

Cicle Robert Bresson

Entrevista a Rafel Cortès

temps moderns 
papers de cinema

núm. 135 Setembre 2007



temps moderns papers de cinema
Edició mensual Setembre 2007 Núm. 135

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
La llegenda de la ciutat amb nom
per Francesc M. Rotger
- 5 Bandes de so
Christopher Young: el simbiòtic
per Házael González
- 6 Clàssics moderns. Les heroïnes quotidianes (II):
¿Qué he hecho yo para merecer esto? (1985) de Pedro Almodóvar
per Iñaki Revesado
- 8 Yasujiro Ozu
per Joan Ferrer Miserol
- 10 Apunts a contrallum
Les primeres paraules amb què s'anomena el món
per Josep Carles Romaguera
- 12 Crònica de cine
Repàs de la temporada 2006-2007
per Martí Martorell
- 14 *Blade Runner*: Encara somien els andròides?
per Xavier Jiménez
- 21 Entrevista a Rafel Cortès
per Jaume Vidal
- 26 Altres vies per al cinematògraf. Set instants de reflexió suscitats
a l'entorn d'*Una forma que pensa* i altres formes del cinematògraf
per Sebastià Planas
- 31 A la memòria de Bergman i Antonioni
- 32 Cicle Bresson
- 36 El deute pendent amb el cinematògraf
per Josep Carles Romaguera
- 38 Bresson. *Pickpocket. L'argent*
per Xavier Flores
- 40 Cinema a "SA NOSTRA"
Les pel·lícules del mes de setembre

Editorial

S'ha fet el silenci

*Als cinemes de tot preu
l'alba enlluerna cada vici merescut
i les ferides duren, infectades d'altres fosques i rovells,
mentre les fures encalcen llebres esglaiades.*

Damià Huguet

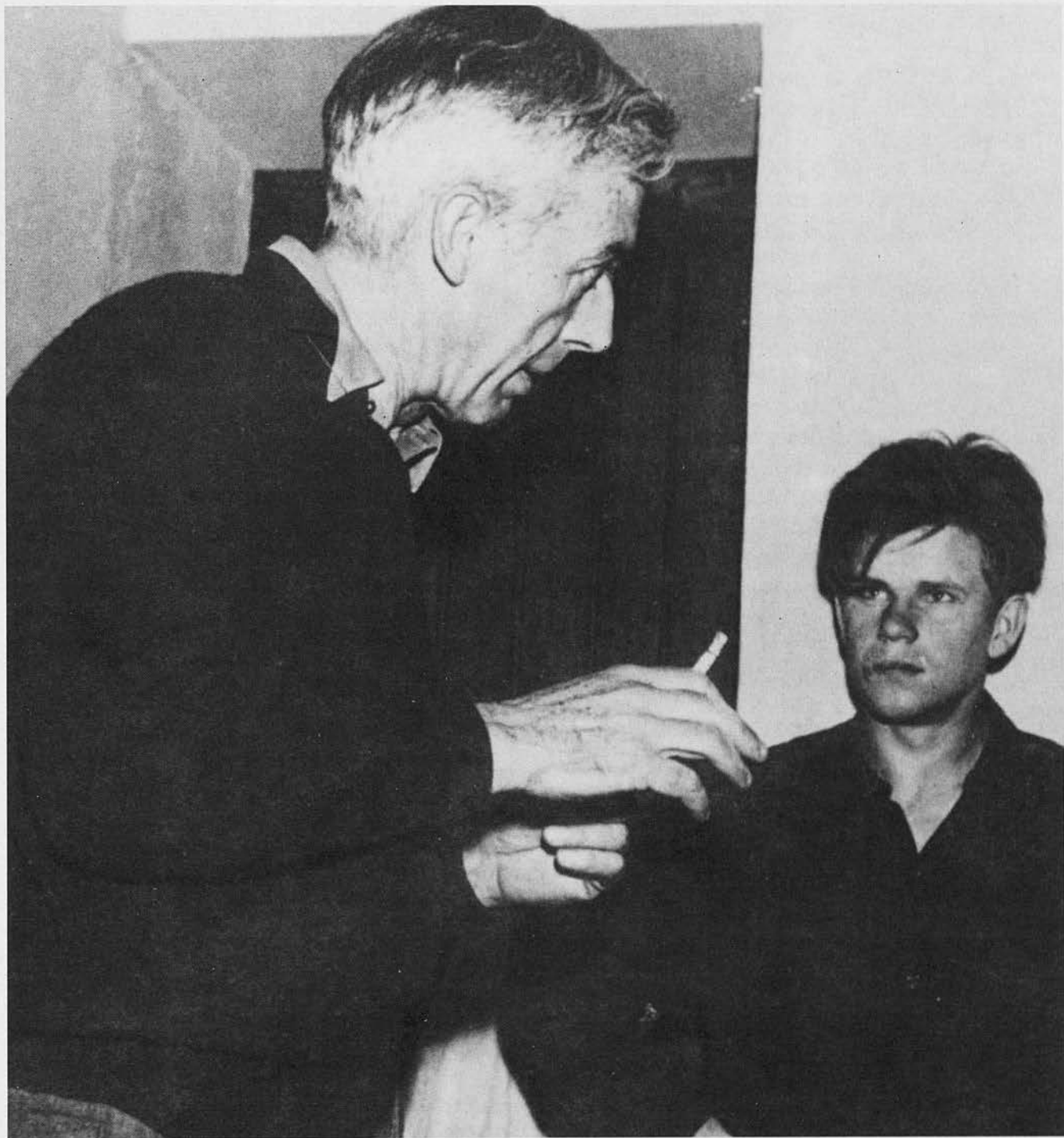
Aturar la publicació de *Temps Moderns* durant dos mesos fa que s'acumulin informacions malgrat que el període estival pugui semblar una mena de ténol a tots els efectes. Res més lluny que això i malauradament un dels capítols que va vessant noves de forma ininterrompuda és el de la mort de persones vinculades al món del cinema.

