·lent cuinera centreuropea a Califòrnia), més 120 botelles d'un exquisit vi francès de bona collita. Tres encàrrecs impossibles efectuats per un cinèasta nord-americà que nomia Joe May, que després pretenia, com si res, que el seu nou productor de la Fox li abonàs les despeses de la seva pedicura. ❖

Article publicat a la revista Temps Moderns de setembre de 1998



Asphalt

“Cal admirar *Une Vie*”



Es cavallets decorats per Walt Disney, el berenar sobre l'herba amb estovalles imitant el plàstic, un cabdell de llana de color verd xiclet: ens en fotem. Tots els detalls de mal gust acumulats per Astruc, Claude Renoir i Mayo, ens en fotem. Del saxòfon de Roman Vlad també. No està malament d'altra banda. Però de totes maneres la verdadera bellesa d'*Une Vie* és a un altre lloc.

És a la roba groga de Pascale Petit que tremola a les dunes gris-Velázquez de Normandia. És fals!, no és gris-Velázquez!, ni tan sols gris-Delacroix, criden els "experts".

Poc importa que la versió que es projecta actualment en els cinemes ja no correspongui a la que preveia la planificació. Poc importa que cada escena sigui sistemàticament aturada en el muntatge en plena embranzida. Cal admirar *Une Vie* tal com és. I tal com és, *Une Vie* es presenta com el contrari d'una pel·lícula inspirada. La bogeria rere del realisme, deia Astruc en una entrevista.

Però l'hem entès malament. La bogeria de Julien és haver-se casat amb Jeanne, i la de Jeanne haver-se casat amb Julien. Res més. No es tractava de filmar la Bogeria del doctor Tube, sinó de mostrar que un home rústic i una dona de sa casa que s'estimen, és la bogeria. En realitat, *Une vie* desconcerta als partidaris més fervorosos

d'Astruc, com *le Plaisir* havia desconcertat als qui creien conèixer Maupassant. Efectivament, quan esperàvem Astruc el líric ens va aparèixer Astruc l'arquitecte.

Tal com *Amère victoire*, *Une Vie* és una pel·lícula formidablement senzilla. I simplificar no vol dir estilitzar. Astruc s'oposa aquí a Visconti, amb el qual seria estúpid comparar. A *Nuits blanches*, Maria Schell fou segurament utilitzada més eficaçment. Però a *Une Vie* actua d'una manera més justa i profunda. En el seu temps, Maupassant era sens dubte un autor modern.

Paradoxalment doncs, la millor manera d'aconseguir l'autèntic to del segle XIX, era donar un to francament 1958 a la pel·lícula. Astruc i Laudembach ho han aconseguit de manera magnífica. Prova d'aquest fet és l'admirable rèplica de l'admirable Christian Marquand a la dona que li va regalar el seu dot i el seu castell: " Per culpa teva, he tudat la meva vida." (...)

Au seuil de l'inconnu (en el lllindar del desconegut), aquest podria ésser el títol d'*Une vie* més que d'una pel·lícula de ciència-ficció. Ja que *Une vie* obliga el cinema dirigir les seves mirades a altres llocs.

Jean-Luc Godard, *Cahiers du cinéma*, novembre 1958.



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

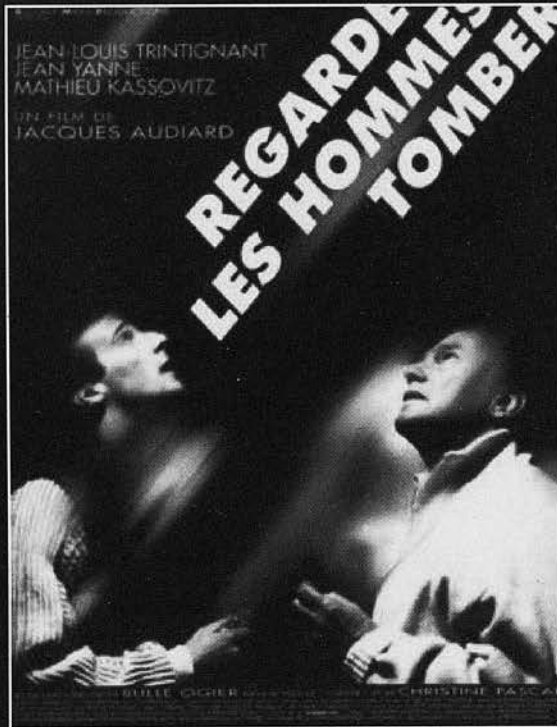
Cinema francès: quatre mirades, amb la col·laboració de l'Alliance Française
Cicle Cinema i Dret, amb la col·laboració de l'Il·lustre Col·legi d'Advocats de les Illes Balears
Homenatge a Francisco Javier Sánchez Cuenca, crític de cinema (1938-2007)

