

L'empremta del 2006

temps moderns
papers de cinema



núm. 133 Maig 2007



125 "SA
NOS
TRA"
any 3
CAIXA DE BALEARS

Fundació
"SA NOSTRA"

temps moderns papers de cinema
Edició mensual Maig 2007 Núm. 133

Edita

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

Director

Jaume Vidal

Secretari Redacció

Miquel Pasqual

Assessorament lingüístic i traduccions

Jeroni Salom

Consell de redacció

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

Fotografies

Arxiu Centre de Cultura

Disseny maqueta / portada

Santamà dissenya

Maquetació

Jaume Vidal i Fortesa

Imprimeix

Gràfiques Planisi, SA Dipòsit Legal: PM 648-1994

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

Sumari

- 2 Editorial
- 4 L'escenari de llauna
Remember muy name
per Francesc M. Rotger
- 5 Clàssics Moderns: La pèrdua de la innocència (i IV)
Salaam Bombay! (1988) de Mira Nair
per Iñaki Revesado
- 8 XXXVI.- Falsedat, art i cinema
per Joan Ferrer Miserol
- 10 Any 30 després d'*Star Wars*: el mític film de George Lucas
per Xavier Jiménez
- 15 Luigi Comencini, també un clàssic
per Antoni Roca
- 17 Billy Wilder i la intriga: *Testigo de cargo*
50 anys d'un particular clàssic del gènere judicial
per Júlia Pons
- 19 Luigi Comencini. Del neorealisme rosa a la *commedia all'italiana*
per M. Magdalena Brotons
- 23 Bandes de so
Mark Mancina: el tirador
per Házael González
- 24 Els espectadors d'*En construcción*
per Pere A. Pons
- 27 La pesadilla de Darwin o la depredació humana sense coartades
per José Luis Sánchez Noriega
- 29 *Soy Cuba* de Mihail Kalatazov
Elogi del virtuosisme cinematogràfic
per Antoni M. Thomas
- 31 La imatge amagada
per Carles Sampol
- 33 *Plan oculto*
per Guillem Fiol Pons
- 36 *Tristram Shandy: A Cock and Bull Story*
per Martí Martorell
- 38 *Sommer vorm balkon* (*Verano en Berlín*, 2005) d'Andreas Dresen:
l'estiu a qualsevol barri de qualsevol ciutat d'Europa
per Iñaki Revesado
- 40 Apunts a contrallum
L'amor segons hhh
per Josep Carles Romaguera
- 42 *Manderlay*
per Antoni Fiol
- 44 Cinema a "SA NOSTRA"
Les pel·lícules del mes de maig

*Tot el que veim o ens pensam
veure, no és altra cosa que
un somni dins un altre somni*

Edgar Allan Poe

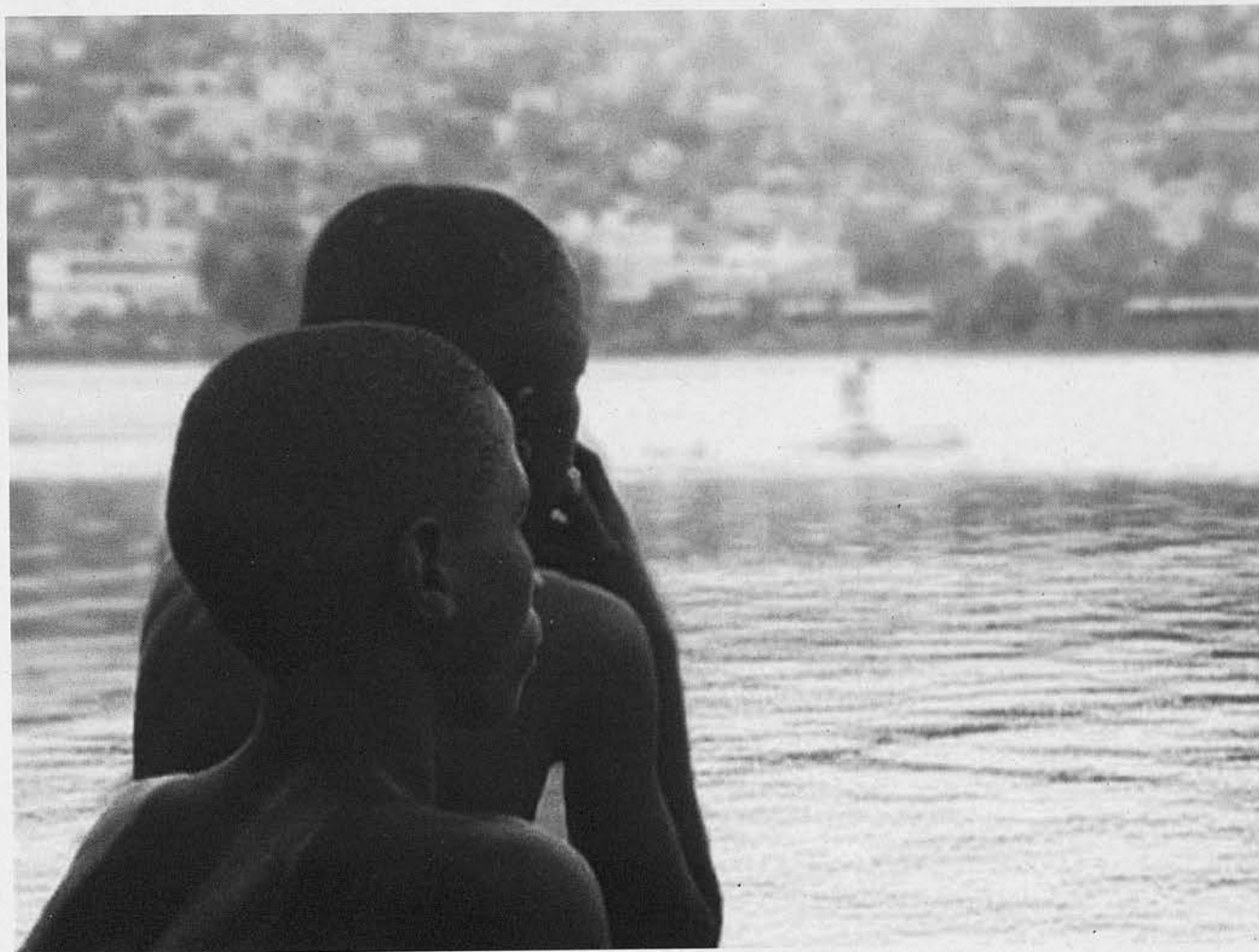
Seria exagerat parlar de malsons com aquells que ens servia *Freddy Krueger* ni tan sols aquells altres més crus que mostra a la perfecció la pel·lícula d'Hubert Sauper —*Darwin's nightmare*— que il·lustra aquesta pàgina, una de les projeccions programades per al mes de maig. No és dèiem un malson, però sí un trasbals el que ens ve a partir d'aquest mes i fins a final d'enguany amb la segona fase de les obres de condicionament del Centre de Cultura. La rehabilitació interior de l'edifici amb l'objectiu d'adequar-lo a les necessitats futures, després de devuit anys de funcionament a ritme intens, ens posava davant la possibilitat d'haver de trencar amb la tradició, amb el costum i amb el compromís amb els consumidors habituals dels cicles de cinema. Sortosament tot té una solució i en aquest cas l'hem trobada gràcies a l'oferiment de la sala Augusta —un cinema del centre de Palma que també va passar fa uns anys pel seu procés d'adaptació, en aquest corrent actual d'incrementar l'oferta

a través d'obrir més sales, per tal de garantir la rendibilitat—. El cinema Augusta cedirà la sala 5 per tal que només haguem de parlar d'un canvi d'escenari. Tota la resta igual, exactament igual, cada dimecres a les sis i a les vuit la pel·lícula de Temps Moderns emmarcada dins el cicle que correspongui.

Per tant, ja a partir de dia 2, deu títols sota l'enunciat de *L'empremta del 2006*, algunes de les pel·lícules que hem tengut oportunitat de veure a

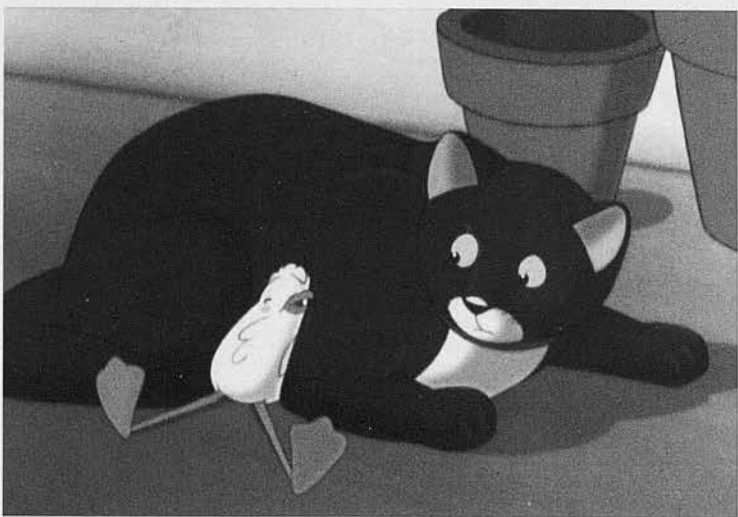
les sales comercials durant l'any passat i que hem seleccionat per estrenar el nou format. Des de Lars von Trier fins a Michael Haneke, deu títols dels més destacats recentment i en els quals hi ha, a tall d'exemple, aportacions musicals força interessant que ben segur el nostre company Hazael González us podria comentar de forma acurada. Les sessions, a partir d'ara, a la sala 5 de l'Augusta, amb l'únic requisit d'exhibir una targeta de "SA NOSTRA" per aconseguir la gratuïtat.

*La pesadilla
de Darwin*



L'escenari de Ilauna Remember muy name

Francesc M. Rotger



Supòs que només era qüestió de temps que *Fama*, aquella història d'un grup d'al·lots que volen arribar a ser estrelles de l'espectacle, fos objecte d'una adaptació als escenaris; com la que es presentava a l'Auditori de Palma ara, tot just després de Pasqua. És un d'aquests musicals que han recorregut el camí a l'inversa, del cinema al teatre, en lloc de néixer com a produccions de Broadway (per exemple) i després traslladar-se a la pantalla. Bé, tal vegada els meus records juvenils em desisten, però pens que Alan Parker va realitzar una notable pel·lícula, una de les millors de la seva filmografia (que també té coses una mica discutibles) i amb uns quans números musicals memorables (com *Hot Lunch Jam*, sense anar més lluny). Crec que la seqüela televisiva (imitada, a més, per altres produccions) no li ha fet gaire favor a l'original.

Ja que parlem dels joves. Parlem de titelles, que és un gènere dramàtic que sempre s'identifica amb els espectadors més menuts. L'edició número nou del Festival Internacional de Teatre de Teresetes de Mallorca es realitza entre els dies 7 i 20 d'aquest mes de maig, i al seu programa hi trobam uns quants títols amb resonàncies cinematogràfiques. Un cas molt evident és *La bella i la bèstia*, espectacle del mallorquí Antoni Rubio sobre el conte de Jeanne-Marie de Beaumont. El Centre de Cultura "Sa Nostra" de Palma ha projectat recentment la versió cinematogràfica de Jean Cocteau, de l'any 1945. De fet, el rostre de Jean Marais, caracteritzat com a bèstia ferotge, contemplant la bella Jostette Day, ha estat la portada del *Temps Moderns* d'abril. Com sabeu, existeix també una adaptació en dibuixos animats, de la productora Disney. I una altra història portada al cinema d'animació (Enzo d'Alo, 1998) és *Historia de una gaviota y del gato que le enseñó a volar*, del xilè resident a Gijón Luis Sepúlveda, que Zur Teatro ens porta al nostre Festival de Teresetes. Encara qualche referent més de pel·lícula a la mateixa mostra: *Nosferatu*, el *Vampir*, a *Los sueños de Leonor*, de Anita Maravillas Teatro; o personatges biografiats a la pantalla, com Lorca (*La mata de albahaca*, a càrrec de Teatro de las Estaciones) o Mozart (*Mozart moments*, de la companyia Sobreviento).

I, per acabar, tornam a parlar de musicals. El número d'abril de la revista especialitzada *Fan teatre* s'acosta per partida doble a l'actor mallorquí Rafel Brunet. Perquè ha passat a encarnar el paper protagonista d'un *Peter Pan* amb cançons i balls que també visitava l'Auditori, aquestes dates passades de Setmana Santa, i perquè els seu espectacle *Tarzan (El musical)* ha obtingut un dels premis de l'Associació de Teatres i Auditoris Públics de Balears, a la seva primera edició, Dos personatges, com sabeu, d'estranya infantesa (l'home-simi d'Edgar Rice Burroughs i el nin etern de James Matthew Barrie), que el cinema s'ha estimat al llarg dels decennis i que formen part de la nostra mitologia personal. ■

Clàssics Moderns: La pèrdua de la innocència (i IV) *Salaam Bombay!* (1988) de Mira Nair

Iñaki Revesado



El festival de Cannes de l'any 1989 es va veure molt gratament sorprès pel primer llargmetratge de ficció d'una jove índia, que havia creat, malgrat la seva joventut, un film del qual era responsable de principi a fi. N'eren els protagonistes un grapat de nins que vivien als carrers de Bombay, sense al·tre aixopluc que els mercats i les estacions. Uns nins que la directora havia arribat a conèixer de prop, ja que abans de començar a rodar va conviure amb ells en una espècie de taller en què la realitzadora rebia dels nins les seves experiències i els nins s'anaven familiaritzant amb la càmera de cine. La vàlua de Mira Nair tenia encara major sentit si tenim en compte que el film va arribar del país on hi ha una major producció de cinema i que el protagonisme dels nins està compartit per la ciutat de Bombay, la qual ha donat nom a l'*star-system* hindú: Bollywood; i tot i així *Salaam Bombay!* és una producció independent, allunyada de les temàtiques típiques d'aquella indústria, que va aconseguir tant a dins de l'Índia com a la resta del món una repercussió llavors desconeguda per un film hindú. Cannes va premiar el treball de la directora amb la Càmera d'Or i amb el Premi del Públic, i el film es va veure

recompensat també amb una nominació a l'Oscar a la millor pel·lícula de parla no anglesa.

Ja trobam en *Salaam Bombay!* alguns temes que han estat després constants en la filmografia de Mira Nair: la fixació en relatar els costums i la vida quotidiana del seu país -*Kama Sutra* (1997) i *La boda del monzón* (2001)-, la universalitat que caracteritza els sentiments i les necessitats de les persones, amb independència del lloc al qual pertanyin —*Cuando salí de Cuba* (1995) i *Kama Sutra*, la riquesa de la diferència —*Mississippi Masala* (1990) i *Cuando salí de Cuba*—. Desconec la darrera obra de la directora, feta ja dins Hollywood, *Vanity Fair* (*La feria de las vanidades* 2004), però valorant tot els seus altres treballs podem dir que Nair és a més de cineasta una veritable humanista. No són els seus films pamfletaris, en què pretengui una denúncia buida i superficial, són més bé el retrat d'alguns bocins de la realitat, mostrats d'una forma gens maniquea, que eleva els seus personatges a la categoria d'universals.

Quan comencarem a comentar aquest recull de pel·lícules que hem agrupat dins el subtítol de "la pèrdua de la innocència" varem citar *Los 400 gol-*

pes (1959) de François Truffaut, perquè és fàcil trobar en moltes de les pel·lícules protagonitzades per infants qualche pont que connecta amb el realitzador francès. El film de Nair no n'és una excepció. Acostada a la mirada del realitzador de la *nouvelle vague*, però no menys als directors del neorealisme italià, la carrera que empren Chaipau, el nin protagonista de *Salaam Bombay!*, després de fugir de la institució per a nins (una cosa semblada als nostres reformatoris) pels carrers de Bombay recorda, i molt, a la carrera d'Antoine Doinel per la vora de la mar. Igualment la càmera acostant-se a la cara de Chaipau en el pla final, silenciant la banda sonora, sense cap artifici, pareix també que ens volgués reflectir uns trets semblats als d'Antoine, en utilitzar Mira Nair un recurs similar al de Truffaut. Antoine i Chaipau són dos nins de llocs molts diferents, amb cultures diferents i experiències també distintes, però el que els agermana amb un fil irrompible és que ambdós han estat víctimes de la mateixa injustícia: els han robat la infantesa.

Chaipau no és de Bombay. Ell ve d'un poble no massa allunyat de la ciutat. Encara que no ho veim, sabem que ha hagut de deixar ca seva perquè té la necessitat de reunir 500 rúpies: és la manera de salvar el deute que té amb la seva mare, nascut d'un simple despistament infantil. Per reunir els doblers es posa al servei d'un circ. Però un dia que és enviat pel seu cap a comprar tabac, quan torna al circ, troba que els artistes han aixecat el campament i han partit. Cercant la manera de sobreviure, Chaipau se'n va a Bombay, autèntica metròpoli que enlluerna el nin amb els seus renous, el seu

moviment, la seva activitat... Ràpidament serà contractat per un senyor que regenta un paradeta en què fa te. Chaipau es converteix en venedor ambulat de te. Recorre els carrers de la ciutat amb la seva senalla de tassons de te. Els pocs doblers que hi guanya, després que el patró li descompti cada tassó romput o cada infusió vessada, els va acumulant per aconseguir el seu objectiu: reunir les 500 rúpies. Aviat aconsegueix fer-se a un grup de clients habituals, entre ells hi ha gent que paga religiosament el te que prenen, en canvi, també n'hi ha d'altres, nins com ells, encara que més grans o més treballats per la vida, que li roben el te que després el seu patró li cobra a preu d'or. Entre els clients habituals hi ha les prostitutes d'un prostíbul de la barriada. Chaipau es mou còmodament entre els carrers de la ciutat, comparteix trespòl a l'hora de dormir amb altres nins com ell i acabarà dipositant totes les esperances en el seu amic més gran, Chillum, un jove traficant que distribueix la droga que li passa Babà. El problema de Chillum és que a més de distribuir droga també en pren, i moltes vegades per poder pagar-la no li basten els seus guanys i acaba convencent Chaipau perquè li doni part dels seus estalvis per comprar el seu "medicament". Chaipau sap que en Chillum s'aprofita d'ell, però no obstant això, per Chaipau ser amic de Chillum és el millor que té, perquè per a ell, el seu amic és alguna cosa més: és la protecció que necessita, és l'afecte que no té, és una espècie de pare, del pare que no ha tingut mai. La vida de Chaipau es veurà trasbalsada amb l'arribada d'una nova noieta al prostíbul. Venuda per la seva família, és prepara-

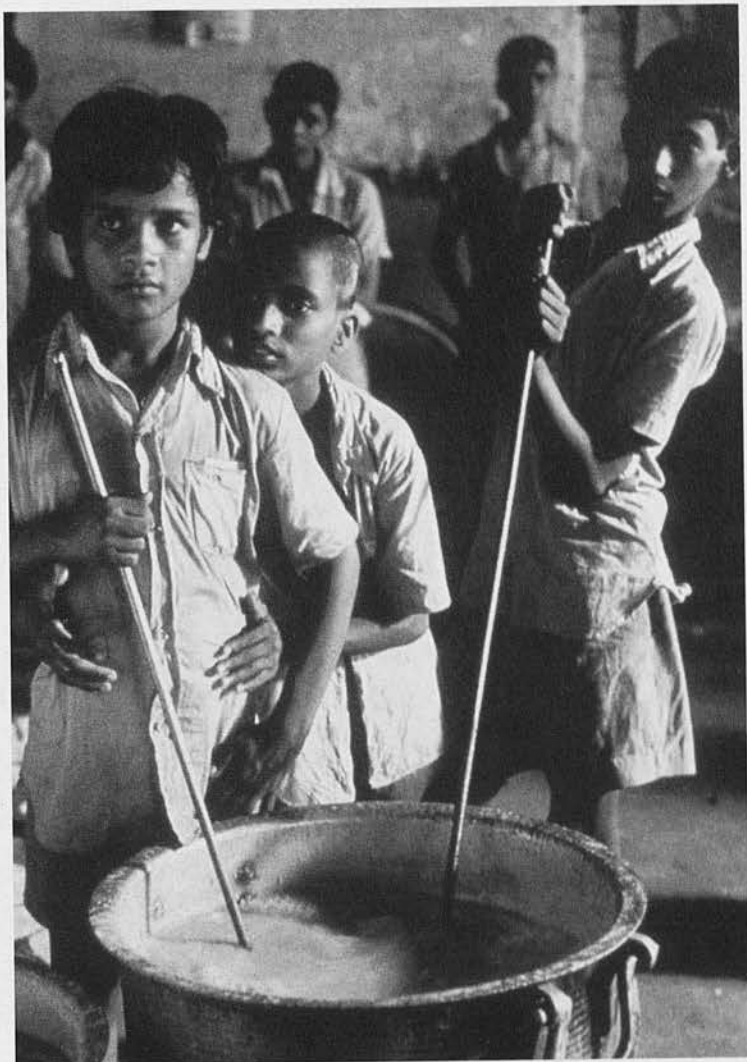


da per la mestressa per treure un bon profit de la seva virginitat. De tot d'una Chaipau sent una atracció per la nouvinguda. Primer sembla una atracció nascuda de la solidaritat de dos nins abandonats. Però poc a poc, els sentiments de Chaipau van naixent des de l'atracció eròtica, des del que serà per Chaipau el seu primer amor.