Sempre durant el mes de juliol fem un esguard cap enrere per recordar el malaurat Damià Huguet, col·laborador de la revista. Si **Damià Huguet** fos encara entre nosaltres ràpidament s'hagués posat a redactar un article d'urgència per recordar **Ingmar Bergman**. Feia temps que Ingmar Bergman no produïa –gairebé 25 anys excepció feta d'una darrera incursió l'any 2003– cosa lògica considerant la seva edat i que per tant ja feia part de la història del cinema, però ara definitivament s'ha fet el silenci, aquell mateix silenci que ell incorporava a les seves pel·lícules perquè l'espectador experimentàs un major gaudi de l'escena, la recreació de la imatge a partir d'uns diàlegs establerts conforme als codis possibles, allà on qüestions existencials i la reflexió interior de l'ésser humà cobraven forma i força. Bergman fou, però, globalment entès, un home de l'escena, és cert que la primera part del seu currículum universal es llegirà amb la seva producció cinematogràfica, però també el teatre i la televisió foren objecte de la seva dedicació. S'ha fet el silenci i la fosca, cap llanterna per màgica que sia podrà evitar-ho.

Tampoc no hagués perdut temps Damià Huguet a l'hora de parlar de **Michelangelo Antonioni**, un altre director que va treballar i pensar el silenci a les seves pel·lícules. Hi ha un punt de casualitat en aquestes dues morts en l'espai de només dos dies. D'alguna forma són dos directors representatius del cinema d'art i assaig. En aquest mateix context, d'idèntica manera que lamentam totes dues pèrdues, hem de celebrar el naixement, des del punt de vista cinematogràfic, d'un director que manifesta a la seva **opera prima** unes inquietuds estètiques i creatives que no defugen gaire del món bergmanià. Benvingut, doncs, **Rafel Cortès** i la seva pel·lícula **Yo**.

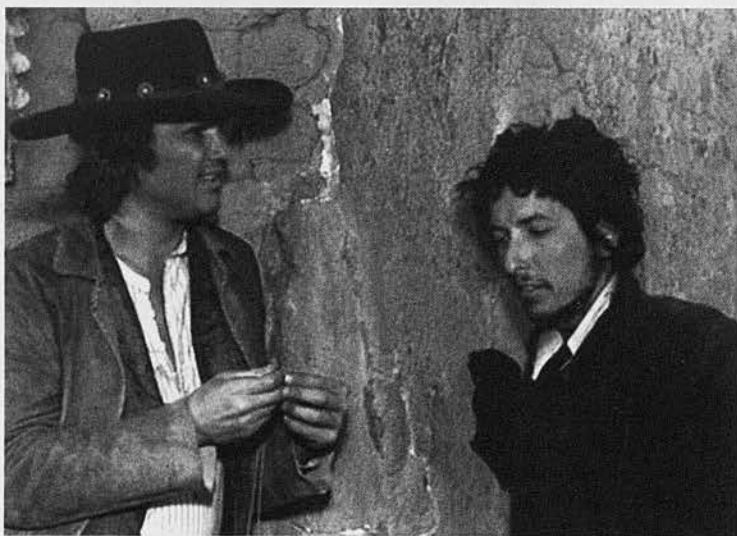
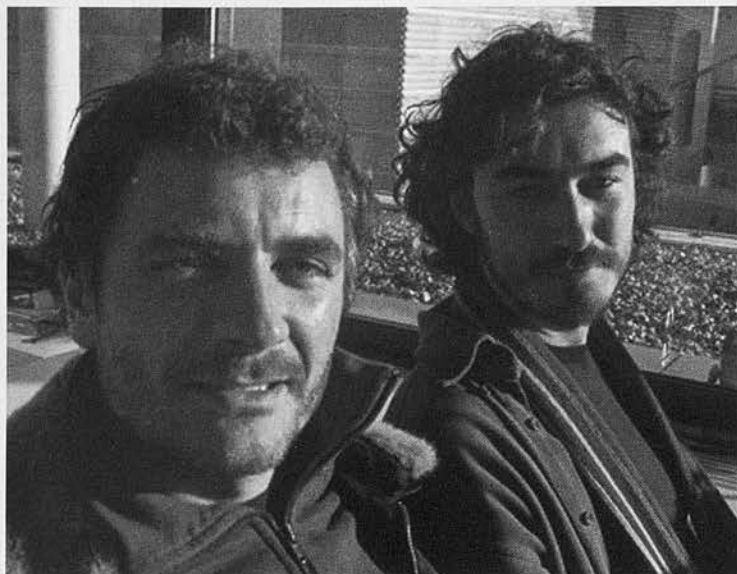
Altres pèrdues a considerar són **Michel Serrault** i **Ulrich Mühe**. El primer era un d'aquells actors que aportava un valor afegit a les seves pel·lícules, una garantia de bona feina, si més no. Tot i haver treballat a més d'un centenar llarg de pel·lícules, sempre serà fàcil recordat per aquell senyor Arnaud de **Claude Sautet**. El segon, Ulrich Mühe, respon a un cas molt diferent. Molts el coneguèrem pel seu paper protagonista a *La vida de los otros* i just quan fa un any curt que la vam veure hem rebut la notícia de la seva mort, una sola pel·lícula però amb una interpretació que mereix tots els honors. Deixem de banda els comiats i celebrem el

retorn de la revista aquest mes de setembre. Un cicle de **Robert Bresson** ens retornarà a la normalitat, relativa això sí perquè cal recordar que les projeccions són cada dimecres a la sala 5 dels cinemes Augusta. En aquest cicle es podrà veure *Pickpocket*, *Les dames du Bois de Bologne*, *Le procès de Jeanne d'Arc* i *L'argent*, la seva darrera pel·lícula. Aquest cicle tindrà la seva continuïtat al llarg del mes d'octubre. També a la revista propera publicarem articles de Carles Sampol, Iñaki Revesado, Guillem Fiol, Pere Antoni Pons i altres col·laboradors sobre Bergman i Antonioni.