A les 17.15 hores

Cinema francès: quatre mirades

4 D'ABRIL

Regarde les hommes tomber



França, 1994, 150', drama, policíaca
Director: Jacques Audiard
Guió: Jacques Audiard i Alain Le Henry
Basat en l'obra homònima de Teri White
Fotografia: Gérard Sterin
Música: Alexandre Desplats
Intèrprets: Jean-Louis Trintignant, Jean Yanne, Mathieu Kassovitz, Bulle Ogier, Christine Pascal, Lionel Vitrant, Yvon Back, Yves Verhoeven, Marc Citti, Roger Mollien, Pierre Guillemin, Laurence Bienvenu, François Toumarkin, Pascal Guégan, Serge Boutleroff, Philippe Collin, Gilles Fisseau, Valérie Gil, Lionel Robert, Hajib Anouar

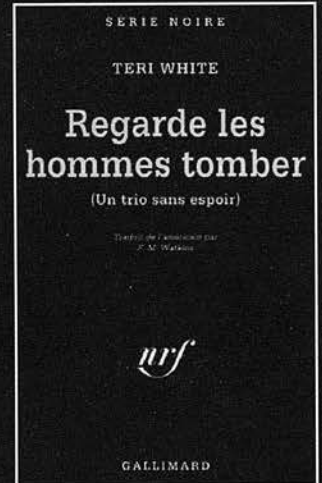
Jacques Audiard, director, guionista, muntador, actor, nascut el 30 d'abril del 1952 a Paris (França). Actualment en los cinemes amb: *De battre, mon cœur s'est arrêté* i *Sur mes lèvres*

Premi Georges Sadoul 1994 (recompensa anual que corona els primers i segons llargmetratges francesos i estrangers)

Tres Cèsar en 1995

La pel·lícula presentada a la setmana de la Crítica del Festival de Cannes 1994, va obtenir tres premis Cèsar l'any 1995: Millor primera obra, Millor muntatge (Juliette Welfling) i Millor promesa masculina (Mathieu Kassovitz).

Sinopsi: Simon Hirsch és representant de comerç de targetes d'invitació i de visita. Home d'uns cinquanta anys, casat, tan sols té un amic anomenat Mickey, policia de professió. Marx, d'uns seixanta anys i mig invàlid, és un tafur deplorable que perd molts diners a les cartes. Exerceix una clara dominació sobre Johnny, jove pobre d'esperit, una mena de gos abandonat, que just practica tres activitats: jugar als dards, mirar la televisió i obeir a Marx. Durant una investigació, Mickey és ferit per uns malfactors. El seu estat de salut és molt crític. És hospitalitzat en el servei de comes profunds. Simon va a fer-li companyia i li llegeix el periòdic, encara que Mickey no pot parlar ni tampoc entendre el que li diu. Per vejar la mort imminent del seu únic amic, Simon decideix canviar de vida: per trobar els culpables ho abandona tot, el seu treball de representant i la seva esposa Louise.



A les 18.00 hores

11 D'ABRIL

La belle et la bête

França, 1945, 100'
Director i Guió: Jean Cocteau
Adaptació del conte (1757) de Jeanne-Marie LePrince de Beaumont (1711-1780)
Fotografia: Henri Alekan
Música: Georges Auric
Intèrprets: Jean Marais interpretant la Bestia, Avenant i el Princep; Josette Day: Bella; Mila Parély (Félicie), Nane Germon (Adélaïde), Marcel André (el pare), Michel Auclair (Ludovic).