Són molts els temes que de manera natural, seguint les passes diàries de Chaipau, queden reflectits en la pel·lícula. El retrat de Bombay no fuig dels tòpics: els trens, les vies, els mercats plens de colors, els carrers atapeïts, els cartells gegantins de les pel·lícules de Bollywood que es projecten en els cinemes... Però dins aquest marc naturalista es desenvolupen tot un món d'injustícies on els més febles se'n duen la pitjor part. Els nins no són les úniques víctimes en la ciutat: són explotats, maltractats, denigrats; s'han de conformar amb un bocí de terra per dormir al cel ras; els policies són els seus pitjors enemics; la prostitució és un mercat en què la infantesa és un gran valor; les drogues només coneixen clients en potència sense respectar l'edat de qui les consumeixen. Però la mirada de Mira Nair va més enllà de la vida de Chaipau i de la d'un parell més de nins, és evident la seva intenció en mostrar un altre col·lectiu igualment castigat: les dones, les quals pateixen l'explotació sexual d'una societat masclista, sense defensa possible, actuant els proxenetes en la més absoluta de les impunitats.

De la mateixa manera que en *El espíritu de la colmena* i en *Au revoir, les enfants* el cinema per aquests nins de Bombay és una autèntica medicina, dins la foscor de les sales de cine els nins tornen a ser nins. Els seus ulls mirant el que mostra la pantalla són la veritable prova que, malgrat tot, malgrat el que viuen, continuen essent nins. Les pantalles de cinema mostren una realitat diferent a aquella que troben cada dia als carrers de Bombay, molt distinta a aquella que veu Chaipau des de les finestres de la furgoneta de la policia, per molt que un altre detingut que l'acompanya, un senyor gran, li digui, davant la mirada desolada i poruga de Chaipau, que finalment a l'Índia tot acabarà per arreglar-se, com si volgués convèncer-lo que sempre val la pena tirar endavant.

Mira Nair no pot projectar les pel·lícules al seu país. En el cas de *Kama Sutra*, li ha costat molt de problemes judicials, però finalment va poder mostrar la sexualitat de les dones en un país en què la seva paraula i més encara els seus desitjos compten ben poc. Ha estat criticada per mostrar una imatge gens amable del seu país, allunyada dels interessos turístics i comercials. Sens dubte no és una bona ambaixadora per als interessos dels poderosos, però sí que ho és per als interessos dels nins dels carrers de Bombay: els salaris que van guanyar els nins fent la pel·lícula i una bona part dels guanys que la distribució internacional del film va aconseguir han estat administrats per l'associació que va fundar la realitzadora, el Saloam Balak Trust, que dona serveis educatius i mèdics als nins que habiten en els carrers de Bombay.



Només per això ja va valer la pena fer la pel·lícula. ■

Aquest recorregut que hem fet per pel·lícules protagonitzades per infants es pot completar amb altres films no menys notables que els comentats. Com a invitació a fer-vos amb els DVD feim un recorregut, en què segurament falten obllits injustificables.

CLÀSSICS MODERNS: LA PÈRDUA DE LA INNOCÈNCIA

- *El espíritu de la colmena* (1973) de Víctor Erice
- *Luna de papel* (1981) de Peter Bogdanovich
- *Fanny y Alexander* (1982) de Ingmar Bergman
- *Au revoir, les enfants* (1987) de Louis Malle
- *Pelle el conquistador* (1987) de Bille August
- *Salaam Bombay!* (1988) de Mira Nair
- *Ponette* (1996) de Jacques Doillon
- *Secretos del corazón* (1997) de Montxo Armendáriz
- *La vendedora de rosas* (1998) de Víctor Gaviria
- *La lengua de las mariposas* (1999) de José Luis Cuerda
- *El Bola* (2000) de Acheró Mañas
- *Osama* (2003) de Siddiq Barmak
- *Las tortugas también vuelan* (2004) de Bahman Ghobadi

XXXVI.- Falsedat, art i cinema

Joan Ferrer Miserol



La falsedat ha estat una constant dins l'art modern, especialment per motius crematístics, que han dut a usurpar la firma de l'autor original per aprofitar-se de la seva alta valoració mercantil. Tampoc ha faltat el fet de voler apropiari-se de qualitat alienes; encara que aquesta, si està feta amb humilitat, ha estat una constant universal i que no comporta la poca vergonya del primer cas esmentat, el més modern i mercantil. Perquè el darrer cas, si se fa amb vertader sentit artístic, permet l'evolució i, sobretot, l'enriquiment de l'art mateix. Quant al mercantil, sempre he cregut que la falsificació d'obres artístiques, especialment les pictòriques, que han estat les més abundants, no han deixat d'esser mai un sistema per enganyar al qui vol esser estafat. Generalment, se falsifiquen obres de pintors de molt alt nivell, que comporten una mestria, la qual difícilment té el falsificador. Per això, el cas tan famós, i tan proper a nosaltres per la seva residència a Eivissa, com és el d'Elmyr de Hory, sempre m'ha semblat un cas més de curiositat social i mercantil que d'habilitat artística. D'aquesta manera, la pel·lícula *Frau*, d'Orson Welles, que pretén posar de Hory com un paradigma artístic, en el sentit que tot l'art és fals, me sembla més una tirada personal del mateix Welles que no una realitat. L'art gran és sempre vertader, i el mentider, el que defensa Wells

a *Frau*, és un tipus que sempre s'ha donat, especialment des que l'art és un producte comercial valuós, però que més prest o més tard decau; fins i tot, dins la mateixa estimació del mercat. Welles posa com exemple Picasso, però si Picasso pot mantenir la seva consideració artística no és pel caire fal·laç que té el seu art, sinó perquè a més una part considerable de la seva obra té un sentit molt íntim i genuí; malgrat la majoria no sàpiga destriar entre una i l'altra. És el mateix cas de Welles; si la seva obra mantindrà sempre un interès dins la història del cinema és, malgrat el seu fort caire mentider, perquè, a més, aporta un llenguatge cinematogràfic genial i algunes virtuts humanes enriquidores i exemplars.

Tot l'anterior me ve inspirat perquè he vist la pel·lícula *Psycho* (1998) de Gus Van Sant, i malgrat no pretengui enganyar a ningú és d'una falsedat incontestable. Cada dia que passa, des que l'he vista, m'estic demanant què pogué moure la Universal a produir aquesta inutilitat que no pot complaure ni l'espectador més poc exigent. Aqueix desastre filmic parteix del mateix guió de Joseph Stefano en el qual estava basada l'obra mestra del 1960; però no només això, aprofita la mateixa música de Herrmann, la mateixa presentació de Saul Bass, i, fins i tot, la mateixa planificació que va fer Hitchcock. Per això és tan mal d'entendre que se caigués en

aquesta barrabassada que no du a altra camí que a la falsedat; a no esser que se pretengui indirectament enaltir la figura de Hitchcock. Si en pintura era comprensible que algú se fes amb una còpia de *Las Meninas*, ja que li era impossible tenir l'original; en el cas del cinema és completament inexplicable. Costa igual tenir un exemplar de la pel·lícula de Hitchcock que d'aquesta malifeta de Van Sant. Però aquest cas és molt important perquè ens du a dos punts ja suggerits en el primer paràgraf. El primer és la dificultat de la falsificació; el senyor Van Sant, amb totes les armes al seu favor, ha estat incapaç de fer alguna cosa que semblàs mínimament hitchcockiana. Solament un ignorant pot acceptar-hi alguna semblança amb el mestre. El segon, germà del primer, és que l'autor se transmet indefectiblement amb l'obra; i que en el cas del cinema, no és altre que el director. Durant molt de temps hi va haver la polèmica de si l'autor era el director, el productor, o, fins i tot, el guionista. En aquest cas, Van Sant, partint del mateix guió i de tots els mitjans aportats per Hitchcock, no solament no ha fet una *Psicosis* igual a la primera, la magnífica, sinó que ha fet la seva, la mesquina. Després de pensar-hi molt, he arribat a la conclusió que, tal volta, els directius de la Universal no podien consentir que la seva pel·lícula més taquillera fos en blanc i negre i varen voler esmenar l'error d'Hitchcock fent el desastre típic de la bajaneria comercial.

Aquest fet tan execrable m'ha fet pensar en el temps que estam vivint; un temps en els quals el menyspreu pels valors elevats en general i pels artístics en particular ha reculat a un dels nivells més baixos de la història de la humanitat. El cas de *Psyc-*



ho és un exemple rutilant, perquè fou promogut per la mateixa Universal, la productora que comercialitzà la majoria de l'obra de Hitchcock i de la qual la seva família és accionista important; malgrat no tingui poder decisor a aquest nivell. D'aquesta manera, no és gens estrany veure que les televisions emetin, sense el més petit mirament, pel·lícules bones i dolentes, artístiques i gasòfia, impressionant, indiscriminadament, sobre elles anuncis del programa que faran tot seguit o la setmana vinent, tant els fa. I aquest clima social d'insensibilitat tant esgarrifosa és el que fa possible les grans desfetes, perquè si aqueixes condicions no fossin favorables, la seva durada seria molt més curta i limitada. Per això, avui, amb aquest clima social, s'ha pogut donar el cas del gran estafador Barceló, que ha pogut enganyar polítics, bisbes, xerrameques, directors de museu, crítics, catedràtics d'art, i altra gent de malviure. ■



Any 30 després d'*Star Wars*: el mític film de George Lucas

Xavier Jiménez



25 de maig de 1977. La història del cinema asisteix a l'estrena d'un film que es converteix en una fita a nivell mundial. La seva influència marcarà tota una època, tota una generació i es convertirà en l'iniciador d'una nova etapa dins Hollywood. Una trentena de sales cinematogràfiques projecten als EUA *Star Wars* (*La guerra de las galaxias*, George Lucas), un títol cabdal de la dècada dels setanta i clau per entendre el l'evolució del setè art des d'aquella data fins els nostres dies.

A l'hora d'abordar un anàlisi detallat d'un film com *Star Wars*, en primer lloc un queda abrusat davant la quantitat de detalls, d'elements, d'idees que deambulen al llarg de la pel·lícula, però que a la vegada no bloquegen el seu missatge, ja que el seu desenvolupament bàsic funciona a través d'uns plantejaments clàssics i preestablerts que provenen del cinema d'aventures dels anys trenta i quaranta: la lluita entre els bons i els dolents, els herois, les princeses i els malvats; uns cànons que el públic entenia a la perfecció però que es trobaven camuflats darrere d'aquests personatges i caracteritzacions amb els que Lucas va sorprendre per la seva singularitat.

I precisament aquí és on radica un dels seus grans encerts, la mescla del classicisme i els seus axiomes codificats a través d'un llenguatge innovador, de conceptes abstractes com "jedi", "la força" o "el costat fosc" i una ambientació ficada dins d'un gènere com la ciència-ficció, va obtenir un re-

sultat inesperat —no hem d'oblidar els problemes de finançament i muntatge—, i es va convertir, des del primer dia de projecció, en un dels èxits més colossals de la història del cinema, gràcies en bona mesura a una sèrie de condicionants com l'exploració del *merchandising* —productes que es comercialitzen basats en la pel·lícula—, i que després dels primers intents per part de Walt Disney o de la sèrie de televisió *Star Trek* de finals dels seixanta, George Lucas va aconseguir pujar un esglaó més en quant al concepte de publicitat i retre alimentació del propi producte. No hem d'oblidar fer referència obligada a l'espectacularitat dels efectes especials, que encara avui en dia són un exemple a seguir, a més de l'impacte que varen suposar pel públic de fa 30 anys, obra de la recent creada Industrial Light&Magic i que avui en dia marca el camí en les qüestions relacionades amb aquest apartat.

També és igualment destacable la renovació d'un gènere com la ciència-ficció, que a la dècada dels cinquanta va aconseguir l'estatus d'estrella a Hollywood, després d'una evolució que bevia directament de les fonts de començaments de segle com Méliès, mestres del moviment expresionista com Fritz Lang o les icones literàries adaptades durant la dècada dels trenta com *Frankenstein*, *l'home invisible* o *Dràcula*; als anys posteriors la seva situació va modificar-se, i es va sostenir fonamentalment en una sèrie d'èxits puntuals² a diferència del que

succeïa a la dècada dels cinquanta i principis dels seixanta, i que *Star Wars*, amb l'ajuda d'altres títols, va establir els nous ciments de la renovació d'un gènere, que en una primera etapa es va concentrar en l'entreteniment i l'aventura, i que amb el pas del temps va evolucionar cap a un cinema molt més crític i complex, dins d'una línia semblant a *2001, a space odyssey* (2001, una odisea del espació, Stanley Kubrick; 1968) que posteriorment comentarem.

Presentada des d'un punt de vista general, tant històric com temàtic, podem aprofundir ja en un estudi més exhaustiu plantejat a través de cinc punts que vertebraran el cos fonamental d'*Star Wars*.

1. La creació de la història

La redacció del primer guió és de l'any 1973. Lucas havia dirigit la seva *opera prima* un parell d'anys abans titulada *THX-1138* (1971), que va ser una adaptació a duració de llargmetratge del seu projecte de llicenciatura a la Universitat, premiat amb una visita i l'assistència a un dels rodatges que es feien a la Warner Bros, aproximadament el 1968, moment on va conèixer al director Francis Ford Coppola amb el qui mantindrà una estreta relació professional i personal al llarg de les seves trajectòries. L'escàs ressò del seu debut va quedar mitigat gràcies a *American Grafitti* (1973), el seu primer gran èxit a nivell comercial. Mentrestant, la història d'*Star Wars* continuava el seu progrés,³ i es produïen canvis i modificacions de cara al seu probable rodatge. A mitjan de la dècada dels setanta, Coppola ofereix a Lucas la direcció del projecte basat en la novel·la de Joseph Conrad *Hearth of*

darkness (*El corazón de las tinieblas*), i que es convertirà en la futura *Apocalypse now* (Francis Ford Coppola, 1979), però que va rebutjar de cara a l'intent d'aconseguir pressupost pel seu gran somni com era *Star Wars*, que necessitava una forta inversió que cap estudi de Hollywood s'arriscava a assumir. Va ser la 20th Century Fox —després de ser rebutjat per la Universal i la United Artist— amb Alan Ladd Jr. com a responsable, la corporació que va apostar i guanyar la proposta que Lucas va presentar amb les cartes marcades de *La guerra de las galaxias*.

Després d'estudiar les necessitats econòmiques de cadascun dels esbossos, Lucas es va decantar per traslladar a la pantalla el guió de la primera part de la segona trilogia. En total, el compte fantàstic del director estava compost per diverses històries que conformaven un potencial total de sis pel·lícules. Lucas, obsessionat des d'un principi amb el *final cut*, va rebutjar a part dels seus ingressos com a director a canvi del muntatge final i de la gestió de tot el *merchandising*, demostrant des d'un primer moment el seu olfacte pels negocis. D'aquesta manera, pel públic assistent a les sales va ser una sorpresa absoluta quan observaven als crèdits inicials el encapçalament de *chapter IV*, que feia referència a l'ordre cronològic del cos global de la saga. Gràcies a la fama aconseguida, *Star Wars* va veure que les seves continuacions foren una realitat a l'any 1980, amb *The empire strikes back* (*El imperio contraataca*, lewin Kershner) i *The return of the jedi* (*El retorno del jedi*, Ricahrd Marquand), de l'any 1983, que tancava aquesta trilogia fins l'any 1999, quan Lucas va tornar a posar-se darrere les càmeres per afrontar el



repte de dirigir en solitari la història primitiva en una nova trilogia.

2. Les fonts d'Star Wars

Són de diferent naturalesa i procedència, i tenen cabuda referents com el còmic (Buck Rogers i Flash Gordon), la filosofia —amb especial incidència de la figura de Joseph Campbell—, les arts orientals, la civilització romana, les produccions clàssiques del Hollywood daurat, entre d'altres.

La vessant filosòfica d'Star Wars prové de les fons directes de l'historiador i antropòleg Joseph Campbell, que advocava a la seva obra per una teoria en què en realitat, les històries i mites antics són una base que cada civilització i cultura de la humanitat a desxifrat i aplicat cap a la seva educació. Campbell⁴ divideix aquest viatge existencial de les persones a través d'una sèrie d'etapes que entronquen directament amb la història de Darth Vader —el veritable protagonista de la història en el seu conjunt global— i que es poden dividir en: naixement diví, escollit pel destí, un home poderós que traïx el seu món i a ell mateix, redempció i mort.

Lucas ens remarca el concepte del bé i del mal, i la convivència que aquesta dualitat manté dins de cada personatge i que a vegades és complicat mantenir dins d'un equilibri objectiu, un concepte proper als sentiments de cada individu o poble, i que encara que la història del film estigui ambientada en una galàxia molt llunyana fora de la nostra percepció real d'espai i temps, és un plantejament inherent a la història de la humanitat. A l'aspecte relacionat amb les fonts cinematogràfiques, una de les més notables és

l'homenatge que Lucas rendeix a la figura del director japonès Akira Kurosawa i el seu treball a *Kakushi Toride no San-Akunin* (*La fortaleza escondida*, 1958 o *Yojimbo* (1961), on Lucas traslladava l'argument i estructura de la primera i la katana, l'arma fonamental dels samurais que era versionada pel sable làser, un dels instruments bàsics de la cultura japonesa que era a la vegada l'emblema dels cavallers "jedi". L'estètica del còmic de *Flash Gordon* o els serials televisius de la figura de Buck Rogers, dels quals Lucas en va adoptar el format dels crèdits inicials, són igualment evidents i palpables.