L'escenari de Ilauna La llegenda de la ciutat amb nom

Francesc M. Rotger



Àlex
Brendemühl i
Rafa Cortés (a
dalt)

Kriss
Kristofferson i
Bob Dylan (a
baix).

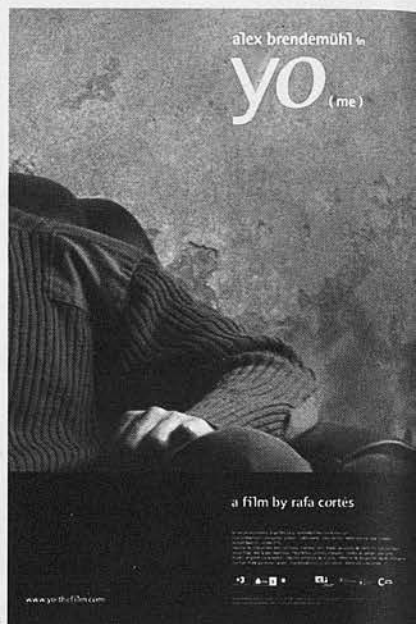
La presència de Woody Allen sembla que hagués posat Barcelona al mapa. Els Jocs Olímpics de 1992, l'obra de Gaudí, les empremtes de Picasso i Joan Miró, tal vegada no eren prou. M'ha semblat una mica provinciana l'expectació despertada per la presència d'Scarlett Johansson a la capital de Catalunya. De fet, Ava Gardner es va passejar per Deià i ningú no va moure un múscul, diuen (José Carlos Llop escriu fa unes setmanes a *Diario de Mallorca*, amb el seu encert habitual, sobre aquest absurd costum de retre homenatge, tant del nostre temps, cap els famosos). La pel·lícula d'Allen a Espanya també pren com a escenari, crec, una altra ciutat màgica, Oviedo, on li donaren el Príncep d'Astúries de les Arts i on existeix una estàtua seva de mida natural. El mes que ve lliuren aquest mateix premi (ignor si en carn i ós) a un altre geni, Bob Dylan (de vessant cinematogràfica: *Pat Garret i Billy el Niño*, de Sam Peckin-

pah). També li han donat a un tercer, aquest, mallorquí: Miquel Barceló, en principi sense gaire relació amb el cinema, però sí amb el teatre.

Abans de Woody Allen i abans de la seva pel·lícula, Barcelona ja existia, com a escenari teatral. De fet, un plànol de l'anomenada Ciutat Comtal (podeu distingir el Passeig de

Gràcia i la Diagonal, si vos hi fixau una mica) serveix de portada al número 314, relativament recent, de la revista especialitzada *Primer Acto*, dirigida per aquest batallador de la cultura que és José Monleón: amb l'encapçalament "Una ciudad en escena", aquesta edició ens ofereix el text, en castellà, de *Barcelona, mapa d'ombres*, de Lluïsa Cunillé (una guanyadora, per cert, del Premi Born de Ciutadella), més un ampli reportatge en torn a "L'acció té lloc a Barcelona", un cicle organitzat per la Sala Beckett barcelonina. D'aquest esmentat cicle, només un dels seus espectacles va arribar fins a les nostres terres (a la Fira de Teatre de Manacor): *Plou a Barcelona*, de Pau Miró, amb direcció de Toni Casares i amb un excel·lent actor, Àlex Brendemühl; sí, lògicament és el mateix Àlex Brendemühl que protagonitza la pel·lícula del mallorquí Rafa Cortés *Yo*, amb escenari a Mallorca, perquè Mallorca ja sabeu que és una mica el Hollywood del Mediterrani: en hores de sol (tot l'any) i en famosos (a l'estiu).

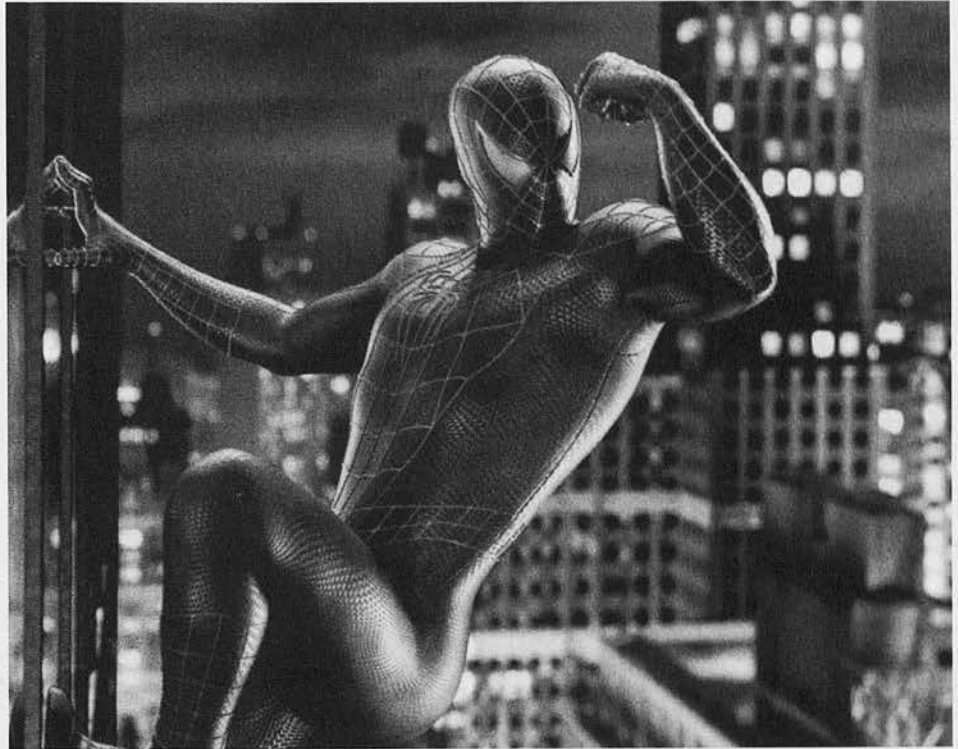
Clar que si existeix una ciutat, una petita ciutat, que viu per al teatre, almenys uns quants dies cada any (amb permís de Manacor), aquesta és Tàrraga. Un lloc, d'altra banda, no gaire monumental, però hospitalari, que participà a la conquesta de Balears amb Jaume I, per a on, passa el Camí de Sant Jaume i que té un parc agradable, un barri històric petit, però polític i una Plaça del Carme ("el Pati") prodigiosa. Aquí es fa, cada setembre, la Fira de Teatre; enguany, l'edició número vint-i-set. I a la programació no manquen espectacles amb uns certs vincles cinematogràfics: com un *Pinotxo* de Zum Zum Teatre o un *Romeo y Julieta* de Philippe Car; dues històries, com sabeu, tantes vegades adaptades a la pantalla. ■