Premi Louis Delluc en el Festival de Cannes 1946

Sinopsi: En el segle XVII, a un país llunyà, de contes de fades, un mercader mig arruïnat viu amb les seves tres filles, Félicie, Adélaïde, Bella, i el seu fill, Ludovic. Felicie i Adélaïde, ximples, desagradables i vanitoses converteixen Bella, dolça i bondadosa, en

d'abril



una veritable ventafocs de la família. Avenant, un amic de Ludovic voldria casar-se amb Belle, però ella refusa abandonar al seu pare. Aquest pare bondadós i feble, rep la notícia que un del seus vaixells que creia perdut està a punt d'arribar a port. Pensant retrobar una part de la seva riquesa, emprèn el viatge. Les dues filles majors li demanen vestits, abrics i joies. Bella tan sols li demana una rosa. Durant el retorn, el mercader, decebut i completament arruïnat, s'extravia i s'atura a una luxosa mansió on recupera forces.

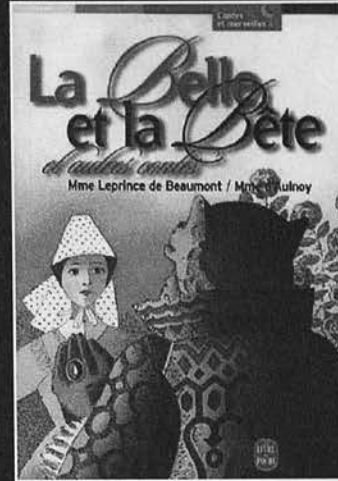
El matí abandona el misteriós castell però s'atura al jardí per collir una rosa. De sobte, apareix el propietari de la mansió, la Bèstia.

La sentència és terrible: el mercader morirà a no ser que una de les seves filles accepti ocupar el seu lloc. Després de prometre tornar, el mercader retorna a casa seva en què conta les seves desventures a les filles. Bella es dirigeix a la casa de la Bèstia per salvar el pare.

A la casa de la Bèstia, Bella no tindrà la sort que esperava. La Bèstia l'envolta de luxe i comoditats. La Bella comença a estimar la presència de la Bèstia malgrat el seu aspecte ferotge.

Però el pare de la Bella emmalalteix. La Bella el veu a un mirall màgic que li ofereix la Bèstia. Parteix i jura tornar abans que passin vuit dies. Però, retinguda per les seves germanes molt geloses, deixa passar el temps. La Bèstia agonitza. La Bella el veu en el mirall i corre a auxiliar-lo, el crida el cerca... Sota la mirada d'amor de la jove, la Bèstia es transforma en un príncep.

"L'endemà de rodar la pel·lícula, ens quedem amb la impressió de l'espectacle, just advertim les errades, restem hipnotitzats amb els detalls absurds. El que és admirable del cinema és aquest joc de màgia permanent que s'executa davant un públic que no n'ha de conèixer el mecanisme."



La Bella i la Bèstia / Journal d'un film / Cocteau Jean Cocteau (1889-1963)



Poeta, novel·lista, dramaturg, pintor, aborda el cinema el 1930, amb *Le Sang d'un poète*.

Jean Cocteau s'inspirà en un conte escrit el 1757 per Jeanne-Marie Leprince de Beaumont. Ella mateixa havia adaptat pels infants una novel·la curta del any 1740 escrita per Madame Barbot de Villeneuve. Aquesta novel·la formava part d'un recull titulat *La jeune Américaine et les contes marins*.

Paraules de Cocteau

"Una pel·lícula ha de distreure l'ull amb contrastes, amb efectes que no pretenen imitar els de la natura, sinó trobar aquella veritat que Goethe oposa a la realitat. (...)

Per a la Bèstia, adopto un tipus de crepuscle que no es correspon exactament amb l'hora que surt la Bella. Fins i tot puig encadenar aquest crepuscle amb el llum de la lluna.