El concepte de política de l'època romana de l'antiguitat és adoptat per Lucas en un exercici de còpia històrica. El director mostra un punt de vista positiu mentre que el sistema es regeix per una república, però que després de les Guerres Clon i la instauració de l'Imperi i de la figura dictatorial de l'Emperador, comença el seu derrocament progressiu; a més del concepte present de la literatura clàssica dels relats com *L'Odissea* o *La Ilíada* del poeta Homer amb el viatge iniciàtic del protagonista com a motor del relat paral·lel al personatge de Luke Skywalker.

3. Els personatges

L'univers d'Star Wars es troba poblat per una sèrie de criatures, robots i éssers humans que conformen un món fantàstic i ple d'imaginació, on els personatges de Darth Vader i Luke Skywalker s'estableixen com els líders dels dos bàndols confrontats a la pel·lícula. A més dels dos grans protagonistes, també gaudeixen d'una gran rellevància dins el decurs de la història creacions com Han Solo, el



cercavides, l'antiheroi solitari acompanyat per un únic amic fidel anomenat Chewbacca, que jugaran un paper clau al llarg de la saga; la princesa Leia, el rol femení que enamora i que compona el trio protagonista de la història.

Aquests són els personatges principals, però que són secundats per un altre grup on destaquen especialment Obi Wan Kenobi, la parella d'androides C-3PO i R2-D2 que durant els primers 30 minuts funcionen com a falsos protagonistes —propers a un *macguffin* fins que apareixen la resta de protagonistes—, o el general Moff Tarkin, que interpreta l'actor anglès Peter Cushing, que conjuntament amb la participació d'Alec Guinness com el mestre Kenobi, aportaven un perfil més clàssic i de prestigi a la pel·lícula, ja que havien estat dos dels grans actors de la dècada dels cinquanta i mitjan dels seixanta, el primer dins de la productora Hammer encarnant en nombroses ocasions el detectiu Sherlock Holmes i el segon, que va participar en una sèrie d'èxits de taquilla com *The bridge on the river Kwai* (*El puente sobre el río Kwai*, David Lean, 1957) o *Lawrence of Arabia* (*Lawrence de Arabia*, David Lean, 1962).

George Lucas demostrava així la seva capacitat com a guionista —superior a la seva faceta com a director—, a més de crear un món imaginari connectat amb grans sagues i històries com la creada per Tolkien a *The lord of the rings* o el món de la nau *Enterprise* i d'*Star Trek*, primer sèrie de televisió i amb posterioritat adaptació cinematogràfica que va iniciar-se l'any 1978.

4. Elements perifèrics

Sobre el conjunt original, s'han de destacar tres elements fonamentals que hem encetat als prolegòmens de l'article: la banda sonora, composta per John Williams, és un dels eixos clau d'*Star Wars*, i es va convertir en una de les peces mestre del músic americà nascut a Nova York, amb temes com el "Main Theme" que s'encarrega d'obrir el film, l'escrit pel personatge de la princesa "Leia", o "The last battle", un dels exemples paradigmàtics d'interrelació entre imatges i partitura, que funcionen com un engranatge perfectament sincronitzat. La irrupció d'uns efectes especials totalment trencadors respecte a l'any 1977, amb la utilització massiva de maquetes i la tècnica de *blue backing*,⁵ i la trama i desenvolupament del guió, que posseïa els suficients elements per atreure a nines i a nins (la parella humorística que formaven C-3PO i R2-D2, l'escena del rescat de la princesa Leia, la por que desprenia el personatge de Darth Vader), mentre que els adults assistien a la projecció d'una història plena de revenja, d'amor, d'odi, de lluites, pinzellades d'humor per part del cínic Han Solo, i en general una sensació d'èpica, de grandiositat a través de les imatges que quasi obligava a sentir-se absorbt per l'espectacle visual que s'oferia a través de la pantalla.

5. Els fills d'*Star Wars*

L'èxit inesperat del film de George Lucas va obrir novament el camp de la ciència-ficció com a gènere⁶ rendible dins de la maquinària de Hollywood, disposada sempre a l'aprofitament de les modes fins les seves darreres conseqüències. Varen ser molts els títols que a l'ombra d'*Star Wars* sorgiren arrel de l'any 1977, com per exemple una producció de 1979 dirigida per Gary Nelson i titulada *The black hole* (*El abismo negro*); l'estrena de la sèrie de televisió *Buck Rogers, in the 25th Century* de Daniel Haller (*Buck Rogers, el aventurero del es-*





pacio, 1979), que es va mantenir durant tres anys en antena o *Galáctica* (Richard A. Colla, 1978), una pel·lícula que en primera instància va gaudir d'un format televisiu, que també descendia de les fons directes d'*Star Wars*.

Flash Gordon, una producció britànica de l'any 1980 dirigida per Mike Hodges i amb música de Queen, també va aprofitar el seu moment per adaptar a la pantalla gran el còmic espacial, amb uns protagonistes mítics com eren Max Von Sydow i l'actriu Ornella Muti. Un altre producció anglesa a destacar, en aquest de l'any 1983, és *Krull*, dirigida per realitzador Peter Yates, i que tornava a posar de manifest la moda espacial del moment; fins i tot la saga de James Bond, camaleònica per excel·lència en relació amb les tendències contemporànies de cada època, va optar per construir una història ambientada a una estació espacial titulada *Moonraker* (Lewis Gilbert, 1979).

El gènere de la ciència-ficció com a espectacle i entreteniment es va veure beneficiat gràcies a aquest punt d'inflexió que va establir l'estrena d'*Star Wars*, però que no només va provocar l'aparició de subproductes de sèrie B, maniqueus i sense cap missatge més crític, ja que en aquests anys, també varen veure la llum films enfocats cap a un públic adult i amb arguments molt més complexos com *Outland* (*Atmosfera cero*, 1981) i *Capricorn one* (*Capricornio uno*) de Peter Hyams; *The thing* (*La cosa*, 1982) de John Carpenter o *Alien* (1979) i *Blade runner* (1982) de Ridley Scott. Aquests títols no només varen explotar el gran moment que es vivia entre finals dels setanta i principis dels vuitanta, sinó que a més, les seves històries i plantejaments eren totalment individuals i autosuficients, convertint-se en alguns casos en clàssics moderns.

Conclusió

Des de Tatooine fins Alderaan, des dels Jedi fins l'estrella de la mort, Lucas va aconseguir un viatge fantàstic, una aventura sense comparació

plena de ritme, d'acció, d'amistat que va establir una fita dins la cinematografia nord-americana i mundial per extensió, i on va construir les bases de l'espectacle amb majúscules de Hollywood, mescla d'una història futurista amb elements entroncats amb el passat, i així, d'aquesta manera donar cos a una de les produccions més famoses del nostre temps.

I a més ens va regalar l'aparició de Darth Vader, un personatge a l'alçada dels dolents immortals de la història (Harry Lime, Harry Powell, Tommy Udo...), que va quedar a les retines dels espectadors només amb la seva presència fantasmal al començament del film, una creació intemporal que, de la mateixa manera que el film, encara avui en dia és recordat, és homenatjat i és present a l'imaginari cinematogràfic dels aficionats que varen quedar marcats per aquesta estrena, i de tots els han anat descobrint-la i valorant-la amb el pas del temps, una ombra que passa de manera inexorable damunt títols i actors, però que respecta i fa créixer a aquesta obra genial de l'any 1977, i que trenta anys després de la seva creació recordem aquí, a les pàgines de *Temps Moderns*. ■

(1) Després d'un període de recerca, va ser finalment la 20th Century Fox la productora encarregada de finançar el projecte de la mà d'Alan Ladd Jr., responsable en aquells moments del departament de producció. Per ampliar, consultar el documental *Empire of dreams* (*Imperio de sueños*, 2004).

(2) *Planet of the apes* (*El planeta de los simios*, Franklin J. Schaffner; 1968) o *The Andromeda strain* (*La amenaza de Andrómeda*, Robert Wise; 1971).

(3) Colección Libros Dirigido, Barcelona, 1996. pàg. 22-28.

(4) El llibre de referència es va publicar l'any 1940, titulat *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*; ha estat reeditat en diverses ocasions, una de les darreres pel Fondo de Cultura Económica, México, 1997.

(5) La tècnica del *blue backing* permet afegir els efectes especials i els escenaris durant la postproducció.

(6) Per completar la informació sobre la formació i desenvolupament de la ciència-ficció al cinema, consultar el llibre *El cine de ciencia ficción. Una aproximación*, de Joan Bassa i Ramon Freixas. Barcelona, Paidós Studio, 1997. pàg. 156-174.

(Luigi Comencini era seriós fins i tot quan rodava cintes còmiques. Era una persona més aviat introvertida com jo, motiu pel qual junts ens sentíem bé. Fou un dels meus millors directors...")

Claudia Cardinale)

En primer lloc els mites, els intocables, aquells cridats per la veu de Déu, els tòtems sagrats, figures inesgotables i ubicades sempre i de manera oficial més enllà del bé i del mal del cinema italià, sortits tots i quasi com a conseqüència i producte directe de l'esclat enorme de la Segona Guerra Mundial. Ja sabeu, lògicament i sense cap mena de dubte o vacil·lació, de qui puc parlar: Roberto Rossellini, Luchino Visconti, Michaelangelo Antonioni, Federico Fellini. Quasi res, bon Déu meu, quasi res. La columna vertebral, el cor neuràlgic, el centre d'atracció i de polarització al llarg de més de dues dècades enlluernant arreu del món en funció d'un cinema, d'una forma de veure i entendre el cinema, que vol dir a la vegada una forma d'entendre la vida. Eran els "màsters" de l'univers, que dictaven les normes, les maneres de fer cinema. Llavors, diuen que a menor escala, encara que fragmentadament sorprenien en vertaderes obres mestres a l'alçada de qualsevol circumstància, els altres. I és aquí quan convé citar els seus noms i llinatges: Steno, Dino Risi, Alberto Lattuada, Eduardo de Filippo, Pietro Germi, Damiano Damiani, Giuseppe de Santis. I, és clar, Luigi Comencini mort als 90 anys, a la ciutat de Roma, un Divendres Sant i quan, des de feia uns anys, n'estava del tot apartat, de l'activitat cinematogràfica degut a la malaltia de l'Alzheimer. Considerats, o qualificats com la selecció "B" del cinema fet a Itàlia als darrers 50 anys i films d'excel·lent factura, per exemple, com *La gran guerra*, *La escapada*, *El molino del Po*, *Ana*, *Perfume de mujer*, *Rufufu*, *Divorcio a la italiana*, *La isla de Arturo*, posen en evidència unes excel·lències penso que inevitables. Pel·lícules, totes elles, no menors, precisament, més aviat tot al contrari.

Un neorealisme rosa?

Baixada la intensitat melodramàtica d'una guerra devastadora que va deixar un panorama, un paisatge de fam, misèria i pobresa prou extensa, el neorealisme italià, que va fotografiar tot això, tot aquest clima en cintes ara considerades obres mestres o quasi, sortia a principis dels anys 50 una mena de derivació que fou qualificada de "neo-



Bambini in città

realisme rosa", continuïtat d'aquell de preguerra anomenat cinema de "telèfons blancs", encara que no tots els films acreditaven precisament tal adjectiu. Però l'adjectiu va funcionar i així fins als nostres dies.

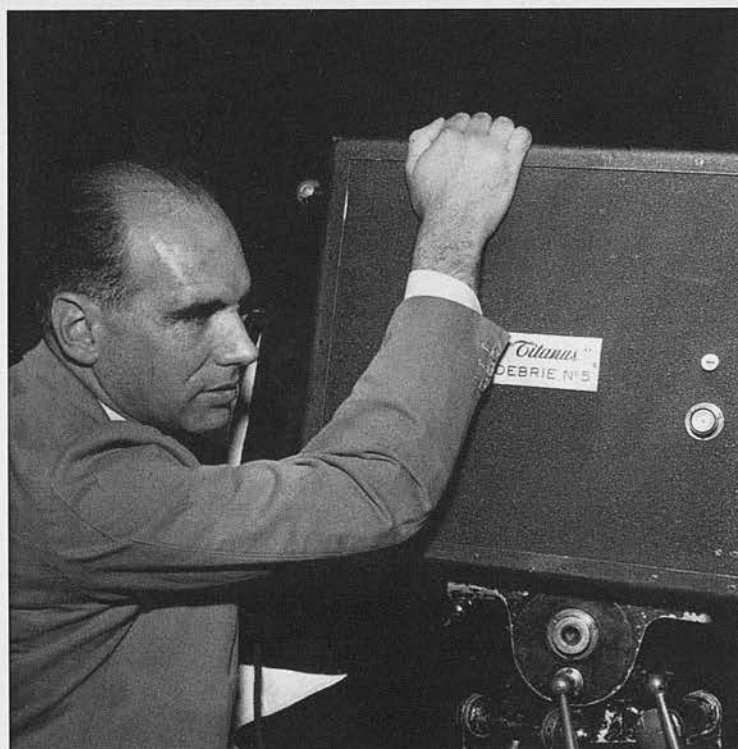
Sota aquest estigma es varen formalitzar les primeres obres de Luigi Comencini dotades, però, d'un sabor lluny de la comèdia i de la ironia que posteriorment el varen definir. És una referència a les pel·lícules *Bambini in città*, *Prohibido robar*, filmades respectivament el 1946, 1948, plena postguerra en què s'hi detectava una forma clara d'apropar-se al món, sempre desvalgut i ombrívol, de les infanteses abandonades de la mà de Déu. El canvi es va produir cinc anys després al rodar *Pan, amor y fantasía*, Os de Plata al Festival de Berlín el 1954 i llançament de la llavors encara molt desco-



Dios mio, como he caído tan bajo



El comisario



Luigi Comencini

neguda Gina Lollobrigida. "Luigi Comencini serà recordat —escrivia Rossend Domènech a El Periódico de Catalunya— com el cineasta que va acabar amb el sever neorealisme de Roberto Rossellini i de Vittorio de Sica per introduir un cine popular, irònic i de tintes rosades i el protagonisme dels nens en els seus films. El pas al gènere de la comèdia i a l'àrea de la ironia va ser una elecció personal, després que la crítica i la moral de l'època li impedissin seguir amb la seva afició pels documentals de barri i sobre nens i obrers, que portaven una forta càrrega de denúncia..."

L'èxit comercial de *Pan, amor i fantasía*, provocà una continuació, *Pan, amor y celos*, sempre amb el duo Lollobrigida-De Sica com a protagonistes principals. La cosa va derivar, malament amb *Pan, amor i...* ara amb Sofia Loren fins arribar a terres d'Espanya amb la molt oblidable *Pan, amor y Andalucía* dirigida per Javier Setó i interpretada per Carmen Sevilla, Vicente Parra i l'incombustible de Sica, cal recordar que l'autor de *Ladrón de bicicletas* va intervenir com actor a tota la sèrie. A partir d'aquell moment el seu cinema es diversificar per camins de la comèdia i de la crítica social. D'aquestes darreres la que va causar més impacte i amb tota la justícia del món fou *Todos a casa*, cinta una mica emparentada ideològicament amb *La gran guerra*, més que res per la crítica a la guerra absurda, a l'explotació humana observat tot per un esperit de burla, sarcasme caricaturesc no exempt de duresa i interpretades per un ple tòric Alberto Sordi. És, amb tota probabilitat, la millor de totes les seves pel·lícules d'un director que va treballar al costat de la plana major del cinema italià, Silvana Mangano, Nino Manfredi, Claudia Cardinale, Laura Antonelli, Vittorio Gassman, Ugo Tognazzi o Marcello Mastroianni.

En llenguatge de la comèdia

Tot un expert en el llenguatge de la comèdia ara podria recordar una esplèndida cinta rodada el 1977, *Dios mio, como he caído tan bajo*, en què la sempre seductora, torbadora Laura Antonelli, explosiva i sensual en tot moment. La cinta marca un punt d'inflexió, però també de reflexió. Mentre no podia oblidar el món de la infància que tant va marcar els inicis de la seva carrera i prova més evident són les adaptacions televisives en primer lloc del clàssic *Pinòquio* a *Las aventuras de Pinocho*, amb sòlida interpretació de Nino Manfredi i després *Corazón*. Va filmar diverses vegades a Espanya encara que la seva darrera experiència cinematogràfica al nostre país va ser una certament desafortunada versió, al cap dels anys, del mític de Ladislao Vajda de 1955 *Marcelino, pan y vino* interpretada per Fernando Fernán-Gómez i Alfredo Landa. Altres cintes que varen contribuir a fer realitat el seu cinema varen ser *A caballo de un tigre*, *El comisario*, *La muchacha de Bubbe*, *La bella de Roma*, *La mujer del domingo* o *Buenas noches, señoras y señores*. ■

Billy Wilder i la intriga: *Testigo de cargo*

50 Anys d'un particular clàssic del gènere judicial

Júlia Pons



Deia Billy Wilder, mestre de la comèdia i alhora guionista i director d'intensos i foscos dramas que, en qüestió de gèneres cinematogràfics, li agradava canviar, "saltar d'una banda a l'altra com una peça d'escacs". Després de consagrar-se a Hollywood amb títols mítics com *Perdició* (1944), *El crepúsculo de los dioses* (1950) o *Sabrina* (1954), i abans de realitzar les comèdies antològiques *Con faldas y a lo loco* (1959) o *El apartamento* (1960), el 1957 roda la que esdevindria un clàssic molt particular del gènere judicial: *Testigo de cargo* (*Witness for the prosecution*). La pel·lícula nasqué de la conjunció del desig de Wilder de canviar de registre i fer una incursió en el món de la intriga —"m'avorreix fer sempre el mateix, i em vaig dir, ara faré una pel·lícula millor que Hitchcock"— amb la proposta de l'actriu Marlene Dietrich de dur a la pantalla la coneguda peça teatral homònima d'Agatha Christie. La Dietrich volia el paper protagonista i exigí que la direcció havia de ser per Wilder, i així començaren la seva segona col·laboració junts després de *Berlín Occidente* (1948). De la direcció d'un mestre com Wilder i un repartiment que incorporà a Charles Laughton i Tyrone Power al costat de Marlene Dietrich i un grapat d'excel·lents secundaris (Elsa Lanchester, Una O'Connor, Ian Wolfe) sorgí un resultat captivador, magistral i sorprenent: *Testigo*

de cargo és encara avui, una obra mestra, amb una particular visió del gènere judicial, al qual pertany i homenatja però també sobre el qual ironitza, una mescla d'intriga i comèdia embolcallant un drama. La trama processal serveix essencialment de teló de fons (la sala penal on es desenvolupa el procés, primera imatge que veiem, té tot l'aire d'un escenari teatral, que és el que a la fi resulta ser) per donar relleu a l'evolució dels personatges, al treball dels actors, i als enginyosos diàlegs, punts forts de Billy Wilder, a més del vibrant ritme narratiu i d'un excel·lent guió (de Wilder mateix i Harry Curtiz) amb continus girs inesperats i un final més que sorprenent, que una veu en *off* prega als espectadors no revelar en arribar als títols de crèdit.