Bandes de so Christopher Young: el simbiòtic

Házael González

A vui dirigirem la nostra mirada sobre un compositor amb un nom que sempre ens sona i que poca gent podrà identificar amb un treball que no sigui fantàstic o terrorífic quant a temàtica o a qualitats. Ens referim, és clar, a Christopher Young, de qui ara s'acaba d'estrenar ni més ni menys que *Spider-Man 3* (Sam Raimi, 2007): en aquesta pel·lícula, l'Home Aranya s'enfronta a un ésser extraterrestre que té propietats simbiòtiques respecte del cos a què s'afegeix, és a dir, que du a terme una mena de fusió i amplifica tant els seus propis poders com els del seu portador. I això, justament, és el que ha fet Young aquesta vegada: perquè, si ho recordeu, les altres dues parts anteriors (*Spider-Man*, 2002, i *Spider-Man 2*, 2004) portaven música de Danny Elfman (encara que a



la segona part, Christopher Young ja hi havia participat afegint-hi dues petites peces addicionals), un vell amic del director que va fer una feina més que destacada; ara, Young ha hagut de recollir moltes de les composicions elfmanianes (per no parlar de les cançonetes afegides) i començar a recosir i retallar, donant-hi un nou i personal toc. I, com sempre, li ha quedat un vestit prou bo, perquè el seu talent no es discuteix aquí en cap moment.

Encara que la seva carrera és realment una col·lecció de títols plens de referències a la por, en tots els sentits; per començar, el trobem als anys 80 posant música a pel·lícules tan dubtoses com *Àngel 2* (*Avening Angel*, Robert Vincent O'Neill, 1985), *Pesadilla En Elm Street 2: La Venganza de Freddy* (*A Nightmare On Elm Street 2: Freddy's Revenge*, Jack Sholder, 1985), *Hellraiser: Los que Traen el Infierno* (*Hellraiser*, Clive Barker, 1987, un dels seus primers treballs ben interessants, i sens dubte la pel·lícula més digna de tot el llistat), *Bat 21* (Peter Markle, 1988), o *La Mosca II* (*The Fly II*, Chris Wallas, 1989), poques de les quals donaven per lluir-se molt. En els anys 90 ja varen aparèixer títols un poc més decents, encara que sense deixar mai de banda els seus gèneres preferits, com per exemple *El Despertar de un Àngel* (*Bright Angel*, Michael Fields, 1991), *Jennifer 8* (*Jennifer Eight*, Bruce Robinson, 1992), *La Mitad Oscura* (*The Dark Half*, George A. Romero, 1993), *Especies: Especie Mortal* (*Species*, Roger Donaldson, 1995), *Copycat* (Jon Amiel, 1995), *Asesinato en la Casa Blanca* (*Murder*

at 1600, Dwight H. Little, 1997), *Hard Rain* (Mikael Salomon, 1998), *Leyenda Urbana* (*Urban Legend*, Jamie Blanks, 1998), *La Trampa* (*Entrapment*, Jon Amiel, 1999), o *Jóvenes Prodigiosos* (*Wonder Boys*, Curtis Hanson, 2000). I després, continuant amb coses com *Operación Swordfish* (*Swordfish*, Dominic Sena, 2001), *El Núcleo* (*The Core*, Jon Amiel, 2003), *El Grito* (*The Grudge*, Takashi Shimizu, 2004), *El Exorcismo de Emily Rose* (*The Exorcism of Emily Rose*, Scott Derrickson, 2005), i més recentment, *El Motorista Fantasma* (*Ghost Rider*, Mark Steven Johnson, 2007). Amb aquest panorama, es podria pensar que no és un compositor destinat a arribar a ser massa conegut pel gran públic.