Els infants creuen amb el que els contem i no ho posen en dubte. Creuen que una rosa recollida pot provocar drames en una família. Creuen mil coses encara més ingènues... Jo vos demano un poc d'aquesta ingenuïtat, i per proporcionar-nos sort a

Les pel·lícules del mes

Cinema francès: quatre mirades, amb la col·laboració de l'Alliance Française
Cicle Cinema i Dret, amb la col·laboració de l'Il·lustre Col·legi d'Advocats de les Illes Balears
Homenatge a Francisco Javier Sánchez Cuenca, crític de cinema (1938-2007)



tots, *deixeu-me dir vos quatre paraules màgiques i un autèntic "Sèsam obrí't de la infància: Això era i no era..."*

Jean Marais encarna tres personatges diferents: el príncep, Avenant (l'enamorat de la Bella) i la Bèstia. El maquillatge de Jean Marais, per transformar-se en la Bèstia durava cinc hores i en sortia com d'una operació quirúrgica.

La Bèstia sembla un lleó amb la seva cabellera que a l'època costa 200.000 francs. La forma del cos és la d'un home, però l'interior dels guants guarnits de la Bèstia, són les potes amb les urpes afilades d'un animal.

Jeanne Marie Leprince de Beaumont, escriptora i institutriu, va néixer a Rouen (França) el 1711. Era la germana del pintor Jean-Baptiste Leprince. Al voltant del 1750 anà a Londres on s'ocupà de l'educació de joves. Entre 1750 i 1780 publicà quaranta tractats d'educació destinats a infants i adolescents. El 1761 abandona Londres i torna a França. Mor a Chavanon l'any 1780.

18 D'ABRIL

Une vie

França, 1958, 126'

Director: Alexandre Astruc

Basat en l'obra homònima de Guy de Maupassant (1850-1893)

Guió: A. Astruc et R. Laudenbach

Fotografia: Claude Renoir

Música: Roman Vlad

Muntatge: Claudine Bouché

Intèrprets: Maria Schell, Christian Marquand, Pascale Petit, Louis Arbessier, Marie-Hélène Dasté, Antonella Lualdi

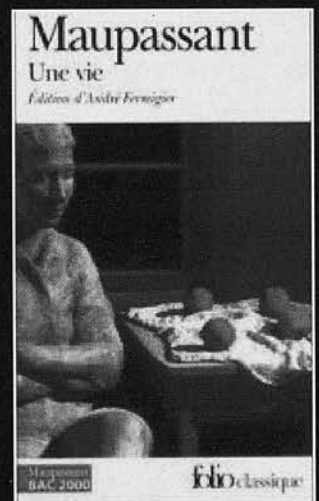
La pel·lícula té el seu origen a la primera novel·la de Guy de Maupassant, publicada el 1883, que presenta un quadre de la condició femenina del segle XIX, a través del destí de Jeanne.

Aquesta història ens mostra en detall les etapes successives d'una jove aristocràtica entre 1819 i 1848. Una visió pessimista d'un món i d'una societat marcada pel codi civil i la desigualtat entre sexes. Una reflexió sobre la marxa de la història que s'inscriu en la línia de les ficcions històriques, molt habituals durant el XIX.

Sinopsi: Jeanne Dandieu creix entre els seus familiars en un ambient tancat on no coneix més que pagesos dels voltants, en particular la seva criada, Rosalie. Coneix Julien de la Mare i es casen. Les desil·lusions arribaran prest, Julien no estima realment Jeanne. Prest viuen a dormitoris separats, però un dia Jeanne sorprèn Rosalie, que tindrà un infant. Jeanne rep aquest fill amb delicadesa, però les seves sospites augmenten cada dia que passa i finalment s'assabenta que Julien és el pare d'aquest fill.

A punt de suïcidar-se, Jeanne cau en un estat de profunda postració. Consulta un metge que li fa saber que espera un infant. El seu embaràs es desenvolupa amb tristesa i amb terribles sofriments; decebuda del seu matrimoni, Jeanne demostra un amor excessiu pel seu fill, Paul.