La narració, ambientada a l'Anglaterra de principis dels cinquanta, arrenca amb brillantor (a Wilder se l'ha anomenat sovint "mestre de les escenes inicials"), en un primer quart d'hora que ja conté tot de pistes i detalls clau per al desenvolupament de la història: sir Wilfrid (Charles Laughton), prestigiós advocat a qui els metges han "prescrit" abandonar les causes criminals —a més de l'alcohol, els cigars i les dones— assumeix el cas de Leonard Vole (Tyrone Power), acusat d'assassinar una rica vídua. L'advocat aprofitarà per defugir l'estricta i còmica vigilància de la seva estricta infermera (Elsa Lanchester). Després

d'un intens, humorístic i càustic interrogatori, en què assistim a una sèrie de *flashbacks* en la narració de Vole (entre ells, el decadent, còmic i meravellós moment al Berlín de la recent postguerra, on gaudim de la cançó "I may never go home anymore" cantada per Marlene Dietrich i l'encantadora i "ruïnosa" escena d'amor) apareix en escena per segon cop la misteriosa esposa alemanya de Vole, Christine (Marlene Dietrich), iniciant-se poc després el que serà el cas més esgotador i memorable de la carrera de sir Wilfrid. A l'interrogatori es mostren amb subtilesa detalls visuals que puntegen tota la narració: els temptadors cigars a la butxaca d'un col·lega, vertaders culpables que sir Wilfrid prengui el cas; la perruca i el monocle que volten còmicament quasi amb vida pròpia, la batidora de Vole, el termo-petaca, el ganivet...

Els actors i les frases

El treball dels actors és un dels puntals del film: des de l'esplèndid treball dels protagonistes, començant per Laughton (nominat a l'Oscar), fins al de secundaris com la mestressa de claus Janet (Una O'Connor) o el majordom Carter (Ian Wolfe), tots aporten frescor i força a la narració. Elsa Lanchester, esposa a la vida real de Laughton, interpreta a la seva ridícula infermera Mrs. Plimsoll, donant peu a una sèrie de diàlegs de comicitat contínua entre els dos. Tyrone Power dona intensitat a l'acusat Vole, i Marlene Dietrich fa un doble paper decisiu per la trama, encarnant una Christine d'aparença glacial que a la fi resulta ser tan autèntica en la mentida

com en la veritat, i una esposa més noble de sentiments del que aparenta. Tots ells es veuen atrapat en un joc d'equívocs i falses aparences que sorpren l'espectador fins al final.

Wilder gaudí molt de treballar amb Laughton, qui aportava millores en la interpretació de tots els personatges, imitant les escenes una vintena de vegades sense canviar una línia de text. Wilder: "Laughton podia furgar en el seu talent com un nen feliç en una capsa plena de joguines a rebotar". Marlene Dietrich, per la seva banda, declarà una vegada que en la seva carrera només havia treballat "amb dos grans directors: Von Sternberg i Billy Wilder".

Els diàlegs, caracteritzats per l'enginy, l'humor i la causticitat constants, són marca de la casa de les pel·lícules de Wilder. Moltes són les frases memorables; a voltes, recorden els germans Marx (Mrs Plimsoll: "Sir Wilfrid! Mai vaig veure insubordinació semblant! Ni quan vaig ser infermera al front de guerra!". Sir W.: "Quina guerra seria aquesta? La de Crimea?"). D'altres, quasi poètiques (Leonard: "Què busques?". Christine: "El meu acordió". Leonard: (el trepitja) "Crec que l'he trobat". Christine: "Trepitja de nou. Encara respira"). *Testigo de cargo* amaga sovint, sota un humor a voltes amable, més vegades càustic, dures reflexions sobre la societat; per davall la rialla, un nucli dramàtic: un matrimoni desigual, una esposa bojament enamorada, la lleialtat traïda, el sacrifici amorós, l'ambició, la mentida, l'esperança..., tot, teixit pel desig de Wilder d'entretener mentre exposa la seva càustica visió de les relacions humanes. ■



Luigi Comencini. Del neorealisme rosa a la *commedia all'italiana*

M. Magdalena Brotons

"La comèdia és el neorealisme revisat i corregit per enviar a la gent al cinema"

Marco Ferreri

El passat 6 d'abril va morir als noranta anys Luigi Comencini, després d'una llarga malaltia que poc a poc l'havia anat allunyant dels rodages. Les cròniques dels diaris definien Comencini com un dels pares de la comèdia italiana, tot i que en realitat és un autor de difícil classificació. Un dels primers èxits de la seva carrera, *Pane, amore e fantasia* (que inicià tota una saga) no entra dins la qualificació estricta de *commedia all'italiana*, sinó que fa part d'una variant sorgida a Itàlia a la dècada dels cinquanta, de la qual tot seguit en parlarem.

No és objecte d'aquest article analitzar el neorealisme, moviment revulsiu per al cinema italià, que des de l'etapa gloriosa del mut es trobava en un estat de semi letargia, i que suposà l'expressió artística més destacada de la Itàlia de la postguerra, anticipant molts dels aspectes que desenvoluparan les *noves ones* des de finals dels cinquanta arreu d'Europa. Però el neorealisme cinematogràfic, en sentit estricte, tindrà una vida molt curta. Tot i que alguns teòrics restringeixen el cinema neorealista a una sèrie de films realitzats entre 1945 i 1948 (*Roma città aperta*, o *La terra trema*, per recordar només dos dels més famosos), podem citar pel·lícules com *Bellissima* (1951) o *Umberto D.* (1952) que clarament es relacionen amb aquest moviment, i que confirmen que el fulgor neorealista seguirà present al cinema italià a la dècada dels cinquanta. De fet, sovint es parla de la dificultat de definir el terme, dels "cans i moixos reunits al mateix sac", en paraules de Bazin, de manera que alguns autors prefereixen parlar d'individualitats. Precisament, la importància de la personalitat del director, responsable de tot el procés filmic, serà un dels elements anticipadors de la modernitat cinematogràfica.

Un dels problemes que presentava el neorealisme era la poca aflluència de públic que aconseguia atreure a les sales. Encara que de vegades s'ha exagerat aquest fet, el cert és que, tot i les excepcions com *Paisà* de Rossellini o *Ladri di biciclette*, de De Sica, entre d'altres, la majoria eren pel·lícules minoritàries. Fins i tot el govern es va posicionar en contra del neorealisme: recordem el famós escàndol produït per *Umberto D.*, que va encetar una lluita entre De Sica i Giulio Andreotti, i qual criticava la mala imatge que donaven aquestes pel·lícules a l'exterior, mostrant les misèries i desgràcies de la societat italiana. Per superar el neorealisme, sense renegar-ne, però a la vegada atreure a un públic



majoritari i fer contents els productors, el cine italià va prendre dos camins. Un, del qual en parlarem tot seguit, donà lloc a la fructífera *commedia all'italiana*. L'altre, tot i que gaudí d'un ràpid èxit, serà aviat oblidat. Els films que podem adscriure a aquest corrent aprofiten els elements més superficials del neorealisme, sobretot la pobresa en què viuen els protagonistes, a la qual s'uneixen els vells elements de la comèdia tradicional com les situacions plenes d'equivocs, els canvis de personalitat, etc. D'altra banda aquestes obres trobaran inspiració en històries properes a la narrativa popular. Serà la via que tindrà una major fortuna durant els anys cinquanta, i que en certa manera constitueix un pont entre el neorealisme i la comèdia. És el que s'ha denominat comunament "neorealisme rosa", que en el sentit més ampli comprèn el cinema còmic italià dels anys cinquanta, fins al revulsiu que suposà *I Soliti ignoti*, de Mario Monicelli. Seran deu anys fructífers per a la indústria cinematogràfica italiana, durant els quals començaran actors que posteriorment es constituïran en l'*star system* del cinema italià: Alberto Sordi, Marcello Mastroianni, Sophia Loren, i un llarg etcètera. Enrico Giacobelli defineix perfectament aquest tipus de pel·lícules quan diu que els protagonistes d'aquestes històries són joves que suporten la pobresa passivament, ja que les "belle ma povere" poden ser temptades per matrimonis avantatjosos, però tot d'una es penedeixen d'haver ni tan sols pensat en aquesta possibilitat, i escullen l'amor, que sempre es troba dins el mateix estatus

social: els rics amb els rics, els pobres amb els pobres, els joves amb les joves. Es viu en una espècie de paradís natural "que hauria fet feliç a Rousseau (on han anat a parar els dolents? Al camp no es coneixen (...))... I en aquest bosc de somni ningú se sorprendria si trobàs alguna nimfa en camisa de dormir, qualche fada cercant marit".¹ I és que aquestes històries, localitzades a una ruralia bucòlica, estan sempre protagonitzades per joves al·lotes sense cap altra aspiració que la de trobar marit. Quan el troben, s'acaba la història, perquè s'acaben els jocs de l'amor.

Com hem esmentat al parlar de Comencini *Pane, amore e fantasia* de 1953, protagonitzada per Vittorio De Sica i Gina Lollobrigida, fou un dels films de més èxit d'aquest corrent. Sens dubte inspirat per la mirada no massa benèvola amb la qual es contemplen avui en dia moltes d'aquestes pel·lícules, Comencini narra a les seves memòries les dificultats amb les que s'hagué d'enfrontar per realitzar el cinema que pretenia fer, (somni que no es veurà complert totalment, segons el director, fins a *Tutti a casa*, del 1960), i que el dugueren a dirigir *Pane, amore e fantasia*, de la qual diu: "Ens varen acusar d'haver fet neorealisme rosa. L'atac va ploure un poc de per totes les bandes... No aconseguia fer front a les acusacions: havia fet un film de la pitjor espècie! I com més creixia el seu èxit, més em sentia condemnat a un just càstig, exactament com l'heroi de Kafka".² Però l'èxit no degué ser tan dolent, ja que el seu següent treball fou *Pane, amore e gelosia*, amb guió del mateix Ettore Maria Margadonna, autor també de *Due Soldi di Speranza* (1952), una de les primeres pel·lícules del neorealisme rosa. I la saga no s'acaba aquí, ja que el 1955 Dino Risi dirigí *Pane, amore e...*, i finalment

Pane, amore e Andalusia, (1959), que constitueix el sùmmum dels tòpics italians mesclats amb els del folklore andalús.

Comencini continuarà la moda del neorealisme rosa amb títols com *La bella di Roma*, amb Alberto Sordi el 1955, que podríem qualificar com la versió urbana dels *Pane, amore e...* I és que poc després de les primeres pel·lícules localitzades a la ruralia italiana, les històries innocents es traslladen a la ciutat. Títols com la famosa *Poveri ma belli* (1956), o *Belle ma povere* (1957), dirigides per Dino Risi, formen part d'una sèrie de films comicosentimentals, protagonitzats per joves actors que repetiran protagonisme a *Poveri milionari* (1958). A part dels ja esmentats Comencini i Risi, Blasetti també serà autor d'alguns dels títols més famosos, inaugurant la parella formada per Sophia Loren i Marcello Mastroianni amb *Peccato che sia una canaglia*, 1955, a la qual seguirà *La fortuna di essere donna*, (1956).

Cap a finals de la dècada el filó sembla haver-se esgotat. Amb els darrers títols de Comencini *Mariti in città*, *Mogli pericolose*, (ambdues del 1958) i *Le sorprese dell'amore* (1959) entram dins una altra fase de l'amor, la de després del matrimoni, tractada amb ironia pel director.

En aquest repàs tan ràpid i inclomplet al neorealisme rosa, no podem deixar de banda la famosíssima saga de *Don Camilo*, interpretada pel tàndem Fernandel-Gino Cervi, i que va donar lloc a una desena de títols realitzats per diferents directors, un d'ells pel mateix Comencini (*Il Compagno di Don Camilo*, 1965).

I arribà el moment en què l'optimisme innocent donà pas al pessimisme irònic. De les esperances d'un país en reconstrucció, encara majoritàriament agrícola, passam a un país en procés d'industrialització.



zació, amb un creixement descontrolat de les principals zones urbanes, i l'emigració de masses de població cap a les grans ciutats. La solidaritat entre els homes serà substituïda per la *furbizia*: els més espavilats cercaran guanyar-se la vida a costa dels altres. Els protagonistes ja no seran belles al·lotes i seductors joves, sinó personatges de mitjana edat, amb un físic no massa agraciats, perdadors sense remei. Ja no s'exaltaran els valors morals d'una societat eminentment catòlica, sinó que s'ironitzarà sobre qualsevol tipus d'ordre, l'ordre de les classes socials, l'ordre que representa la policia, i fins i tot el regentat per l'església, uns organismes (sobretot el darrer) mai discutits abans. D'aquesta manera es va constituint la *commedia all'italiana*, gènere que de la mà de diversos directors i intèrprets ha anat mostrant els canvis de la societat italiana durant la segona meitat del segle XX. La petita i mitjana burgesia són sovint els protagonistes d'aquestes històries, en les quals l'espectador veu reflectides les seves pors, els anhels, les seves debilitats, tractades de vegades amb una mirada amable, de vegades amb una sàtira que pot arribar a ser molt punyent. L'observació crítica i el cinisme, amb una important dosi de comicitat, són els components d'aquestes pel·lícules, sense deixar de banda la tragèdia, present en major o menor mesura, però que marca sempre el rerefons de les històries.

Comunament es considera el film *I Soliti ignoti*, de 1958, com el primer en inaugurar la *commedia all'italiana*. El seu director, Mario Monicelli admet que la concepció de *I soliti ignoti* neix de la caricatura del *film noir* francès, o del cine de gàngsters americà, que estaven de moda en aquells anys. El referent clar és, sens dubte, *Du Rififi chez les hommes*, una pel·lícula de Jules Dassin del 1955, en

què una banda de quatre criminals professionals projecten un "atracament perfecte" que serà fallit. En qualsevol cas seria un error simplificar els comentaris de *I soliti ignoti* a la paròdia d'un gènere. De fet, és quasi una anècdota. El film es presenta com una comèdia concebuda en clau dramàtica, amb un rerefons tràgic: per primera vegada en una pel·lícula còmica italiana assistim a la mort tràgica d'un dels protagonistes. La mort, o si més no, la fallida d'una empresa, és una temàtica fonamental en la *commedia all'italiana*, i en particular a la filmografia de Monicelli. La tragèdia fa part de la comèdia, ja des de la *commedia dell'arte*, amb les presències sinistres i malignes, els miserables i morts de fam. Naturalment els elements negatius no han de superar els còmics, però podem afirmar que hi són en abundància.

També el neorealisme és un referent de la *commedia all'italiana*. Els escenaris on es situa l'acció, n'és un exemple. A *I soliti ignoti* la ciutat escollida és Roma, però no la capital de l'Imperi o la seu dels papes, sinó la Roma dels barris populars, de la perifèria degradada, la del proletariat urbà, que viu aliè al progrés econòmic que experimentarà Itàlia en aquesta època. Una Roma on no apareixen la Fontana de Trevi, ni el Colisseu, ni el Vaticà, sinó els grans blocs de pisos aixecats a les barriades de la perifèria, on intenten guanyar-se la vida els personatges protagonistes de la història. En aquest sentit és important destacar que *I soliti ignoti* fou una de les moltes pel·lícules que, des de finals dels anys 50 fins a meitat dels 70 feren una punyent crítica a la societat de consum d'importació nord-americana, que penetrà inexorablement durant la postguerra, abraçant totes les classes socials. És, si més no curiós assenyalar que els grans títols de la comèdia ita-



liana es realitzen en uns anys que van des de finals de la dècada dels cinquanta fins la meitat de la dècada següent, coincidint amb el boom que suposà el breu període del desitjat miracle econòmic. Però lluny de mostrar una imatge positiva i possibilista, les comèdies d'aquests anys reflecteixen els problemes dels marginats de la societat, dels perdedors de sempre: pensem en el pobre protagonista de *L'impiegato* (Gianni Puccini, 1959), protagonitzada per Nino Manfredi en el paper del pobre italià de classe mitja que aconsegueix triomfar només en els seus somnis, o el protagonista d' *Il mantenuto* (Ugo Tognazi, 1961) un altre pobre home que fracassa en tots els seus intents de superació, i que finalment és mantingut per la propietària d'un supermercat, sentint-se totalment desgraciat emmig dels símbols de la grandesa i benestar dels altres.

No és la nostra intenció fer una relació exhaustiva del que va suposar la *commedia all'italiana*, un dels gèneres que més fortuna ha tengut en la cinematografia italiana, tasca massa ambiciosa per a un breu article. Però tot recordant al Comencini autor de comèdies, ens detindrem en un film abans esmentat com el primer de què el director deia sentir-se'n totalment orgullós, *Tutti a casa*, de 1960. No debades és el primer dels seus treballs que entra de ple en la qualificació de *commedia all'italiana*, i que tracta el tema de la Segona Guerra Mundial, encara molt fresc en el record de la Itàlia dels cinquanta. Ens trobam davant una història tràgica, tractada amb una certa dosi de comicitat i ironia, com és comú en aquests films. Protagonitzat per Alberto Sordi, l'actor deixa de costat per uns moments el posat còmic, per representar el rostre humà de l'italià corrent, que tanta popularitat li va donar. Sordi havia coprotagonitzat *La Grande Guerra* de Monicelli l'any anterior, al costat de Vittorio Gasmann, film

ambientat a la Primera Guerra Mundial, que va tenir un gran èxit de crítica i públic, i que va obrir el camí a altres comèdies ambientades a la guerra. De fet, *La Grande Guerra* és un referent clar per *Tutti a casa*. El filme narra un episodi crític de la història d'Itàlia quan, després de l'acord d'armistici signat el 8 de setembre del 1943, l'exercit italià es perd en la confusió general. La situació és desesperada per Alberto Innocenzi, el personatge interpretat per Sordi, que lluita entre el seu sentit del deure i les ganes de salvar-se, deixar enrere la guerra, i tornar a casa. Com al film de Monicelli, *Tutti a casa* es tanca de manera tràgica, tot i que tal vegada la seqüència final en què Innocenzi, en un darrer gest ple de coratge, dispara tot sol a l'exèrcit alemany, ens recordi més un final de "típica pel·lícula americana" en què l'heroi mor sol davant el perill.

Comencini seguirà realitzant comèdies al llarg de les dues dècades següents, però seran comèdies particulars, atípiques respecte al gènere en determinats aspectes: per exemple *A cavallo della tigre* (1961) és una comèdia ambientada a la presó, bastant més agra que dolça; o *Lo scopone scientifico* (1972), que comptà amb la presència d'estrelles internacionals com Joseph Cotten o Bette Davis, és en realitat un conte popular, carregat de sàtira puynent.

Tal vegada ningú millor que el mateix director per resumir el que per a ell significava la seva feina de cineasta, amb una frase que ens recorda que el jove Comencini havia de ser arquitecte: "Fer un film que no te èxit és com construir una casa inhabitable". ■

(1) Enrico Giacovelli, *La commedia all'italiana. La storia, i luoghi, gli autori, gli attori, i film*, Città di Castello, Gremese Editore, 1995, p. 23.

(2) Luigi Comencini, *Infanzia, vocazione, esperienze di un regista*, Milano, Baldini&Castoldi, 1999, p. 98.