Però això no és del tot cert, perquè encara que no hi ha dubte sobre les seves preferències musicals, tampoc hi ha dubte que altres vegades ens ha deixat bocabadats amb partitures fetes per gèneres radicalment distints, com les de *Homicidio En Primer Grado* (*Murder In the First*, Marc Rocco, 1995), *Noviembre Dulce* (*Sweet November*, Pat O'Connor, 2001), *Atando Cabos* (*The Shipping News*, Lasse Hallström, 2001, que li va donar una nominació al Globus d'Or, l'única que té fins avui), *El Jurado* (*Runaway Jury*, Gary Fleder, 2003), o fins i tot *Salón de Belleza* (*Beauty Shop*, Bille Woodruff, 2005), la qual cosa, definitivament, ens demostra que no es pot jutjar la gent per les seves eleccions de determinats treballs, perquè després ens poden donar moltes sorpreses. I aquest jove, a qui encara li queda molt camí, n'és un exemple prou bo. ■

Clàssics moderns. Les heroïnes quotidianes (II):
¿Qué he hecho yo para merecer esto? (1985) de Pedro Almodóvar

Iñaki Revesado



Almodóvar és un dels realitzadors actuals que més insisteix a fer un retrat de les vides de les dones, cosa que li ha estat útil per guanyar-se un prestigi internacional i un bon grapat de guardons arreu del món. El realitzador encerta molt més amb les històries en què el sexe femení ocupa quasi exclusivament tots els arguments, que no pas amb aquelles altres en què entra en el detall de les vides masculines (si bé es va sortir prou bé amb el retrat de l'infermer de *Hable con ella* (2001), la pel·lícula més masculina del manxec, *La mala educación* (2004), és també la més dolenta de la seva filmografia). El treball d'Almodóvar és molt més interessant en la etapa que va des de *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* fins a *¡Átame!* (1990) que no les pel·lícules dels finals dels 90 i principis dels 2000. Amb algunes excepcions (*Volver* (2006) i *Hable con ella*) els treballs d'Almodóvar de la darrera dècada m'han interessat bastant poc. En certa ocasió vaig sentir-li dir que després de *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988) havia estat tal l'èxit aconseguit que li era pràcticament impossible passejar-se pels carrers de Madrid i observar el món, ja que es veia superat per la gent que el reconeixia i volia saludar-lo, i és ver que, si bé sempre els seus treballs han tengut una tendència exagerada a l'excés, després de *¡Átame!* les creacions d'Almodóvar han perdut intensitat i credibilitat i s'han emmarcat en el seu món propi, un món artificial, de decorat

cinematogràfic, que pot o no interessar, però que s'allunya totalment de la realitat. És a dir, que la dificultat del realitzador per mirar el que l'envolta com a espectador anònim pareix haver-lo incapacitat per reflectir una altra cosa que no sigui el seu món interior, resultant finalment repetitiu i en ocasions antiquat, per molta fama de transgressor que s'hagi guanyat i amb la qual el realitzador sembla sentir-se ben a gust. No és aliena a aquesta llunyania de la realitat el darrer film: la Raimunda de *Volver* és un personatge que pareix coetani a la Gloria de *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*, com si Almodóvar s'hagués quedat ancorat en l'Espanya dels anys 80, com si els 20 anys que separen una i altra realitat hagin estat només un breu parèntesi en què tot roman igual en una Espanya que, sense que el director se n'hagi adonat, ha evolucionat a un ritme trepidant.

Gloria no és ni més ni menys que l'actual *dona Font Vella* (aquella de l'espot publicitari que s'aixeca cada matí amb un somriure i prepara berenars, dur els nins a escola, se'n va a la feina —una feina d'executiva, per descomptat—, fa a la compra quan surt de la feina, recull els nins, fa el sopar per a tota la família... i tot sense perdre l'esplendorós somriure amb què s'havia aixecada) traspasada als anys 80, quan l'Espanya de llavors despertava a la societat del benestar que ens venen els polítics. El que diferencia aquests dos models de dona és que Gloria

no té una casa lluminosa, sinó una capsula de mistos on conviu amb dos fills adolescents (un que passa droga i l'altre que es colga amb els pares dels seus amics); que fa net allà on pot per mirar d'aconseguir inflar els escassos ingressos com a taxista del seu home; que no prepara un sopar fantàstic perquè la gelera està buida i que en lloc d'aigua Font Vella, el que utilitza per sobreviure són tot tipus de pastilles que li donin l'energia necessària (i si falten pastilles, la cola esnifada sempre és un bon substitut).

Gloria sap que els seus dies no tenen possibilitat de canviar. Almodóvar no fa referència al passat. No sabem de quina manera ha arribat a la situació en què es troba, però no és difícil imaginar-s'ho: és simplement la vida de moltes i moltes dones de barriada de les grans ciutats de l'Espanya dels anys 80, quan ja havíem deixat enrere els dies foscos del franquisme, però el somni de la llibertat poc, o ben poc, afectava les vides de milers de ciutadans anònims que havien vist passar la transició política sense pena ni glòria, i que no esperaven res del primer govern socialista perquè no esperaven res de ningú. Com és habitual en la filmografia d'Almodóvar el film està ple de moments en què se cerca la provocació (efecte que aconseguia en aquella Espanya que despertava i abandonava prejudicis): referències escatològiques (es mostren els vòmits amb total naturalitat i es parla de la pudor dels peus com si es parlés del darrer model de la Seat); sexe mostrat sense miraments; la prostitució envoltant la vida de Gloria (tant la seva amiga Cristal com el seu fill petit venen el seu cos), amb una visió d'aquest ofici sense cap tipus de judici, ans al contrari, com una sortida per a les dones, una opció que els ajudi a aconseguir la llibertat; el maltractament continuat de la veïna cap a la seva filla petita... Però en *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* conviuen amb total naturalitat la provocació excessiva en to de comèdia amb el dramatisme més atroç, perquè si en qualque moment Gloria pogués resultar exagerada com a retrat de dona, la sensació que preval en la majoria del metratge és que ens trobem davant d'un retrat perfecte d'heroïna quotidiana, que actua per la inèrcia de cada dia en què l'objectiu a l'hora de colgar-se és haver aconseguit els doblers suficients per poder anar a la compra l'endemà i haver sobreviscut a la basca que la seva vida li provoca. Com si es tractés del protagonista de *La náusea* de Jean Paul Sartre, Gloria deixa passar els seus dies en un devenir sense importància on només la seva amiga Cristal il·lumina de tant en tant, amb les seves extravagàncies els dies grisos que se succeeixen. Tanmateix en aquesta existència buida haurà d'intervenir l'atzar per girar-lo tot. Gloria, de cop, sense haver-lo meditat abans, sense que ella mateixa sàpiga exactament com ha estat possible, es converteix en una assassina i elimina del seu entorn allò que més l'aferra a una vida sense possibilitat de canvi. Després Gloria haurà de cercar el camí cap als nous dies, llavors només dependrà d'ella agafar la direcció adequada.