Algun temps després, Jeanne sorprèn novament al seu espòs en braços d'una altra dona, però se sent encara més traïda ja que es tracta de la Comtessa de Forville, una de les seves amigues. Poc després, mor la seva mare i Jeanne troba entre els papers de la difunta cartes que proven que la seva mare tenia una relació adúltera amb un amic de la família. Paul, per la seva part, té grans problemes de salut i Jeanne creient que tornarà a quedar tota sola desitja un altre infant.



d'abril



El comte de Fourville, assabentat de la relació que mantenen la seva dona i Julien els assassina. Paul, el seu únic consol, creix estimat per tots, i segueix estudis molt mediocres. Parteix a Londres i escriure regularment a sa Mare, prometent-li que tornarà i demanant-li diners. Rosalie perdona a Jeanne torna a ajudar a la seva anciana senyora i descobreix la seva lamentable situació financera que la força a vendre la mansió familiar. Amb Rosalie, es retira a una modesta casa fins que Paul anuncia el seu casament amb una dona de mala condició. Tancada en la seva solitud, Jeanne repassa continuament els vells records. Un dia sabent que la dona de Paul esta greument malalta, Jeanne accepta acollir la seva filla petita sobre la que aboca tot l'afecta llargament retingut.

"Une vie ! Quelques jours, et puis plus rien."

"Una vida! Alguns dies, i després res més."

Guy de Maupassant

25 D'ABRIL

Le feu follet

França / itàlia, 1963, 110'

Director i guió: Louis Malle (1932-1995)

Assistent director: Philippe Collin

Fotografia Ghislain Cloquet

Música: Erik Satie

Basat en l'obra homònima de Pierre Drieu La Rochelle (1893-1945)

Intèrprets: Maurice Ronet, Jeanne Moreau, Bernard Noël, Jean-Paul Moulinot, René Dupuy, Bernard Tiphaine, Mona Dol, Yvonne Clech, Pierre Montcorbier, Hubert Deschamp, Ursula Kluber, Léna Skerla, Alexandra Stewart, Jacques Sereys, Tony Taffin, François Gragnon.

Prix Especial - Festival de Venise, 1963

Crítica Italiana : Millor Film

Nomination aux Oscars 1964 du Meilleur Film Etranger

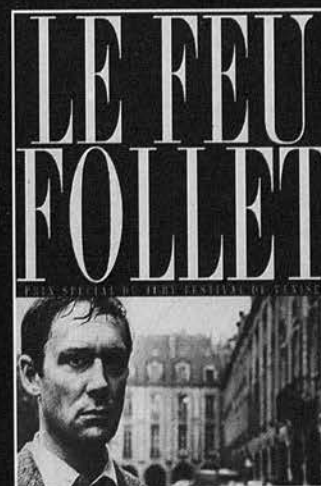
Sinopsi: Alain Leroy, trenta anys, depressiu i alcohòlic, surt d'una cura de desintoxicació a unà clínica de Versailles. Envaït per un fàstic irresistible per la vida, vol rompre, un rere l'altre, els darrers lligams que el retenien en vida: els seus vells amics, el seu metge, les seves dones. Passi el que passi, Alain Leroy ha decidit suïcidar-se el 23 de juliol...

"Le suicide, c'est la ressource des hommes dont le ressort a été rongé par la rouille." Pierre Drieu la Rochelle

Le Feu follet és una adaptació de la novel·la de Pierre Drieu la Rochelle. La història se situa a França (1963) durant la guerra d'Algerià, contemporània amb el cinema, i li permet enfrontar-se amb la seva pròpia vida.