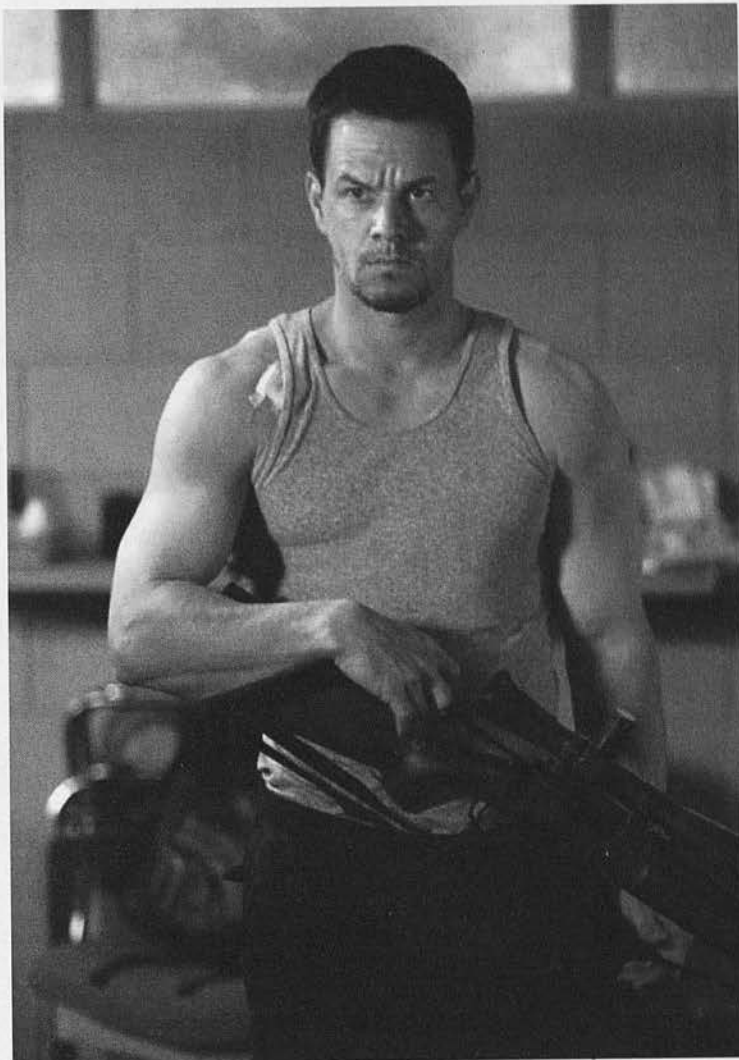
Bandes de so Mark Mancina: el tirador

Hózael González

En aquesta ocasió, ens toca parlar d'un d'aquells temes més vells que la mateixa existència del cinema (la qual cosa és dir molt): ¿quina és la millor música, la que s'escolta o la que no s'escolta? És a dir, i referint-nos específicament a les bandes sonores de pel·lícules: ¿és millor veure una pel·lícula i gaudir plenament de la música que acompanya a les imatges de forma independent, o tal vegada és més desitjable que l'element sonor sigui només un acompanyament que no es faci notar gaire? Sembla que aquest tema no estarà mai resolt, i sembla també que el fet és que hi ha gent que li agrada més una opció que altra, però allò que és innegable és que molt poques pel·lícules es poden gaudir d'una forma plena sense que soni música amb les seves imatges, encara que la pel·lícula en qüestió només sigui un entreteniment sense cap pretensió de rellevància o posteritat.

Parlem avui doncs d'un dels compositors que, fonamentalment, es dedica a fer una feina que normalment no s'escolta massa: Mark Mancina, una mena de "franc tirador musical" que compon principalment per a un tipus de cinema ben determinat. Ara mateix, ens acaba d'arribar a les pantalles *Shooter: El Tirador* (*Shooter*, Antoine Fuqua, 2007), en què Mark Wahlberg dóna vida a un personatge que ha estat definit per molta gent com "un Rambo intel·ligent". I sense necessitat de comparacions com aquesta, veiem que sí, que és una pel·lícula d'acció, de tirs i de persecucions, d'aquelles per anar a veure amb crispetes i sense preocupacions metafísiques, però que, és clar, també té música. Una música que, com a totes aquestes produccions, no només ha de competir amb efectes de so desmesurats (dispars, vidres trencats, pneumàtics relliscant, sirenes de policia, cops de puny...), sinó que la seva funció és gairebé la de mantenir una tensió constant mentre el bo és perseguit pels dolents, o tal vegada remarcar una escena d'amor amb unes notes romàntiques i sí, això ho aconsegueix prou bé. És clar que la música escoltada per separat tal vegada no serà comparable a una dels grans mestres, però segurament tampoc és la seva pretensió...

I és que, quan parlem de Mancina, parlem de composicions fetes per a pel·lícules com *Speed: Màxima Potència* (*Speed*, Jan de Bont, 1994), *Dos Polícies Rebeldes* (*Bad Boys*, Michael Bay, 1995), *Asesinos* (*Assassins*, Richard Donner, 1995), *Caza Legal* (*Fair Game*, Andrew Sipes, 1995), *Twister* (Jan de Bont, 1996), *Con Air: Convictos en el Aire* (*Con Air*, Simon West, 1997, on també va participar el músic Trevor Rabin), *Training Day: Día de Entrenamiento* (*Training Day*, Antoine Fuqua, 2001), *La Mansión Encantada* (*The Haunted Mansion*, Rob Minkoff, 2003), i tot això per no parlar dels seus inicis a la dècada dels vuitanta, on feia equip amb els compositors Tim James i Steve McClintock per pro-



duccions tan prescindibles com *Clave de Venganza* (*Code Name Vengeance*, David Winters, 1989) o *C.O.P.S. - Fuerza Futura* (*Future Force*, David A. Prior, 1990). El que és innegable, més enllà de la qualitat de molts d'aquests títols, que sense les notes de Mancina, totes elles serien molt més avorrides i molt menys espectaculars.

Malgrat aquests títols tan diversos, però, Mancina ha pogut fer també coses interessants, com guanyar ni més ni menys que un Grammy, per la banda sonora de *Tarzán* (*Tarzan*, Chris Buck, Kevin Lima, 1999, on no ens podem oblidar que també va participar musicalment Phil Collins, la qual cosa podria tenir molt a veure amb el premi), i tornar a fer feina amb Collins (amb bons resultats) a *Hermano Oso* (*Brother Bear*, Aaron Blaise, Bob Walker, 2003), i no hi ha dubte que la seva feina de "franc tirador musical" no només és prou necessària, sinó també ben interessant: hi ha doncs moltes raons per posar atenció a les orelles quan veiem el seu nom a les pantalles, sigui a la pel·lícula que sigui. ■

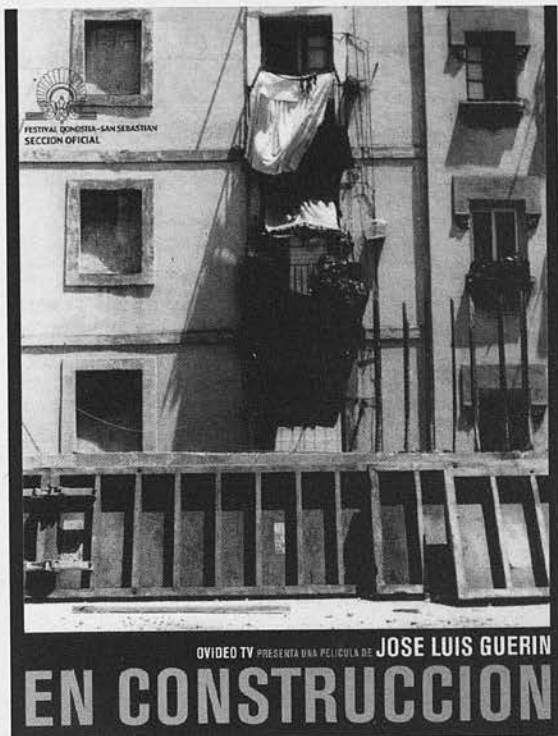
Els espectadors d'*En construcció*

Pere A. Pons



A l'hora de fer crítiques de llibres o ressenyes de pel·lícules, no som gens ni mica partidari de fer servir tesis sociològiques per explicar o valorar les obres en qüestió. Els crítics o els ressenyistes que ho fan —ho tenc comprovat— solen ser, no només els menys incapaços d'entendre i apreciar la feina dels creadors i el valor de les seves obres, sinó també els menys interessats a gaudir-ne o, fins i tot, a treure'n algun profit —un profit diguem-ne íntim o humà, un profit que pot ser un aprenentatge moral o un plaer gratuït i aparentment sense significat. Cada vegada que llegesc un crític que recrimina a un escriptor o un director de cine que és poc fidel a la realitat, sé sense cap mena de dubte que estic davant d'una mona il·letrada, d'un pobre manobre pedestre del mal gust, davant d'algú que, sistemàticament i per simple i inextirpable inèpcia, confon la desgràcia amb l'autenticitat, la vida confortable amb la hipocresia i la intel·ligència amb la fantasia. De la mateixa manera, cada vegada que em cau a les mans alguna ressenya que diu que una pel·lícula o un llibre tracten de la decadència moral de Nord-amèrica o de la hipocresia perversa de la societat occidental en ple, sé també —sense ni una mínima ombra de dubte— que estic davant algú que, de jove, aspirava a revoltar el món i que ara, d'adult, ja només pot aspirar a curarse les morenes. Ara bé: tot això no vol dir que, quan no se n'ha de fer una crítica o una ressenya (és a dir, quan no s'ha d'ofèrir a un públic determinat un text eminentment explicatiu i raonadament valoratiu), les pel·lícules i els llibres —i, si és el cas, les pintures, les cançons, els ballets, les escultures, les peces de ceràmica o els tapissos de macramé— no es puguin fer servir com a pretext per explicar un tema que, en un principi, no té res a veure amb l'art.

Quan, ara deu fer sis o set anys, es va estrenar l'última pel·lícula de José Luís Guerin, el documental *En construcció*, es va produir un fenomen sociològicament fascinant. La pel·lícula sobretot va entusiasmar, fins al deliri i la més enervada emoció, tots aquells espectadors —els burgesos suposadament progressistes i la seva quitxalla— que, veient-la, no podien sinó sentir-se com estrangers davant el personal que, d'una manera tendra però també molt crua, apareixia en pantalla. *En construcció* —el lector segur que ho recorda— era el relat veraç de les brutals transformacions urbanístiques que, a causa de la forta especulació immobiliària que assola Barcelona des de fa anys, s'han produït els últims lustres al barri del Raval, l'antic barri xino de la ciutat, el barri —tal com diu la postal degradada i mítica— de les putes, els pobres i, ara, els immigrants. La càmera de Guerin feia de testimoni mut d'uns personatges que, en les seves vides particulars, sofrien els canvis profunds que s'esdevenien al barri, ja fos perquè hi vivien (els veïns), ja fos perquè treballaven en l'obra (els obrers). Bé, supòs que per culpa de l'èxit una mica patètic i pastoset que em va semblar que tenia la pel·lícula, quan es va estrenar em va fer molta peresa d'anar-la a veure: el tema m'interessava, però n'havia sentit a parlar tant que tenia la sensació que ja me la sabia sencera; Guerin em semblava un creador prou interessant, però sospitava que el Guerin del Raval no ho seria tant com el d'Innisfree... Sigui com sigui, la cosa és que no vaig veure la pel·lícula fins fa un parell de setmanes. I quina no va ser la meva sorpresa en comprovar que, el que jo em pensava que havia estat, només, un altre número del circ habitual dels burgesos progressistes que infecten l'actual societat occidental, en realitat havia estat un exercici tètric



només se'n senten els desenllaços dels seus drames domèstics a la tele. I algú potser dirà que això és per culpa de la injustícia social que assota el món d'avui, la qual cosa és certa, però tampoc no ho és del tot, perquè si el noi, en comptes de fumar porros i emmalaltir de gelosia pensant en la seva pobra noia que ha de fer puta, es decidís a treballar, la seva situació vital, heroicament, potser canviaria.

Els altres dos personatges, la parella desavinguda d'obrers, en principi semblen menys sòrdids que els dos nois. D'autenticitat en el sentit positiu o exemplar de la paraula, però, no crec que hi hagi cap espectador mínimament sensat, informat i sensible que sàpiga trobar-ne enlloc. Un és el típic obrer amargat i físicament devastat que, de la vida, ja només n'espera poder passar-la sense greus preocupacions ni penúries insuportables. Solitari sense remei, bevedor per salvar-se del cap que li dona massa voltes (escarrufa l'escena en què explica com passa les Nits de Nadal, sol i amb dues ampolles de conyac, que es beu tan ràpid com pot per adormir-se tot d'una), és el típic obrer que, si és un pur pragmàtic, és perquè qualsevol idea o esperança li resultaria del tot hostil. L'altre obrer, en canvi, més jove, és un immigrant marroquí que creu en els ideals més primaris del comunisme més elemental i impracticable, i que té una vena lírica típica de la candidesa sense malícia de la generació new age. Vagament culte, tota l'estona intenta establir una relació decent, mantenint-hi converses moderadament profundes, amb el seu company, de qui, tanmateix, només en rep bromes desficioses i evasives. La relació que filma Guerin entre els dos obrers és, sarcàsticament per als espectadors que quedaren enlluernats per tanta calidesa i autenticitat, un bon exemple de per què la majoria de la classe baixa o obrera sempre ha preferit la submissió amb un caramel abans que la llibertat amb deures i exigències.

Amb tot això —voldria que quedés clar— no vull dir que Guerin sigui el culpable d'haver oferit una visió tergiversada o mal intencionada d'un barri i uns personatges, que ha fet que els espectadors sortissin del cine pensant unes coses que, en la realitat, no són. De cap de les maneres: Guerin filma i mostra —cinema de qualitat— i l'espectador mal entén —perquè arrossega prejudicis de rebel frustrat i va carregat amb ideologia d'esponja amb espartenya i pijama. Què hi farem!, no només és el Raval que està degradat... ■

i brutal d'ignorància, cinisme i hipocresia. Perquè l'exaltació cinèfila de certs progrés banals davant *En construcció* —record perfectament haver-ho sentit dir a més d'un crític i a més d'un espectador teòricament informat— es devia sobretot a l'entusiasme que els suscitava l'autenticitat —concepte clau— del món i els personatges que hi apareixien —el concepte d'autenticitat, per a aquests espectadors, cal aclarir que representa el contrari dels conceptes de convenció, de falsedat moral i de conformisme.

Mare de Déu, pensava jo mentre estava mirant la pel·lícula, d'altra banda prou interessant: si això és el que tants i tants progrés nostàlgics i tants i tants joves avui van de rebels per la vida creuen que és l'autenticitat, l'hem feta bona, no només perquè demostra que són uns ignorants perfectes sinó també perquè en la seva ignorància hi ha alguna cosa de cruel i de malvat. Els quatre personatges principals de la pel·lícula són una parella de joves i dos obrers. La parella de joves, suposadament tan entraniables, no és res més, per dir-ho cruament, que carn de canó per a les futures notícies de successos dels més negres informatius. La noia, una puta desgastada a pesar dels molt pocs anys; el noi, un deixat que més o menys fa de xulo de la noia i que es passa el dia jaient i fumant porros. La relació és d'una apatia incurable, com a molt en certs moments hi apareix una tendresa crispada, però tota l'estona hi ha una pugna entre ambdós que arriba a inquietar. Ell, gelós, que no vol que ella faci de puta; ella, farta, que li recrimina que tot el dia gandulegi i no en foti ni brot —l'únic projecte laboral que surt de la boca del noi en tota la pel·lícula és que, atenció, té intenció d'allistar-se a La Legión! Diran el que vulguin els progrés que esperen trobar la veritat i l'autenticitat en la misèria i la desgràcia, però la parella de *En construcció* és malauradament igual que tantes parelles de les quals



Dimecres, a les 18.00 hores

L'EMPREMTA DEL 2006

- Dia 2** *La distancia*
(2006) d'Iñaki Dorronsoro
- Dia 9** *La pesadilla de Darwin*
(2003-VOSE) d'Hubert Sauper
- Dia 16** *Caché*
(2005-VOSE) de Michael Haneke
- Dia 23** *Verano en Berlín*
(2005-VOSE) d'Andreas Dresen
- Dia 30** *Tristram Shandy*
(2005-VOSE) de Michael Winterbottom

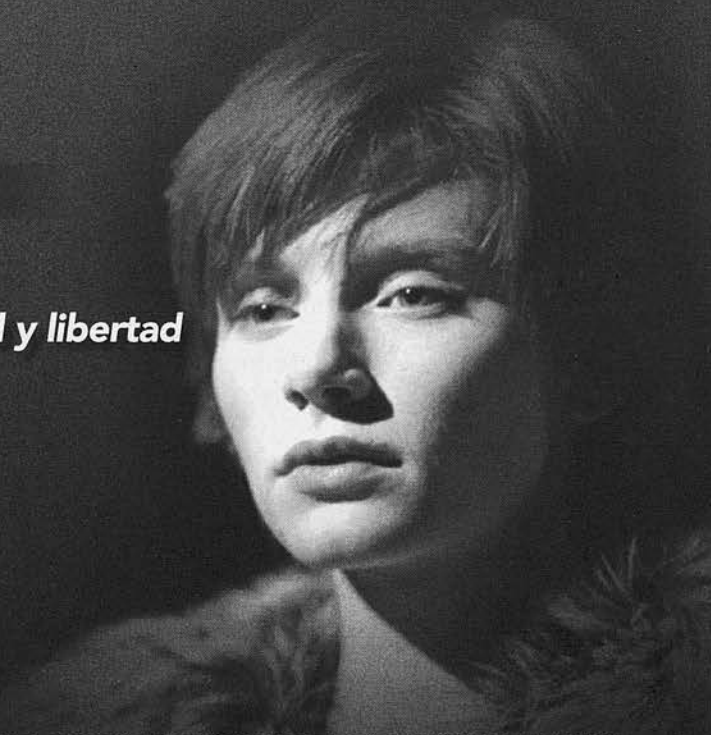
PROGRAMACIÓ mes de MAIG
Cinema Augusta - Sala 5
Cinema Centre de Cultura "SA NOSTRA"

Dimecres, a les 20.00 hores

L'EMPREMTA DEL 2006

- Dia 2** *Tiempos de amor, juventud y libertad*
(2005-VOSE) d'Hou Hsiao
- Dia 9** *Mondovino*
(2004-VOSE) de Jonathan Nossiter
- Dia 16** *Soy Cuba*
(1964) de Mijail Kalatozov
- Dia 23** *Plan Oculito*
(2005-VOSE) de Spike Lee
- Dia 30** *Manderlay*
(2005-VOSE) de Lars Von Trier

ENTRADA GRATUÏTA PER ALS TITULARS DE QUALSEVOL TARGETA DE "SA NOSTRA" CAIXA DE BALEARS.



La pesadilla de Darwin o la depredación humana sense coartades

José Luis Sánchez Noriega



La importància creixent de diversos canals i suports en la difusió del cinema (edició en dvd, televisions temàtiques, descàrregues d'internet) té la seva justa correspondència en l'ampliació del que s'entén per cinema, que ja no imita els llargmetratges de ficció rodats en pel·lícules de 35 mm, sinó que inclou curtmetratges, documentals o pel·lícules d'animació, tant filmats amb càmera tradicional com creats amb eines informàtiques o rodats en format digital. Crida l'atenció, en aquest sentit, la recuperació per a les sales cinematogràfiques del cinema documental, relegat durant molts anys a la petita pantalla.

No es tracta de documentals qualssevol, sinó de pel·lícules sobre conflictes humans, successos històrics i maneres de viure de segments socials concrets en què es nota un interès cívic o polític que entronca amb el millor cinema compromès dels anys setanta. Aquesta és la perspectiva de *La pesadilla de Darwin*, la mateixa que de *Los espigadores y la espigadora* (Agnes Varda, 2000), *El efecto Iguazú* (Pere Joan Ventura), *Bowling for Columbine* (Michael Moore, 2002), *La guerrilla de la memoria* (Javier Corcuera, 2002), *Ser y tener* (Nicolas Philibert, 2002), *Santa Liberdade* (Margarita Ledo, 2004), *El cielo gira* (Mercedes Álvarez, 2004),

*La dignidad de los nadie*s (Pino Solanas, 2006), *Una verdad incómoda* (David Guggenheim, 2006) o *Goodby América* (Sergio Oskman, 2006), per esmentar alguns títols d'un catàleg que va adquirint cert volum en els darrers anys. Amb ells, el cinema recupera una dimensió que sempre li ha estat pròpia, per més que en certes èpoques hagi quedat eclipsada per l'espectacle i el glamur.