¿Qué he hecho yo para merecer esto? està farcida d'elements almodovorianos: la decoració del petit

pis és plena de colors (no es tracta aquí d'una decoració exquisida com els decorats de *La flor de mi secreto* (1995) o de *Mujeres al borde de un ataque de nervios* per posar un exemple) sinó d'una decoració de circumstàncies; la televisió guaita a les vides dels personatges amb una mirada descarada i irreverent a través d'un número musical protagonitzat pel mateix Almodóvar, entonant *La bien pagá*, en una revisió als clàssics populars de la música espanyola, de la mateixa manera que utilitza *Lo dudo* en *La ley del deseo* (1987), *Resistiré* en *¡Átame!* o *Volver* en el seu darrer film del mateix títol; fins i tot la presència de la seva mare en el repartiment de la pel·lícula com va fer en molts d'altres dels seus films.

La bona direcció dels actors, cosa que sempre ha nodrit el prestigi del realitzador, és en aquest cas un element indispensable. La Gloria, interpretada per Carmen Maura, és la millor composició que ha fet l'actriu d'un personatge almodovarià. El contrapunt a aquesta dona patidora el posen els personatges de Cristal (que té el punt de candor que gairebé sempre aporta Verónica Forqué als seus personatges) i el de la sogra, que amb les extravagàncies suficients per acabar amb la paciència de la nora, és un personatge entranyable que ben bé podia ser el següent pas en la vida de la portera de *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, interpretats ambdós per Chus Lampreave.

No sé si d'alguna manera Almodóvar ha volgut fer un homenatge a la Gloria de Cassavettes, quan ha triat el mateix nom a la seva protagonista. Hi ha poques coses en comú entre els dos personatges. Tal vegada tenen en comú la lluita per la supervivència, només que la màfia que amenaça el personatge de Cassavettes, se substitueix en *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* per una rutina dura, capaç d'acabar amb la vida del més resistent dels humans. Malgrat tot, el final del film és esperançador, no és una solució fàcil per acontentar l'espectador, és brindar a Gloria la possibilitat d'una segona oportunitat que també serà difícil però en la qual comptarà tot el que ja ha après. ■



Yasujiro Ozu

Joan Ferrer Miserol

Primavera
tardía



Quan s'estudia una pel·lícula, i en general qual-sevol obra o autor artístic, és possible, habitualment convenient, analitzar les circumstàncies socials reflectides en el discurs artístic i el criteri de l'autor davant elles; és el que en podríem dir l'estudi del fet cultural de l'art. En el cas particular d'Ozu es podrien escriure llibres molt voluminosos sobre aquest tema; des de la colonització cultural americana del Japó fins a la massiva mecanització de la seva època, passant per la desintegració de la família. Però, malgrat que en la seva obra tot això es tan evident com en el més obvi cine social, no és aquesta la finalitat d'Ozu, és sols el pretext per expressar el seu significat bàsic; seria, per tant, una lectura molt superficial del seu cinema quedar-se en aquest nivell. El que el fa un cineasta pràcticament únic és que, servint-se del pretext esmentat, ens fa veure que la dona, l'home, la vida, estan per damunt de les circumstàncies que els envolten; perquè, malgrat aquestes circumstàncies, malgrat la cultura en la qual estan immersos, no es poden separar, no s'haurien de separar, de la seva dimensió universal. Per això, segons Ozu, l'home sols pot sentir-se realitzat i en pau amb les circumstàncies quan és capaç d'afrontar-les amb una sàvia resignació. Resignació, no conseqüència de la submissió, sinó precisament del fet de sentir que s'està més enllà de tota quotidianitat. Ozu, com John Ford, transmet moments tan universals dins l'espai, i tan

eterns en el temps, que tots els significats culturals són secundaris en relació al primordial.

La seva forma està perfectament acomodada al significat pretès, i la seva sintaxi cinematogràfica és tan austera com les seves històries; tots els plans estan filmats des del punt de vista d'una persona asseguda en el coixí japonès; cap moviment de càmera, i pràcticament l'únic accent de puntuació que es permet és el del tall del pla per passar al següent. Les anades dels personatges des d'un punt a l'altre es transmeten, especialment a les darreres pel·lícules, mitjançant un pla fix de l'exterior des d'on van i un altre on han arribat; és com si sols poguessin expressar-se, comunicar-se, asseguts bevent sake. Per altra banda, fa la impressió que no vol intervenir en els esdeveniments que està narrant, permetent que gràcies a aquest silenci, a aquesta fredor formal, l'espectador pugui posar-se en l'estat psíquic necessari perquè la més petita disparitat, sorgida generalment durant la darrera mitja hora, el faci commoure fins el moll de l'os. El cineasta alemany Wim Wenders afirmà que si hagués de citar un tresor sagrat dins la història del cinema seria el nom d'Ozu. Aquesta afirmació no és una hipèrbole, sinó la constatació d'un fet incontestable; cap altre cineasta ha assolit un estat de puresa formal i de rigor temàtic tan extrems i, per altra banda, tan ben sincronitzats amb el significat; cap altre ha estat capaç de fer sentir tan íntimament

a l'espectador la unitat i la universalitat de totes i cadascunes de les existències humanes.