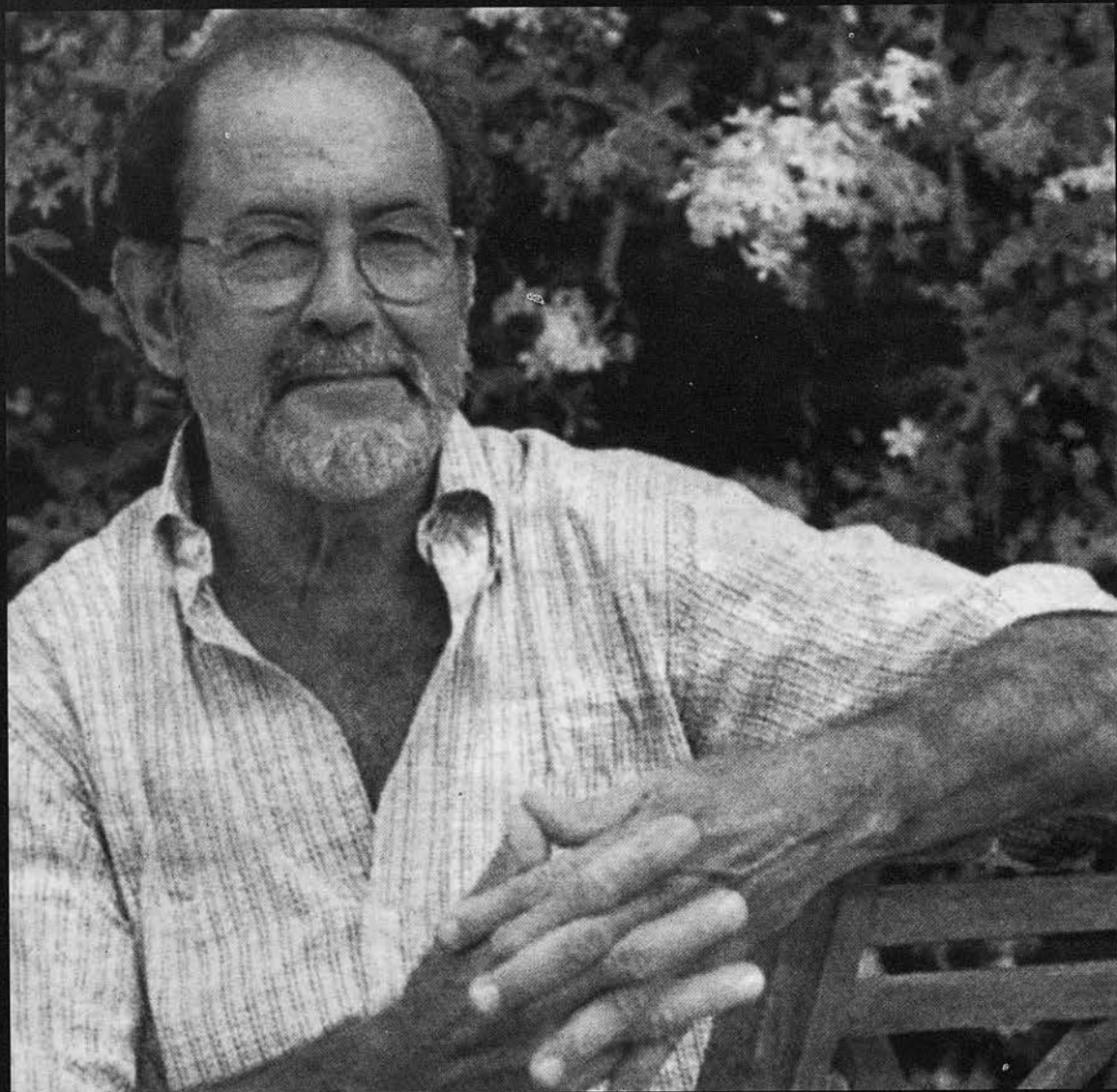
"Pretenia ocultar-me darrere Drieu, darrere aquesta història que no era la meua. Però en realitat sí que era meua. Jo acabava de fer trenta anys i aquest moment sempre és difícil. Pensava que havia acabat la meua joventut. Jo era Alain Leroy... És una pel·lícula molt pessimista, molt negra, però m'ha alliberat completament... Le Feu follet és la primera pel·lícula que m'ha satisfet totalment". Louis Malle

"La fluïdesa de l'estil de Malle, el lirisme que crea en una història amb la qual creu sense cap reserva, el seu extraordinari treball amb els actors, galvanitza en conjunt Le Feu follet, convertint-la en una experiència única d'auto fasciació, de replec artístic i d'intimitat inexorable que captiva el públic." Robert Benayon



Les pel·lícules del mes

Cinema francès: quatre mirades, amb la col·laboració de l'Alliance Française
 Cicle Cinema i Dret, amb la col·laboració de l'Il·lustre Col·legi d'Advocats de les Illes Balears
 Homenatge a Francisco Javier Sánchez Cuenca, crític de cinema (1938-2007)



Fotografia
 de Francisco
 Javier Sánchez
 Cuenca per
 gentilesa de
 Diario de
 Mallorca