En aquesta primera obra de projecció internacional, el tirolès Hubert Sauper (Kitzbühel, Àustria, 1966) ha trobat una eloqüent metàfora per explicar com la fatalista dinàmica de mundialització (econòmica, mercantil) no és sinó una més perversa continuació de la pràctica de colonització o dominació Nord-Sud. Sauper empra els actuals recursos del cinema documental —càmera a la mà, absència de veu en *off* explicativa, ritme estudiat, imatges molt anclades en els fets, curiosa selecció del material, organització dramàtica...— per fer que la realitat parli per ella mateixa i, sense necessitat de prolixes argumentacions, l'espectador sintonitzi perfectament amb el seu punt de vista. Perquè aquest documental humanista que denuncia l'explotació de les matèries primeres dels països pobres i la criminal venda d'armes no desvela fets inèdits ni proporciona cap nou coneixement, però ens posa davant

Venice International Film Festival - Giornate degli Autori
 Toronto International Film Festival
 San Sebastián International Film Festival

film by
DARWIN'S NIGHTMARE
 Hubert Sauper

d'una realitat molt tangible i tan precisa que no fan falta xifres macroeconòmiques. O dit d'una altra manera: basta l'anècdota dels viatges dels avions de càrrega ucraïans des d'Europa al llac Victòria per persuadir-nos d'aquest cruel malson.

Aquesta anècdota conta com en aquest gegantí llac de Tanzània hi ha estat introduïda una espècie de peix d'enorme rendiment econòmic —la perca del Nil— encara que depredadora i, a mitjà termini, capaç d'arrasar la cadenautròfica i deixar el llac convertit en un estany d'aigües pudents. De fet, des dels anys setanta en què va ser introduïda aquesta espècie s'ha acabat la pesca tradicional, ja que ha desaparegut el 95% de la fauna autòctona. Aquesta pesca té els seus riscos, ja que es calcula que en sis mesos poden morir fins a seixanta pescadors, fet que, pel cap baix, ha de posar en qüestió els avantatges d'aquesta activitat econòmica. El peix net i en filets s'exporta en avions i tripulacions barats (d'Ucraïna: ¿ens recordam del Yakovlev 42 de transport de tropes espanyoles accidentat a Turquia?) a la Unió Europea. Però, sota la façana de l'enviament d'ajuda humanitària, alguns viatges d'anada al continent africà són aprofitats per dur-hi armes amb què alimentar les interminables guerres amb nins soldats,

genocidis ètnics i tota casta d'horribles crims als quals la tecnologia militar atorga una crueltat inusitada.

L'entorn del llac Victòria és de nins del carrer i gent pobra que no pot comprar els esplendorosos exemplars de perca, que els espectadors reconeixem com els filets succedani d'anfós que hi ha a les nostres peixeteries. Quan duim una hora de documental i pareix que tot ja està dit, Sauper fa un petit gir d'enorme força dramàtica i impacte emocional en contar-nos què es fa amb les restes del peix. El cap i l'esquelet que pareixen no servir per a res són, en realitat, el menjar dels habitants de la riba del llac; en precàries condicions higièniques són transportats, assecats al sol i bullits, per convertir-se en una espècie de farinetes que la gent del lloc elaboren a la intempèrie. Durant aquest procés es desprèn un gas amoniacal de caràcter tòxic que enverina la gent. Aquest fet, juntament amb la informació incompleta, però no menys versemblant sobre el comerç d'armes, eleva el grau d'indignació de l'espectador, el qual percep la sofisticació a què ha arribat la injustícia i la dominació.

Com s'ha dit, Hubert Sauper no afegeix cap locució al so directe: li basten els testimonis de la gent presentats amb la informació, en un rètol, del nom i professió o alguna altra circumstància rellevant. Els protagonistes miren la càmera per contar sense mediacions la seva veritat; el director demana als tripulants dels avions i a la gent de les poblacions properes, a més de posar la càmera a les sessions d'un congrés d'ecologia en què es tracta fil per randa el desastre mediambiental que ha suposat la introducció de la perca en el llac. Hi ha detalls que aprofundeixen encara més en el drama humà; el més cruel és veure els nins del carrer drogant-se, esnifant un plàstic encalenti que obtenen dels envasos del peix o les prostitutes contant com una companya va ser assassinada per un client australià. Allò més patètic són les imatges de la pesca miraculosa de Jesucrist amb què un predicador il·lustra el seu sermó cridant a la conversió...

Així les coses, *La pesadilla de Darwin* és una "irònica i terrorífica al·legoria del nou ordre mundial" i mostra com la colonització no es limita a l'explotació de les matèries primeres, sinó que, en una escalada veritablement criminal, va de manera directa a la destrucció dels mitjans de vida dels africans, que ja no poden pescar les espècies tradicionals del llac Victòria, sinó que s'han d'acontentar amb les desferres la fabricació de les quals té nefastes conseqüències per a la salut. Per no parlar del viatge de retorn dels avions, amb la molt rendible exportació d'armes que va directament a la destrucció de la població i que, recentment, quedava exposada a *El señor de la guerra* (Andrew Niccol, 2005). Poque vegades, cap de forma tan eloqüent, una pel·lícula ha sensibilitzat el públic sobre la colonització i la injusta mundialització econòmica; els premis en nombrosos festivals no fan sinó reconèixer la qualitat d'un dels millors documentals dels darrers anys. ■

Soy Cuba de Mihail Kalatazov Elogi al virtuosisme cinematogràfic

Antoni M. Thomas



De tant en tant ocorre que un film amb valors més que estimables és enviat a l'oblit amb inesperada rapidesa i passats els anys és redescobert per a passar a ser obra de culte entre els cinèfils.

Aquest, entre d'altres, és el cas de *Soy Cuba* (1964), una producció cubanosoviètica de quan encara existia l'URSS i de quan començaven les que varen ser llargues i no sempre estables relacions entre la revolució cubana i la Unió Soviètica, i començava també la col·laboració entre l'ICAIC (l'Institut Cubà de Cinema) i els estudis Mosfilms de Moscou. Una pel·lícula del georgià Mihail Kalatazov que patí un arraconament d'anys fins de nou ser recuperada.

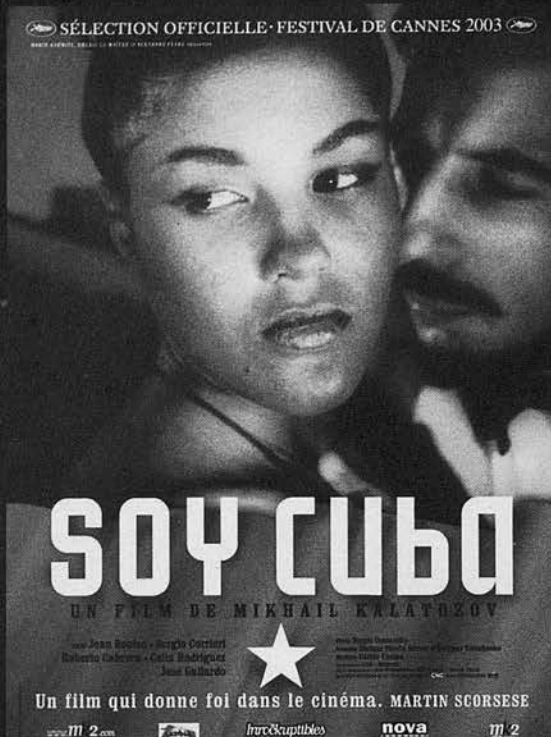
Es va realitzar quan la Guerra Freda estava en el seu apogeu. Tant és així que el rodatge, (perllongat al llarg de catorze mesos); començà només un mes després de l'anomenada "crisi del míssils", en la qual i com és sabut, ben a punt es va estar d'una confrontació bèl·lica d'incalculables conseqüències mundials entre els agressius EUA, i l'URSS de Kruixtxov. La solució d'aquesta crisi, per acord entre les dues grans potències obviant Cuba, va provocar una forta tensió entre Cuba i l'URSS que va tenir el seu reflex en la pèrdua de prestigi dels russos entre la població cubana. Tal vegada això explica que quan l'estrena el film no agradés als cubans, que criticaren la superficialitat amb què era tractat allò que anomenaren la manera de ser cubana. Però tampoc agradà a la burocràcia soviètica. I si uns la saludaren amb l'expressiu títol de *No soy Cuba*, els altres l'arraconaren al calaix on es guardaven

els films considerats maleïts pels estrets conceptes de la *nomenklatura* soviètica i on ja es trobava alguna obra anterior del mateix director, en concret, *Un clau a la bota* (1932), qualificada de "negativa" per les corresponents autoritats culturals en aquella llunyana època.

I tanmateix Kalatazov quan rodà *Soy Cuba* no feia massa que havia obtingut la Palma d'Or en el Festival de Cannes, amb el film *Quan passen les cigonyes* (1958), considerada la primera pel·lícula representativa del "desgel" a l'URSS. En efecte, per primer pic amb aquest film el cinema soviètic abandonava l'ús d'una èpica simplista a l'hora de tractar el tema de la Segona Guerra Mundial i s'endinsava de ple pels camins de l'autenticitat expositiva.

Mihail Kalatazov, cineasta format durant els primers anys de la Revolució Russa, quan es donava encara una autèntica revolució en el conjunt de les arts, en rebre el premi a Cannes ja tenia una estimable filmografia i havia realitzat diversos films que cridaren l'atenció dels cineastes i del públic per l'ús innovador dels moviments de càmera, per l'expressivitat de la fotografia (seguint a Eisenstein) i, en general, per un acurat sentit formal. I no pot dir-se que a *Soy Cuba* no desenvolupés, fins al virtuosisme i l'originalitat més sorprenents, aquestes característiques del seu cinema.

El fet és que acabada la Guerra Freda amb la caiguda del mur de Berlín, amb l'enfonsament de l'Estat soviètic, *Soy Cuba* de sobte és recuperada i aclamada en el Festival de Telluride a l'Estat de Colorado, als EUA l'any 1992, i l'any següent rep



dos premis en el Festival de San Francisco, també als EUA. Allà és on els directors nord-americans, Martin Scorsesse i Francis Ford Coppola, la redescobreixen i aconseguen la seva distribució en tot el país nord-americà, prohibida que havia estat allà, mira per on, fins aleshores.

Però, què és aquest film? És un conjunt de quatre històries ambientades en els darrers anys de la sagrant dictadura de Fulgencio Batista. És un film, també, clarament antiimperialista ianqui, i a la vegada, enaltidor de la revolució que liderà Fidel Castro.

En el primer dels episodis que transcorre l'any 1958, Cuba està sotmesa al colonialisme mercantil dels ianquis. Una jove, María, es prostitueix per a sobreviure. Es relaciona amb un nord-americà en un cabaret i el porta a la seva barraca. L'al·lota perdrà l'amor pur que sentia per un jove cubà a la vegada que a través del ianqui descobrim la misèria que envolta l'Havana.

En el segon episodi un camperol tot just sobreviu en els camps de la canya de sucre plantada a uns terrenys que té llogats. Quan la collita promet ser abundosa, l'amo de les terres li comunica que les ha venudes a la multinacional United Fruit, omnipresent a Cuba en aquella època. El camperol, desesperat, crema casa i sembrat i mor entre les flames.

El tercer episodi s'endinsa de ple en la resistència dels estudiants de la Universitat de l'Havana contra la dictadura. Un dels estudiants, que forma part d'un col·lectiu de lluita, tracta d'atemptar contra el cap de la policia, distingit per la seva brutalitat. La presència d'uns infants en el darrer moment, li fa desistir. Més endavant morirà durant una manifestació de protesta.

Finalment, el quart episodi narra la presa de consciència d'un camperol que acull en el seu bo-

hío a un guerriller dels que lluiten a Sierra Maestra amb en Fidel Castro. Si en un primer moment rebutja el guerriller, més tard, després de patir un bombardeig de l'aviació del dictador Batista, decideix unir-se als revolucionaris.

Als quatre episodis s'uneix mitjançant una veu en off femenina (de l'actriu Raquel Revuelta, una de les protagonistes del també memorable film cubà, *Lucía*, 1968, d'Humberto Solas) que en breus intervencions sobre imatges subratlla aspectes dels sentiments populars.

Dit així, *Soy Cuba* no sembla escapar-se d'un cert propagandisme dirigit cap un objectiu exclusivament glorificador de les virtuts d'un poble sotmès pel colonialisme, per la misèria i per una dictadura. I tanmateix, sense negar aquesta evidència, és obra que va molt més enllà mercè, en especial, no ja a la seva bona voluntat a l'hora de tractar el tema de l'opressió i la rebel·lió, sinó, en especial, a l'hora d'expressar-ho en imatges.

Kalatazov, se suposa que en estat de gràcia creativa malgrat les dificultats de manca de material tècnic amb les quals segons sembla va haver d'enfrontar-se, desenvolupa un extraordinari exercici de virtuosisme, acompanyat del director de fotografia, també rus, Serguei Urusevki amb el qual ja havia treballat en la citada *Quan passen les cigonyes*, i que, segons vaig tenir ocasió de saber, abans de cada presa d'exterior es tapava els ulls durant uns minuts per a després poder captar millor la intensitats lumínica. Urusevski, a més, i segons el relat d'un dels participants, s'entossudia en filmar només quan els cels presentaven núvols, la qual cosa retardava una i altra vegada el rodatge de tal o qual escena. El resultat, emperò, és que són impressionats els plans en contrapicat de figures a contrallum sobre, en efecte, el fons de núvols.

El virtuosisme formal de Kalatazov suposa, a més, plans seqüència de llarga duració i d'aparentment impossible moviment de càmera. També a l'ús de la càmera d'infrarojos per aconseguir una estranya lluminositat de la fotografia. Al llarg seguiment de personatges amb la càmera en mà, quan encara no s'havia inventat l'*steadycam*. Als picats i contrapicats, al joc d'ombres sobre els rostres tot revaloritzant l'expressionisme primitiu i seguint el model Eisenstein, i tot un llarg etcètera de troballes, fins aconseguir una expressivitat narrativa que bé es pot dir-se és única en la història del cinema.

Tal vegada per on el film, passats els anys, mostra una certa feblesa és en el guió. El pes de la poètica a estones supera la necessitat de la versemblança de caràcters, actituds i comportaments. Obra del gran poeta rus Evgueni Ievtuxenko i del periodista i escriptor cubà Enrique Pineda Barnet, el guió s'escapa de vegades cap un lirisme que en més d'una escena acaba per a condicionar les imatges, o també cap un sentimentalisme que en ocasions reblaneix la força dels relats.

Tot i això, vet aquí una obra extraordinària que malgrat patir una desmemòria forçada, feliçment ha retornat. ■

La imatge amagada

Carles Sampol



Tot comença quan Georges, un popular presentador de televisió que condueix un programa sobre literatura, comença a rebre unes cintes de vídeo on es poden veure la façana de casa seva i com aquest hi entra i hi surt de forma quotidiana. Només és l'inici del malson que per ell i la seva família, la seva esposa Anne, i el seu fill adolescent, Pierrot, ha preparat el director Michael Haneke per a la seva última pel·lícula, *Caché*, i que, en certa manera, recorda a *Carretera perduda*, de David Lynch. Ara bé, mentre que els plantejaments del director d'*Inland Empire*, amb la inestimable col·laboració de Barry Gifford, pretenien capficar-nos en la laberíntica, fragmentada, "fuga psicogènica" patida pel seu protagonista, el gelós Fred Madison, i a partir de llavors esqueixar qualsevol lògica narrativa, la voluntat de Haneke, inicialment, és la d'introduir un element que faci trontollar la confortable vida familiar que fins aleshores porta Georges.

De sobte, allò que restava en algun racó de la memòria del protagonista retorna per aclarir els comptes per un fet ocorregut en la infància del protagonista, quan va provocar que un altre nen algerià, adoptat per la seva família quan els pares foren assassinats a les manifestacions de l'FLN el 17 d'octubre de 1961, fos portat a un orfenat i privat del calor de la seva llar. Així doncs, allò que romaní ocult es torna a enunciar, el passat irromp en el present i les ferides que semblaven cicatritzades tornen a supurar. L'estabilitat és amenaçada i la perturbació, les pors que sorgeixen de la mala cons-

ciència es manifesten amb un dolor intens. Llavors sembla que *Caché* es planteja com una paràbola a través de la qual Haneke torna a incidir en les misèries que amaga l'anomenada societat del benestar, de com aquesta, immune a qualsevol sentiment de culpa, aparca a la rebotiga de la memòria, individual o col·lectiva, les seves vergonyes. Però aquestes són tan sols les intencions inicials d'un cineasta que es mostra molt més ambiciós, i que fan que aquesta perturbadora situació acabin esdevenint un *mcguffin* perfecte.

Efectivament, Haneke va més enllà del fet de voler parlar del rebost de la memòria de la societat europea contemporània i de la malmesa consciència, per assolir una major dimensió en un discurs que, sens dubte, remet a altres obres del cineasta





austriac, i de nou incideix en el poder manipulador de la imatge, de com la seva naturalesa representativa esdevé una perversió perquè acaba per fer-nos creure una realitat —una veritat— que en el fons acaba per alienar-nos. No ens trobem molt allunyats de la teoria del simulacre, anunciada pel recentment desaparegut Jean Baudrillard, quan al principi la pel·lícula s'obri amb una imatge fixa d'un carrer i unes façanes i de sobte descobrim que aquella imatge és manipulada per algú, quan ens assabentem que la imatge està dins una altra imatge, perquè en realitat allò que ocorre és que els protagonistes estan veient la primera cinta video-gràfica que els han enviat.

Haneke ens avisa: tot pot ser un simulacre. Entrem en un lloc de representacions, d'imatges que es reflecteixen unes a les altres com si fossin miralls. És prou significatiu el moment en què observem Georges a la sala d'edició mentre prepara el seu programa televisiu —transsumpte de Haneke mateix?—, com tampoc cal deixar passar per alt la diferència entre el decorat que configura la casa de Georges i la seva família, amb aquelles prestatgeries plenes de llibres, i el plató des d'on es realitza el programa televisiu que dirigeix Georges, amb tots aquells "llibres". Si d'alguna manera el protagonista queda atrapat per les misterioses imatges que algú li envia, nosaltres, espectadors d'aquesta situació, quedam atrapats per les imatges de Haneke mateix; i de la mateixa manera que la confortable vida familiar de Georges comença a ensorrar-se, la nostra acomodada postura com a testimonis, aparentment privilegiats, acaba resultant totalment insegura, absolutament qüestionable. En aquest sentit, no són gratuïtes les afirmacions que consideren Haneke un cineasta sàdic —més enllà de les accions violentes que recorren les seves imatges— ja que no pot dissimular la sa-

tisfacció que li produeix veure l'espectador pertorbat i incòmode.