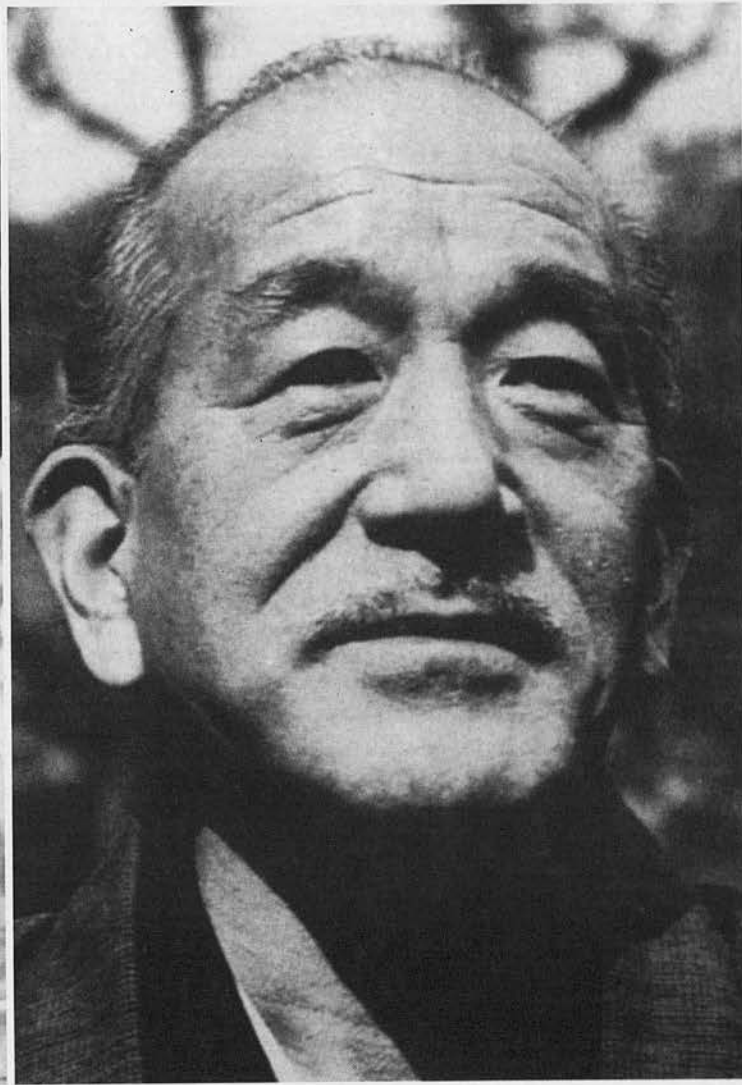
Des del més punt de vista, una gran singularitat en el cinema d'Ozu són els personatges inexistent; amb això no vull dir que hi hagi mallorquins, sinó personatges que malgrat esser essencials a la història de la pel·lícula no surten mai en escena. Com el cas del nuvi, a *Bashun* (1949), que és un personatge fonamental, i que, malgrat mai se'l vegi, mitjançant les relacions manifestades pels altres personatges, l'espectador en sap tot el que li faci falta per conèixer la seva personalitat. Això és una expressió de la teoria zen, que manté que la personalitat individual, tan enlairada per la mentalitat occidental, en realitat és sols un conjunt de relacions personals, un rol social; però que l'individu, en el fons, el seu jo profund, no és més que vacuïtat, el que nosaltres anomenam esperit.

El cinema d'Ozu està a l'extrem oposat del de Hitchcock; mentre ell és l'essència de la filosofia oriental, el britànic ho és de l'occidental. El cinema hitchcoquià se basa en mostrar les parts més dramàtiques de les històries, evitant els moments més ensopits; en canvi, Ozu, deliberadament, evita les

situacions de tensió emotiva. Per això el cinema de Hitchcock fou extremadament popular i, en canvi, el d'Ozu un fracàs de públic; segons diuen, fins i tot en el Japó, molt poca gent ha vist les seves pel·lícules completes, perquè els gerents de les sales cinematogràfiques escamotejaven, per alleugerir-les la durada, la projecció de rodets sencers i així evitar que els espectadors sortissin de la sala abans d'hora. Però, curiosament, se demostra un cop més que els extrems se toquen, perquè, malgrat les seves abismals diferències formals, el seu significat primordial, si ens adonam de les diferències culturals, és molt similar. En moltes pel·lícules de Hitchcock, una continuat de situacions imprevistes duen al fet que un personatge cobri, de sobte, consciència de la seva vàlua com a part integrant de la vida i, de rebot, de la seva dimensió universal. En el cinema d'Ozu, l'ensopiment de l'argument, amb uns personatges arquetípics i amb una compostura gairebé irritant, fa que quan succeeix, de sobte, la més petita disparitat entre ells, sentin, el personatge i de rebot l'espectador, el valor de la vida; cobrant, d'aquesta manera, igualment consciència de la seva universalitat, que ell està per damunt de qualsevol circumstància o conjuntura. ■

*Primavera
tardia*
(esquerra)

Yasujiro Ozu
(dreta)