El passat dia 6 de març va morir Francisco Javier Sánchez Cuenca, crític de cinema del *Diario de Mallorca* i col·laborador de la revista *Temps Moderns*. Durant uns anys va ser titular de la secció *Aventurers a la força*, un excel·lent treball que tractava sobre la gent del cinema (realitzadors, escriptors, fotògrafs, directors artístics, actors) que per raons polítiques varen haver d'exiliar-se durant la dècada del trenta i quaranta, fugint de l'Europa dominada pels feixistes. També, durant els anys noranta i principis de 2000, Sánchez Cuenca va organitzar dos cicles de cinema. Un sobre el *La Guerra Civil Espanyola i el cinema*, on es va veure una àmplia programació de films, tant de ficció com de documentals sobre la contesa, mentre que l'altre cicle versà sobre *Els oficis cinematogràfics*. El primer dels oficis tractats fou la direcció artística, on gràcies a les seves gestions amb la filмотeca alemanya vàrem

tenir l'oportunitat de veure *Sodoma i Gomorra* (1922) de Mihaly Kertész, anys més tard convertit en Michael Curtiz. El segon ofici tractat va ser el dels directors de fotografia, projectant-se pel·lícules dels operadors Karl Freund, Woody Bredell, Joseph LaShelle, Robert Krasker, John F. Seitz.

Aquest mes d'abril volem fer un petit però sentit homenatge a Francisco Javier Sánchez Cuenca, i ho farem amb la projecció de tres pel·lícules alemanyes dels anys vint: *Pedazos* (1921), de Lupu Pick, *Danton* (1921), de Dimitri Buchowetzki i *Asfalto* (1921), de Joe May. Són tres obres significatives d'una cinematografia, d'una època que li entusiasmava i, que coneixia molt bé, resultat de molts d'anys d'investigació i treball. Serà la nostra manera de reconèixer una tasca i un saber cinematogràfics.

d'abril

A les 20.00 hores
Cinema i Dret

4 D'ABRIL

Amb la col·laboració del Col·legi d'Advocats
La costilla de Adán (1949-VOSE)
de **George Cukor**

Nacionalitat i any de producció: EUA, 1949

Títol original: *Adam's Rib*

Producció: MGM

Director: George Cukor

Guió: Ruth Gordon i Garson Kanin

Fotografia: George J. Folsey

Música: Miklos Rozsa

Intèrprets: Spencer Tracy, Katharine Hepburn, David Dayne, Judy Holliday



Homenatge a Francisco
Javier Sánchez Cuenca

11 D'ABRIL

Asfalto (1928-29) de Joe May

Presentació del llibre

Nacionalitat i any de producció: Alemanya, 1929

Títol original: *Asphalt*

Producció: UFA

Director: Joe May

Guió: Fred Majo, Hans Szekely, Rolf E. Vanloo

Fotografia: Günther Rittau

Decorats: Erich Kettelhut

Intèrprets: Betty Amann, Hans Albers, Paul Hörbiger

18 D'ABRIL

Pedazos (1921-V.O. Subt. castellà)
de **Lupu Pick**



Nacionalitat i any de producció: Alemanya, 1921

Títol original: *Scherben*

Producció: Rex-film GmbH

Director: Lupu Pick

Guió: Carl Mayer, Lupu Pick

Fotografia: Friedrich Weinmann, Guido Seeber

Música: Giuseppe Becce

Intèrprets: Werner Krauss, Edith Posca, Paul Otto, Lupu Pick

Danton (1921-V.O. Subt. castellà)
de **Dimitri Buchowetzki**

Nacionalitat i any de producció: Alemanya, 1921

Títol original: *Danton*

Producció: Wörner-Film, Berlin

Director: Dimitri Buchowetzki

Guió: Carl Mayer i Dimitri Buchowetzki

Fotografia: Arpad Viragh

Decorats: Hanns Dreier

Intèrprets: Emil Jannings, Werner Krauss, Ferdinand von Alten

25 D'ABRIL


Estrena del vídeo

La imatge cremada (2006),
sobre la vida del pioner de cinema a
Mallorca Josep Truyol i Otero

Nacionalitat i any de producció: Catalana, 2006-7

Títol original: *La imatge cremada*

Producció: Consell Insular de Mallorca i "SA
NOSTRA" Caixa de Balears



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