Sota la mirada freda i implacable del cineasta austriac resta no tan sols el protagonista del film, assotat per un passat ocult que ara la seva malmesa consciència li recorda, sinó també els seus espectadors, desarmats, sense recursos per fer front a la condemna que ens ha preparat Haneke, la imatge inquietant del final. Quan tot semblava parcialment resolt i justificat, se'ns ofereix un desenllaç que aconsegueix obrir de nou tots el interrogants i exigeix un replantejament de tot el que hem vist fins aleshores. Una imatge aparentment insignificant, però el ressò de la qual es perllonga de manera enigmàtica una vegada finalitzada la projecció i ens porta a qüestionar-nos qui n'és el responsable. ¿Cap altra possibilitat que no sigui el mateix Haneke, autor de les imatges de la pel·lícula, i que decideix suspendre el relat en un abisme on no hi resta cap lògica narrativa? Al cap i a la fi, ell és el demiürg que controla la narració, figura omnipresent que posa de manifest una crueltat extrema en la mesura que ja no és Georges la víctima, sinó tots aquells que presenciem la seva angoixa, tots aquells que hem estat partíceps del joc perpetrat per Haneke. Cal preguntar-se, segurament, si aquesta actitud és del tot lícita? En part sí, tal i com proposava Josep Carles Romaguera, però també és cert que no cal deixar de banda altres qüestions que ell mateix es plantejava: "¿no és prou significatiu el plànol inicial de la pel·lícula, precisament una imatge rebuda per la família?, ¿no és una aclucada d'ull a l'espectador l'acció del rebobinat?, ¿a què respon l'elecció per part del cineasta de filmar en vídeo d'alta definició, sinó és per aconseguir que la "realitat" i les imatges enviades tinguin la mateixa textura i per tant es confonguin?" Són preguntes que jo encara me plantejo. ■



Després d'una trentena d'anys de carrera, el director nord-americà Spike Lee sembla que va efectuar un gir, suposo que momentani, en la seva controvertida carrera per a realitzar *Plan oculto* (*Inside man*, 2006), en la qual va saber connectar amb un públic que podríem qualificar de "massiu", aconseguint un cert grau de popularitat que se li resistia des de *Malcolm X* (1992), segurament el seu títol més conegut fins a dia d'avui, fruit de la polèmica suscitada habitualment per moltes de les anomenades *biopics* o pel·lícules que relaten amb major o menor veracitat la biografia de personatges reals, subgènere al qual pertanyia una obra atractiva en alguns moments, però globalment força tediosa per les seves ànsies reivindicadores i allisonadores.

Plan oculto està, sortosament, molt allunyada d'aquestes pretensions i de qualsevol tipus de transcendentalisme, i això es veu tant bon punt comença la pel·lícula. En els títols de crèdit, no apareix l'habitual "A Spike Lee film", sinó "A Spike Lee joint", és a dir, no l'habitual "Una pel·lícula de Spike Lee", sinó "Una articulació de Spike Lee" o "Un nus de Spike Lee", identificant-se el director com la persona que ha portat a terme una unió d'elements, com una barreja d'ingredients, que han conformat el "nus" que serà la història que se'ns contarà. Aquí ja es veu com Lee es declara amb llicència per a jugar, amb una certa ironia, amb el que té entre mans, tal i com havia fet un altre famós "jugador" cinematogràfic, Robert Rodríguez, a *El*

mexicano (*Once upon a time in Mexico*, 2003), qui tampoc havia identificat la pel·lícula als títols de crèdit com "A Robert Rodríguez film", sinó com "A Robert Rodríguez flick", utilitzant així un qualificatiu més popular i desenfadat.

D'aquesta manera, *Plan oculto* fou un projecte integrat dins el subgènere del cinema d'atracaments, que inclou títols tan diversos i separats en el temps com *Atraco perfecte* (*The killing*, Stanley Kubrick, 1955) o *Tarde de perros* (*Dog day afternoon*, Sidney Lumet, 1975), a la qual es fa una referència directa a la pel·lícula, per citar només dos dels exemples més clàssics. Per definició, el cinema de gènere ofereix a l'autor unes pautes que ha de seguir per tal que la seva obra se'n pugui qualificar com a tal i, de retruc, ofereix a l'espectador uns fonaments característics que li permeten saber què es trobarà a la pel·lícula, fet que segurament va tenir alguna cosa a veure en el seu èxit de taquilla (que va fer que actualment Lee estigui preparant, segons diuen, una segona part, encara sense títol oficial). I és que per tots aquells que ens declarem seguidors del cinema de gènere, i que estem cansats de sentir allò de "vista una, vistes totes", *Plan oculto* torna a demostrar la falsedat d'aquesta expressió, pronunciada molt sovint per espectadors que confonen el seguiment d'uns inherents trets genèrics amb la simplicitat i la manca d'originalitat.

Aquesta adscripció al cinema de gènere no implica que Lee no segueixi introduint en la seva pel·lícula alguns elements relacionats amb la proble-

màtica del racisme que tant l'han preocupat al llarg de la seva carrera, però apareixen més aviat com a trets irònics i, aquesta vegada, gens allisonadors. No es pot oblidar que la història té lloc a Nova York, la ciutat per excel·lència de Spike Lee (nascut a Atlanta però estretament vinculat a Nova York, així com al seu equip de bàsquet, els entranyables Knicks), una ciutat marcada a foc per l'11-S i les seves conseqüències, sobre les quals Lee es permet ironitzar àcidament, com per exemple al pànic provocat davant el treballador hindú del banc, confós amb un àrab (qui, per cert, després no es preocupa gaire per la resta d'hostatges, sinó pel seu turbant i pels seus drets), o en la divertida referència final al nebot de Bin Laden, qui pretén establir-se a Nova York amb l'ajuda de White (Jodie Foster), a qui aquesta demana si encara té negocis amb el seu oncle. Igual d'irònica és la conversa entre l'agent de policia i el detectiu Frazier, en la qual el policia diu que, amb eufemismes o sense, no pensa donar mai l'esquena a un "afroamericà"; o els instants inicials de l'atracament, quan tots els clients es llancen a terra excepte un rabí, a qui l'atracador li diu "El mateix tractament que als altres".

En aquest ordre de coses, voldria remarcar també la utilització per part de Lee dels conceptes de "blanc" i "negre" en els personatges interpretats per Denzel Washington i Jodie Foster. Aquesta, de raça blanca, interpreta un astut personatge anomenat White ("blanc" en anglès) que, a més, vesteix de blanc, vestimenta que el detectiu Frazier adoptarà plenament a l'escena de la part final quan amenaça White amb el que ha enregistrat amb la seva enregistradora-bolígraf; igualment, White es vestirà de negre, potser com a símbol d'un canvi de punt de vista, quan vagi a posar una mica al seu

lloc al banquer Case a l'escena de la barberia (això sí, White porta una cridanera peça de roba vermella sota la peça negra, com a expressió de quelcom misteriós i intrigant que sempre sembla acompanyar la seva persona). Són punts que no pretenen adoctrinar ningú, i que són gairebé anecdòtics, però que són mostra d'una actitud desenfadada per part del sempre compromès Spike Lee.

La postura de Lee a l'hora d'afrontar una història sobre un atracament a un banc és, per una banda, seguir els cànons genèrics sense caure, això sí, en la còpia. El director sap per quin gènere es mou i munta un inici en el qual sembla situar les diferents peces que configuraran el joc d'escacs de l'atracament (atracadors, policia, periodistes), mostrant amb meticulositat les seves accions, uns moments que recorden els treballs del gran John McTiernan a *Jungla de cristal* (*Die hard*, 1987) i *La venganza* (*Die hard with a vengeance*, 1995), una saga que centra indirectament alguns dels jocs autoirònics (però no paròdics), en termes genèrics, de *Plan oculto*, com són les referències a la possibilitat que els atracadors siguin estrangers (russos, armenis, albanesos o el que sigui) o la pregunta trampa proposada pel segrestador.

Però Lee també està disposat, com ha de ser, a afrontar tot plegat d'una manera diferent, que és, bàsicament, la del joc, com ja he anunciat abans, el joc de despistar l'espectador igual que es despista el detectiu encarregat del cas, interpretat per un sempre convincent i confortable Washington. El joc de Lee ja comença amb l'estructura mateixa del relat i amb el punt de vista narratiu adoptat, que en un principi sembla que ha de consistir en una història contada per l'atracador (de qui crec que no es diu mai el nom, personatge interpretat per Clive



Owen) en *flashback*. No trigarem en adonar-nos que el punt de vista de l'espectador es correspondrà, la major part del temps, amb el del detectiu Frazier qui, igual que nosaltres, intentarà esbrinar què amaguen les estranyes circumstàncies que envolten l'atracament amb hostatges. És cert que en alguns moments l'acció estarà centrada en altres personatges, com els del banquer Case (Christopher Plummer) i la "negociadora" White; en tot cas, les seves escenes es caracteritzen igualment per veritats a mitges i tractes sota la taula, és a dir, més aportacions al joc del desconcert general, com ho és la decisió dels atracadors de vestir els hostatges amb el mateix uniforme de pintors i màscares que porten ells o els interrogatoris dels ostatges, que, a més de fer una mica més complexa l'estructura del relat, són l'expressió màxima del desconcert, ja que l'espectador s'acaba adonant que els suposats ostatges estan essent interrogats no tant com a testimonis directes del succeït, sinó com a hipotètics criminals, una sensació de desconcert extrem a la qual contribueix estèticament la fotografia gairebé sobreexposada i la textura d'aquestes escenes.

Certament, la direcció de Lee sap aportar el just als objectius pretesos per la pel·lícula en conjunt, dosificant perfectament la informació que s'aporta a l'espectador, les preguntes que aquest s'està fent però que no convé respondre encara, com s'es comprova per exemple en el *tràveling* de les finestres de l'autobús en què hi ha els hostatges que han sortit del banc, un *tràveling* en què l'espectador espera veure en qualsevol moment l'atracador assegut amb cara de triomf, però no el troba. A vegades, l'aportació de la direcció es fa de manera força subtil però molt efectiva, sobretot en els breus instants en què, oferint imatges de l'interior del banc, el so

correspon al que s'està parlant al centre de comandament dels policies: Lee sap que l'espectador, que en aquests moments encara no sap de l'existència del transmissor hàbilment col·locat pels atracadors, ho relacionarà amb el recurs cinematogràfic de mantenir el so d'una escena prèvia quan ja se n'està mostrant una altra. Però és que l'habilitat de Lee va més enllà encara, ja que precisament aquest recurs cinematogràfic que acabem d'esmentar el fa servir ell mateix en una escena hipotètica, no real: quan els policies estan comentant el pla d'entrada a l'edifici, la posada en pràctica d'aquest ja apareix en imatge, però els policies rectifiquen finalment el pla i, per tant, això que acabem de veure no ha passat ni passarà així, tot i la superposició de so i imatge.

S'ha de dir, no obstant, que algunes eleccions de guió no són tan encertades (i potser Lee hagués pogut fer-hi alguna cosa més des de la direcció per a solucionar-les) i, si no, que algú m'expliqui com Frazier, després d'haver col·locat d'amagat els micròfons a les pizzes, posa el que estan dient els atracadors pels altaveus de les camionetes que hi ha al carrer del costat per intentar trobar algú d'entre els curiosos que reconegui l'idioma. És que els atracadors no ho sentirien també? Igualment discutible em sembla l'estrany pla que fa Lee del detectiu just després de "l'execució" d'un ostatge, mentre Frazier es dirigeix corrents cap a la porta del banc, una espècie de *tràveling* amb trampa visual molt fora de lloc i totalment superflu.

Potser es tracta de peatges a pagar per un film més que notable d'un cineasta habitualment excessiu, un preu en tot cas ínfim a canvi del que ofereix globalment a l'espectador, un divertiment de primera línia. I és que, senyores i senyors, "That's entertainment!". ■



Tristram Shandy: A Cock and Bull Story

Martí Martorell

La darrera pel·lícula estrenada al mercat espanyol de Michael Winterbottom —dos anys després d'haver-se presentat a altres països— confirma que és un dels directors més interessants i eclèctics en l'actualitat. Eclèctic perquè n'hi ha prou amb revisar la filmografia dels darrers quatre o cinc anys: *24 Hour Party People*, visió nostàlgica sobre el món musical anglès durant els anys vuitanta; *In this World*, testimoni sobre les els problemes i vicissituds que han de patir els immigrants per arribar al món ric; *9 songs*, l'evolució eròtica i sentimental d'una parella al compàs de nou cançons de començaments de mil·lenni; *Code 46*, translació fidedigna d'un relat desencantat de ciència-ficció degut a Philip K. Dick, amb la manipulació genètica com a rerefons; o *The Road to Guantanamo*,

visió crítica sobre els desastres que es fan contra els presoners musulmans «al·lotjats» injustament al bastió que ocupen els nord-americans a Cuba. Un grapat de pel·lícules que demostren que no hi ha cap gènere que Michael Winterbottom es negui a tocar i, en la majoria de casos, amb molt d'encert. Segurament no té la consideració de David Lynch o de Michael Haneke, però és gairebé segur que el pas del temps li farà justícia i deixarà de ser vist com un simple realitzador d'allò que antigament es deia «director artesà» i hom li reconeixerà una veu pròpia en el món del cinema d'avui dia.

Afortunadament, ara arriba la versió cinematogràfica que va realitzar el 2005 el director britànic sobre la novel·la *The Life and Opinions of Tristram Shandy* escrita per Laurence Sterne el segle XVIII.

Tristram Shandy novel·la és sobretot una cavil·lació, en clau d'humor, sobre la literatura en general i el gènere novel·lístic en concret: els dos personatges principals rivalitzen entre si per veure qui és aquell que n'és l'autèntic protagonista i, a la vegada, tracta sobre els mecanismes d'escriptura d'una obra literària, allò que els filòlegs en diuen 'funció metalingüística', és a dir quan predomina en la funció comunicativa la reflexió sobre el propi llenguatge. En resum, un llibre de lectura recomanable i que deixa amb un molt bon gust de boca.

Quin camí emprèn Michael Winterbottom a l'hora de fer una adaptació cinematogràfica de *Tristram Shandy*? Doncs seguir la més coherent amb l'esperit del llibre: en comptes de realitzar una pel·lícula fidedigna a la forma de la novel·la, decideix rodar un llargmetratge sobre el rodatge de la versió cinematogràfica.

La primera solució, una vegada vists els resultats, es preveu que no era la més adient, perquè segurament hauria pogut ser una adaptació fidel

a l'aspecte més extern de l'obra, però difícilment hauria pogut transmetre el sentit crític vers la literatura que té l'obra escrita.

Per contra, el director decideix, des d'un bon començament, fer jugar l'espectador: la primera escena és una discussió entre els dos protagonistes 'reals' mentre els maquillen, perquè cadascun vol fer veure a l'altre que el personatge respectiu que interpreta/haurà d'interpretar al cinema és el que té el protagonisme absolut tant a la novel·la com a la pel·lícula. La lluita que al llibre tenen els dos personatges es tradueix, en la pel·lícula, en una rivalitat entre divos que es fan la punyeta un a l'altre per treure's de la competència mútuament, fins a l'extrem que el que fa de Tristram Shandy (Steve Coogan) fa servir el joc brut de telefonar per deixar sense feina l'«amic».

A part, hi ha múltiples referències cinematogràfiques, moltes de les quals fan referència directa a Winterbottom, perquè el director de la versió fictícia de *Tristram Shandy* és ell mateix i, en parlar un periodista de la tasca del realitzador que la duu endavant, hi són esmentades *24 Hour Party People* i *In This World*.

D'altra banda, hi ha una part de la pel·lícula dedicada al problema sempitern del finançament dels rodatges i les dificultats que han de passar els productors per aconseguir els doblers que els permetin rodar d'una manera més tranquil·la. Per això, moltes de vegades, primer han de tenir el 'sí' d'una estrella famosa que vulgui sortir a la pel·lícula i poder sentir així el 'sí' dels finançadors. En aquest sentit, és molt divertit el comentari de l'actriu Gillian Anderson quan diu que no entén que tan sols surti dos o tres pocs minuts al muntatge final quan va haver de rodar durant dues setmanes. Winterbottom tampoc no es retura gens a l'hora de criticar altres pel·lícules d'avui dia, com, per exemple, posa malament *Titanic* o *Notting Hill*.

Segurament per les semblances de context històric en què passen les novel·les *Tristram Shandy* i *Barry Lyndon*, de William Makepeace Thackeray, les escenes de batalla i d'ambientació tenen el regust de la versió cinematogràfica de la darrera obra, dirigida per Stanley Kubrick el 1975, però amb un aire més deixat i pobre, un efecte recercat a posta per transmetre la sensació del que és una producció que finalment no pot obtenir el finançament desitjat.

Finalment s'ha de remarcar l'aspecte musical de la pel·lícula, perquè és tot un homenatge al món de Federico Fellini: a *Tristram Shandy* se senten les melodies d'*Amarcord* i *8½*, en part per mostrar la part lúdica que té el cinema i, més concretament, tot el procés de creació d'una pel·lícula, des que és una simple idea, posteriorment la visualització en imatges, l'escriptura i múltiples revisions del guió, el rodatge, el muntatge, la preestrena, etc. Però també amb les melodies compostes per Nino Rota l'espectador pot captar el plaer que s'aconsegueix cada vegada que un projector cinematogràfic es posa en marxa en les fosques per contar una història. ■



Sommer vorm balkon (Verano en Berlín, 2005) d'Andreas Dresen: l'estiu a qualsevol barri de qualsevol ciutat d'Europa

Iñaki Revesado



Fa un parell d'anys que s'han començat a passejar per les nostres cartelleres algunes —pocques— de les produccions que es fan a Alemanya. Malgrat ser un país amb una producció major que l'espanyola i que els polítics continuen capficats a estendre a la ciutadania el sentiment europeu, el cert és que culturalment hi ha molta feina a fer, ja que podem comptar amb comptagotes el nombre de pel·lícules germàniques que podem veure, i les que ens arriben ho fan gràcies a la promoció i suport que reben des dels festivals de cinema on guanyen premis o aconsegueixen un èxit de crítica que les fa més temptadores per als circuits de la distribució. D'aquesta escassa mostra de cinema alemany que coneixem, la idea que en rebem és que generalment es tracta de pel·lícules dures, fredes, de problemàtica social, de revisió d'un passat proper difícil d'oblidar. En són bona mostra: *Der untergang* (*El hundimiento*, 2004) d'Oliver Hirschbiegel, *Good Bye Lenin* (2003) de Wolfgang Becker, *Gegen die wand* (*Contra la pared*, 2004) de Fatih Akin o la més propera i excel·lent *Das Leben der anderen* (*La vida de los otros*, 2006) de Florian Henckel.

Andreas Dresen és un jove realitzador responsable ja d'una desena de pel·lícules, de les quals no coneixen més que aquesta *Sommer vorm balkon* (retitulada de manera maldestra aquí com a *Verano*

en Berlín, quan el balcó del títol original és tot un símbol que dona sentit a allò que representa la pel·lícula), cosa per la qual no sabem si la seva filmografia s'allunya dels tòpics que en major o menor mesura ens hem fet del cinema germànic actual, perquè el que sí és clar és que aquesta cinta és una comèdia, una comèdia intel·ligent que proposa temes per una tertúlia posterior, però en tot cas una autèntica comèdia, en la qual el gris i la boira, el pes que deixa la història sobre les consciències dels personatges donen pas a la llum i al sol, als problemes quotidians de qualsevol ciutadà d'aquesta Europa en projecte.

Verano en Berlín va tenir la sort de projectar-se a Sant Sebastià en la secció a concurs l'any 2005, un any en què no es varen veure gaire comèdies i en què hi va haver una abundància poc habitual de personatges femenins. La pel·lícula es va rebre amb molta satisfacció —si no record malament es va veure compensada amb algun dels premis no oficials del certamen— i va aconseguir així una distribució nacional bastant acurada. A més el film va aguantar en les pantalles de Madrid i Barcelona un bon grapat de setmanes, gràcies a la millor promoció que poden rebre les pel·lícules: el boca-orella.

I és que l'estiu de Nike i Katrin, dues dones que estan més a prop dels quaranta que dels trenta,

intentant que dins les seves vides entri qualche novetat (amb forma d'home encantador que les estimi, si por ser) que animi les hores de l'estiu que comencen, és tractat amb total realisme, vessant en cada pla la tendresa precisa per captivar la complicitat de l'espectador. Així Nike i Katrin es converteixen en la imatge de qualsevol de les persones que habiten a les ciutats d'Europa, en què el renou i l'activitat social es barregen amb l'individualisme i la solitud dels que hi habiten. Katrin és mare d'un nin adolescent, és decoradora però està a l'atur, encara que cerca feina de manera activa les portes se li van tancant una darrera l'altra. Max, el seu fill, és un bon al·lot, que acaba d'enamorar-se de la companya de curs equivocada, i encara que pateix el rebuig amorós està en condicions de ser el principal suport de la seva mare, massa acostumada a ofegar en l'alcohol les seves penes. El millor de la vida de Katrin —amb permís del seu fill— es la seva veïnada Nike. Nike està més sola que Katrin, tampoc no té home, però a més tampoc no té fills. Si que té feina: cuida gent gran a domicili. El millor de la vida de Nike és la seva amistat amb Katrin. Acostumen a sopar en el balcó de la casa de Nike, on a més de compartir llargues xerrades, observen la vida passar pel carrer i juguen, com dues adolescents, fent bromes telefòniques als emprats de la farmàcia que hi ha davant del balcó de Nike. L'atur de Katrin i l'escàs sou pagat pels Serveis Socials de Nike no els permeten deixar la ciutat a l'estiu i és per això que estiuegen al balcó. Sabem que les seves vides no són per envejar, tampoc tenen ja edat de somniar amb futurs més amables, ja que passats els trenta moltes portes se van tancant. Malgrat això, o precisament per això, l'amistat que les

uneix es va nodrint amb confidències i complicitats. L'aparició d'un tercer en discòrdia farà que l'estiu de les amigues trontolli. Desesperades per posar un home a les seves vides, Nike acaba lligant amb Ronald, un camioner barrut, que és la cosa més allunyada que pot existir al cavaller encantador que ambdues desitjaven, però ja ho hem dit, passats els trenta no s'han de desapropiar les oportunitats i els somnis topen amb la crua realitat. L'aparició d'un nou element desestabilitzarà l'equilibri perfecte de les amigues, però finalment, les dues seran prou intel·ligents per valorar i cuidar allò que més aprecien.

A més del tema central del film, constituït per l'amistat de les dues dones i el relat de les seves vides, la pel·lícula deixa un gust amarg per com mostra la solitud amb què s'acaben els dies de la gent gran que cuida Nike; per la incomprensió amb que viu Max el rebuig de la seva companya, que triarà al més bandarria dels companys en lloc d'estimar-se més el bo de Max; per la soledat, també, de la cambrera de la cafeteria; per les poques possibilitats que ofereix la còmoda Europa als ciutadans de segona, a aquells que ja no són productius o que ja han deixat passar massa oportunitats; per l'home-caricatura representat pel camioner, model d'home que continua ancorat en formes antigues, que no s'ha adonat encara que les dones si volen són totalment autosuficients; per aquestes dues dones (tal vegada també dones-caricatures) que volen un home al seu costat, sigui qual sigui el preu que han de pagar...

Sommer vorm balkon és el retrat d'una Europa de barriada, d'unes vides entranyables, de les vivències i de les supervivències quotidianes. Una petita delícia altament recomanable. ■



Apunts a contrallum L'amor segons hhh

Josep Carles Romaguera



Ni els abonats a la nostàlgia més rància poden ignorar, i si ho fan es perquè volen, perquè els agrada assumir cert victimisme que té més de ridícul que de romàntic, no poden obviar que hi ha una espècie de cineastes que en l'actualitat continuen posant en pràctica un art que anomenem cinema a través d'una continua exploració de nous recursos formals, de nous plantejaments estètics. Els abans al·ludits argumentaran que aquestes intencions ja les posaren de manifest tots aquells que, com Godard, Rivette, Antonioni i altres, encapçalaren l'inici de la modernitat cinematogràfica. És evident que part de raó no els falta, però també és cert que caldria matisar que mentre aquells assoliren noves, rupturistes formes d'expressió que sobretot ateniën a un aspecte intel·lectual del cinema, en la mesura que es transformava la seva gramàtica i la seva sintaxi, cineastes com David Lynch, Bruno Dumont, Sofia Coppola, Shinji Aoyama, Tsai Ming-Liang, Terrence Malick o Wong Kar-Wai busquen a través de les seves imatges extreure nous aspectes emocionals, crear noves sensacions en els espectadors de les seves pel·lícules. Dins d'aquest grup també s'hi troba un cineasta com Hou Hsiao-Hsien, de qui

afortunadament cada vegada en sentim parlar més, gràcies a l'estrena comercial de les seves dues últimes pel·lícules *Millenium mambo* i la recent i no menys meravellosa *Tiempo de amor, libertad y juventud*.

Ara bé, aquest conjunt de cineastes tan heterogenis indubtablement presenta certes semblances però sobretot marcades diferències, una d'elles molt pertinent per entendre la naturalesa artística d'uns i altres. Per exemple la podem trobar entre l'esmentat Wong Kar-Wai i el mateix Hou Hsiao-Hsien, encara que podríem fer-la extensibles a altres directors. De qualque manera, mentre el director de *Deseando amar* rastreja, persegueix noves formes cinematogràfiques, o en recicla d'antigues que ja estan en desús, perquè aquestes acabin sotmetent les seves històries al discurs passional, nostàlgic que planteja, perquè acabin essent l'epicentre dels "estats emocionals", com diria Pere Alberó, que ell crea. Mentre és així amb Wong Kar-Wai, amb Hou Hsiao-Hsien succeeix un procediment a la inversa, de manera que és a partir de les seves històries, recorregudes pels sentiments més intensos, malgrat que aparentment senzilles, pos-

seïdores d'una riquesa semàntica extraordinària, d'un arravatador poder suggeridor, que el cineasta aconsegueix descobrir-nos una nova manera de transmetre-ho, d'oferir-nos imatges que sota la seva transparència, la seva lleugeresa fan sorgir un ressò que ja no ens abandona i ens creen la sensació que el cinema es redescobreix de nou. Així és el cinema de Hou Hsiao-Hsien, com també ho és el d'un altre cineasta majúscul anomenat Jia Zhangke.

Tot això es veu de manera notable en una pel·lícula com *Tiempo de amor, libertad y juventud* en què a través de tres històries, organitzades en tres capítols independents, però protagonitzades pels mateixos actors —Chang Chen y Shu Qi—, i desenvolupades en tres moments històrics diferents —1966 (el temps de l'amor), 1911 (el temps de la llibertat) i 2005 (el temps de la joventut)— el cineasta taiwanès s'encarrega de posar en imatges diverses manifestacions del sentiment amorós. Així doncs, la primera de les històries, que es desen volupa en l'època de l'adolescència de Hou Hsiao-Hsien i que presenta possibles aspectes autobiogràfics —és un gran aficionat al billar—, ens conta la relació entre dos personatges que després d'un breu encontre han de separar-se per les circumstàncies —ell ha de marxar a fer el servei militar—. Quant al segon capítol, l'argument tracta sobre les relacions entre una cortesana i un diplomàtic, important personalitat cultural i participi dels moviments revolucionaris contra els japonesos per alliberar els taiwanesos. I finalment el tercer ens explica el debat amorós que pateix una cantant de rock, que viu amb la seva

companya, però que manté una relació adúltera amb un fotògraf.

L'aparentment capriciosa estructura, que ni tan sols segueix un ordre cronològic i que no explicita cap punt de contacte entre les tres històries, en canvi revela de forma misteriosa i suggeridora una xarxa de ressonàncies que es perceben com un simple rumor, però que, finalment, alimenten la totalitat del conjunt. D'aquesta manera, la pel·lícula s'ofereix com una bellíssima reflexió sobre les diferents formes que adquireix el sentiment amorós en circumstàncies històriques distintes. Però a més, la mirada acurada del mestre Hou Hsiao-Hsien no atén tan sols al moment històric, sinó que a través de l'elaboració de la seva posada en escena, sempre tan aferrada a la realitat d'allò que filma però també sempre tan mesurada, tan invisiblement estilitzada, que els espais, exteriors o interiors, els ambients urbans o rurals, els entorns socials condicionen les formes expressives que encarnen aquesta passió. Així, doncs, passem de la levitat de les imatges del primer capítol als estàtics i elaborats plans seqüència del segon episodi —que recorda a la seva pel·lícula *Flowers of Shanghai*— i que recupera alguns recursos propis del cinema silent —l'ús d'intertítols—, per acabar amb el dinamisme d'una posada en escena urbana com la de l'última part, i que recorda alhora a una altra obra anterior, *Millennium Mambo*. Un recorregut, en definitiva, en l'espai i el temps per posar de manifest com les trabades i les separacions amoroses estan sotmeses a determinades circumstàncies però alhora conserven la seva mateixa (i dolorosa) naturalesa. ■



Manderlay

Antoni Fiol

El novembre de 2003, Lars von Trier va estrenar *Dogville*, primera part d'una trilogia dedicada als Estats d'Amèrica. El segon episodi, objecte d'aquestes línies, es va estrenar el febrer de l'any passat i segurament l'any 2008 n'arribarà el lliurament darrer, titulat *Washington*, escrit així talment. En els tres casos, es tracta de l'itinerari físic, però especialment espiritual, d'una fugitiva de no se sap ben bé de què, Grace, interpretada magníficament per Nicole Kidman a *Dogville*, i recreat d'una manera molt fada per Bryce Dallas Howard a *Manderlay*. Els noms de les tres pel·lícules vénen pels llocs on passa Grace: arriba primer a *Dogville*, després es troba *Manderlay* i finalment parteix cap a *Washington*.

Què pretén Lars von Trier amb aquesta trilogia nord-americana? Primer de tot mira de revisar els aspectes més foscos de la societat americana dels vint primers anys del segle xx, com són la intolerància, el racisme o la pobresa i, malgrat els gairebé cent anys passats, es veu que encara hi són ben presents. Ara bé, darrere aquesta radiografia de la societat americana, també hi ha un toc d'atenció a la resta del món occidental, perquè el que hi surt ben fàcilment es pot extrapolar a la realitat europea actual.

En segon lloc, hi ha un rerefons religiós que lligaria aquest tríptic amb una de les pel·lícules

emblemàtiques del director danès, *Breaking the Waves* (*Rompiendo las olas*, 1996), és a dir, hi ha una exploració d'allò que ens fa sentir culpables i mostra com, moltes de vegades, aquest sentiment pot provocar injustícies amb conseqüències fatals, a més de qüestionar si, en nom de la harmonia, s'ha de ser necessàriament intolerant amb els inflexibles. Cal fixar-se aquí amb el nom de la protagonista, Grace, perquè és, al cap i a la fi, la Gràcia enviada pels déus per posar a prova els humans.

Un tercer punt és la recerca formal d'una forma diferent de rodar: a *Manderlay* continua el mateix estil iniciat amb *Dogville*, que beu directament del teatre i les localitzacions no són més que un espai teatral en què les parets són marcades simplement amb una línia de pintura al terra i el pas del dia a la nit és un simple efecte aconseguit amb un joc de focus. De tota manera, la subjecció excessiva de *Manderlay* a la primera part li resta molta d'eficàcia narrativa i l'espectador se'n duu finalment una sensació de redundància.

A *Dogville*, la població accepta que la novin-guda Grace s'hi refugii a canvi de favors que ha de fer al poble, uns favors que finalment esdevenen obligacions i, al final, humiliacions morals i sexuals. Però Grace accepta amb resignació tot aquest

procés degeneratiu, fins al punt que es converteix en l'exaltació suprema de la tolerància, una postura que el poble no entén i que provoca un final realment pertorbador.

A *Manderlay*, Trier parla de l'esclavitud i la manca de desig de llibertat que pateixen els antics esclaus perquè no saben què han de fer sense estar a les ordres de ningú. A l'espera de veure la trilogia una vegada completada, les dues primeres parts traspuen una visió àcida i molt pessimista sobre la condició humana. Ara bé, *Dogville* ofereix més lectures possibles que *Manderlay* i aquesta és, per tant, massa reiterativa. No obstant això, la pel·lícula és altament recomanable com a reflexió molt incisiva sobre la moral dels nord-americans i, per extensió, de tot el món occidental.

Mentrestant, Trier ha continuat treballant en dos altres projectes, un estrenat a mitjan 2004 i l'altre el mes de març d'enguany: el primer és *De Fem benspænd*, més conegut amb el títol internacional *The Five Obstructions*, i el darrer és *Direktøren for det hele* (*El jefe de todo esto*).

Quant a *The Five Obstructions*, el punt de partida és el curtmetratge *Det perfekte menneske* (*El ser humà perfecte*) de Jørgen Leth, realitzat el 1967 i de tan sols tretze minuts de durada. L'any 2000, Trier va proposar a Leth que en fes cinc variacions més, però amb la particularitat que cada una d'ella havia de seguir les condicions que li imposava el primer director. El resultat és un documental que tracta sobre la creació artística i les dificultats que

suposa dur-la a terme. No obstant això, l'adjectiu documental s'ha d'entendre aquí més aviat com unes classes de cinema que ajuden a entendre millor el procés de creació d'històries partir d'imatges en moviment.

Direktøren for det hele és una passa més del director en la reflexió sobre el cinema, la manera que aquest representa el pas del temps, el teatre, el treball de l'actor, la direcció, la condició humana, cruel i despietada... amb la particularitat que hi ha incorporat un sistema nou de rodatge «automatitzat» que li dona un to peculiar, un muntatge a estones marejador. *Direktøren for det hele* és la història d'un empresari atípic que no vol que els seus treballadors sàpiguen realment que és el propietari de l'empresa, lloga un actor perquè li doni cara i que, d'aquesta manera, no es qüestionin si realment existeix o no. A poc a poc, l'actor creu tant en la interpretació que fa que arriba a creure's que realment pot fer i desfer en l'empresa com vulgui, fins que finalment, arriba a prendre una decisió que tan sols hauria de ser cosa del propietari autèntic.

A partir d'aquesta trama, Trier munta una pel·lícula experimental molt interessant i que demostra que, juntament, amb *Dogville*, *Manderlay* i *The Five Obstructions* és un dels *enfants terribles* del cinema actual i, com a prestidigitador del poder de la imatge, hereu avantatjat del Jean-Luc Godard dels anys seixanta, quan explorava nous camins en el món del cinema, com ho va fer amb *Vivre sa vie: Film en douze tableaux*. ■



Les pel·lícules del mes

L'empremta del 2006

CINEMA AUGUSTA SALA 5

A les 18.00 hores

L'empremta del 2006

2 DE MAIG

La distancia (2006) d'Iñaki Dorronsoro

Nacionalitat i any de producció: Espanyola, 2006

Títol original: *La distancia*

Director: Iñaki Dorronsoro

Guió: Iñaki Dorronsoro

Fotografia: Daniel Aranyo

Música: Alex Martínez

Muntatge: Fernando Pardo

Intèrprets: Miguel Ángel Silvestre, José Coronado, Belén López, Federico Luppi

9 DE MAIG

La pesadilla de Darwin (2003-VOSE) d'Hubert Sauper

Nacionalitat i any de producció: FR-AUST-BEL-CAN-FIN-SUE. (2003)

Títol original: *Darwin's Nightmare*

Director: Hubert Sauper

Guió: Hubert Sauper

Fotografia: Hubert Sauper

Muntatge: Denise Vindevogel

Intèrprets: Documental

16 DE MAIG

Caché (2005-VOSE) de Michael Haneke

Nacionalitat i any de producció: FR-AUST-RFA-IT, 2005

Títol original: *Caché*

Director: Michael Haneke

Guió: Michael Haneke

Fotografia: Christian Berger

Muntatge: Michael Hudecek i Nadine Muse

Intèrprets: Daniel Auteuil, Juliette Binoche, Maurice Bénichou, Annie Girardot



23 DE MAIG

Verano en Berlín (2005-VOSE) d'Andreas Dresen

Nacionalitat i any de producció: Alemanya, 2005

Títol original: *Sommer vorm Balkon*

Director: Andreas Dresen

Guió: Wolfgang Kohlhaase

Fotografia: Andreas Höfe

Música: Pascal Comelade

Muntatge: Jörg Hauschild

Intèrprets: Inka Friedrich, Nadja Uhl, Andreas Schmidt, Stephanie Schönfeld

30 DE MAIG

Tristram Shandy (2005-VOSE) de Michael Winterbottom

Nacionalitat i any de producció: EUA i Gran Bretanya, 2005

Títol original: *Tristram Shandy: a Cock and Bull Story*

Director: Michael Winterbottom

Guió: Martin Hardy

Fotografia: Marcel Zyskind

Música: Michael Nyman

Muntatge: Peter Christelis

Intèrprets: Steve Coogan, Rob Brydon, Keely Hawes, Shirley Henderson, Naomie Harris

de maig

A les 20.00 hores

L'empremta del 2006

2 DE MAIG



Tiempos de amor, juventud y libertad (2005-VOSE) d'Hou Hsiao Hsien

Nacionalitat i any de producció: Taiwan, 2005

Títol original: *Zui hao de shi guang*

Director: Hou Hsiao Hsien

Guió: Chu Tien Wen

Fotografia: Mark Lee Ping-Bin

Muntatge: Liao Ching Song

Intèrprets: Shu Qi, Chang Chen, Mei Fang, DiMei

9 DE MAIG

Mondovino (2004-VOSE) de Jonathan Nossiter

Nacionalitat i any de producció: ARG-FR-IT-EUA, 2004

Títol original: *Mondovino*

Director: Jonathan Nossiter

Guió: Jonathan Nossiter

Fotografia: Jonathan Nossiter

Música: Jonathan Nossiter

Intèrprets: Albiera Antinori, Allegra Antinori, Ludovico Antinori, Piero Antinori

16 DE MAIG

Soy Cuba (1964) de Mijail Kalatozov

Nacionalitat i any de producció: URSS-Cuba, 1964

Títol original: *Ya Kuba*

Director: Mijail Kalatozov

Guió: Enrique Pineda Barnet i Evgueny Evutschenko

Fotografia: Sergei Urusevski

Música: Carlos Farinas

Muntatge: Lina Glagoleva

Intèrprets: Sergio Corrieri, José Gallardo, Raúl García, Luz María Collazo

23 DE MAIG

Plan Oculito (2005-VOSE) de Spike Lee

Nacionalitat i any de producció: EUA, 2005

Títol original: *Inside Man*

Director: Spike Lee

Guió: Russell Gewirtz

Fotografia: Matthew Libatique

Música: Terence Blanchard

Muntatge: Barry Alexander Brown

Intèrprets: Denzel Washington, Clive Owen, Jodie Foster, Christopher Plummer

30 DE MAIG

Manderlay (2005-VOSE) de Lars Von trier

Nacionalitat i any de producció: DIN-SUE-GB-HOL-EUA-FR-RFA, 2005

Títol original: *Manderlay*

Director: Lars von Trier

Guió: Lars von Trier


Fotografia: Anthony Dod Mantle

Música: Joachim Holbek

Muntatge: Molly Malene Stensgaard

Intèrprets: Bryce Dallas Howard, Isaac De Bankolé, Danny Glover, Willem Dafoe, Lauren Bacall





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