Apunts a contrallum Les primeres paraules amb què s'anomena el món

Josep Carles Romaguera



Zodiac, de David Fincher

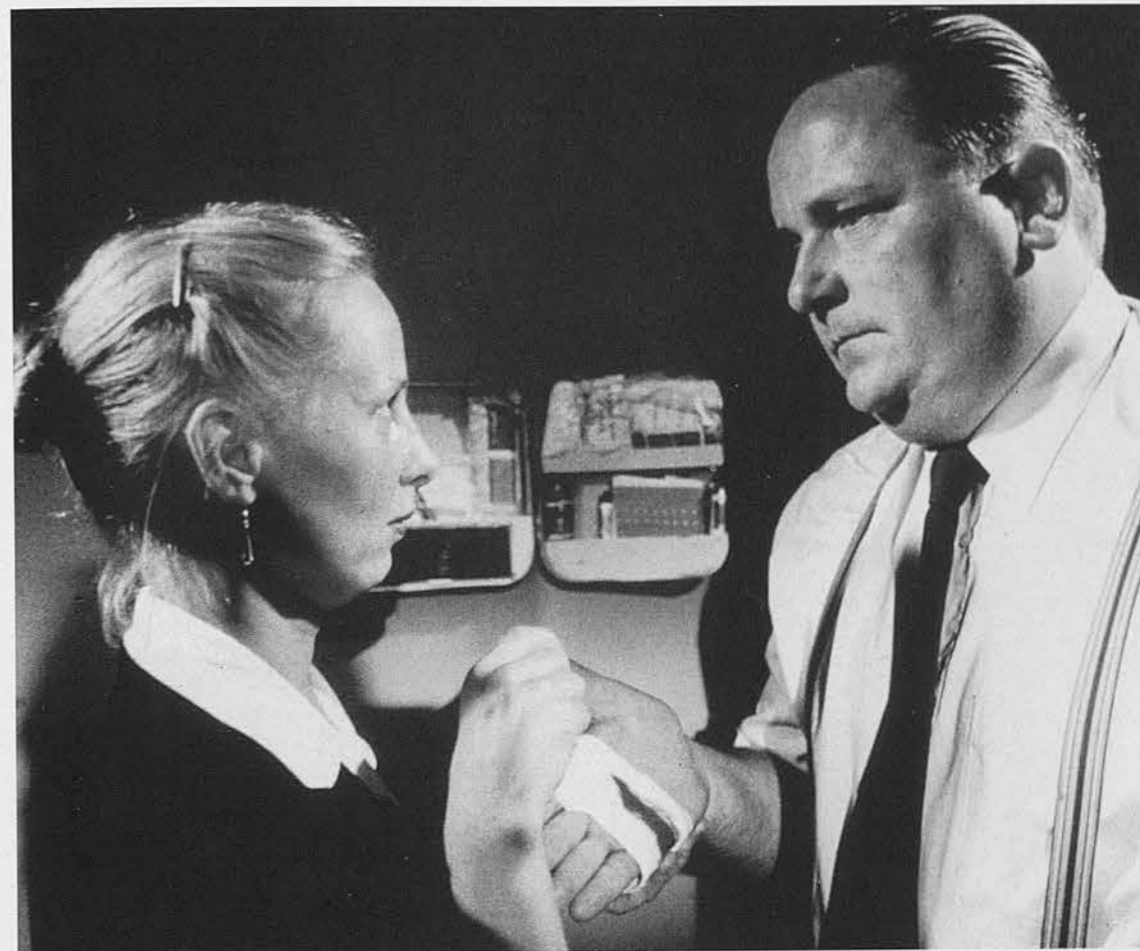
Les paraules que encapçalen aquest article provenen d'un comentari que el crític, analista i assagista Gonzalo de Lucas feia respecte de l'estil desmanyotat i barroer, però alhora bellíssim, que evidenciaven les primeres pel·lícules d'un cineasta majúscul com és el xinès Jia Zhangke. La seva obra, tal i com ocorre amb altres mestres del cinema contemporani, com per exemple els també orientals Wong Kar-Wai o Hou Hsiao-Hsien, posa de manifest encara, avui dia, quan els apocalíptics proclamen la mort del setè art, que les imatges cinematogràfiques conserven el procés de descobrir-nos quelcom que no coneixíem o no havíem estat capaços d'observar de la realitat. Quan un es deixa portar per la força i el magnetisme formal d'obres com *Millenium mambo* o *Tiempo de amor, libertad y juventud*, de Hou Hsiao-Hsien, o per la frescor i el plaer de ser filmades que transmeten *Chungking Express* o *Fallen Angels*, de Wong Kar-Wai, o per la gravetat i l'amargor que bateguen per sota de les imatges de *Platform* o *The World*, de Jia Zhangke, de sobte l'espetador s'adona que la seva experiència esdevé absolutament renovadora, com si de qualche manera el cinema estigués trobant noves formes per contar històries, per transmetre sentiments i emocions.

Ja han passat gairebé quatre dècades des que el profètic cineasta Jacques Rivette sentenciés, tot just després d'haver-se quedat enlluernat per *Viaggio*



La chica de la fábrica de cerillas, d'Aki Kaurismäki

in Italia, que a partir de llavors la resta del cinema havia envellit dues dècades i que les properes pel·lícules haurien de passar sota el jou de la pel·lícula de Roberto Rossellini si volien sobreviure a la definitiva modernitat cinematogràfica. Des de llavors, algunes pel·lícules han envellit de forma tràgica,



Nubes pasajeras, d'Aki Kaurismäki

quan no es conserven momificades com exemples d'un cinema arqueològic, mentrestant altres superen qualsevol revisió malgrat tenir més de vint o trenta anys, com és el cas de les obres de Maurice Pialat, Jean Eustache, John Cassavetes o Wim Wenders. A nos amours, *La maman et la putain*, *Husbands* o *Paris, Texas* formen part de la meua memòria cinèfila i des d'allà retornen contínuament a la meua consciència i no deixen de confirmar, a cada nova revisió, que allò que indubtablement, i aquí hi havia el secret també de Rossellini, posa a prova

un film és, com considerava Truffaut, la doble relació que manté amb la realitat que l'envolta i el dispositiu cinematogràfic. És a dir, de com allò que esdevé en la realitat, ja sigui de forma premeditada o atzarosa, provocada o inesperada, interactua amb unes formes d'enregistrar-la.

El futur del cinema, de la mà de cineastes com els esmentats, però també en els casos d'Olivier Assayas, els germans Dardenne, Aki Kaurismäki, Pedro Costa, José Luis Guerín, Naomi Kawase, Tsai Ming Liang, Terrence Malick, Hirokazu Koreeda, Abbas Kiarostami, David Lynch etc., continua depenent d'aquest doble compromís, la qual cosa fa que tots ells desenvolupin una doble tasca d'investigació, rastrejant, com un espeleòleg, les petjades que els ha deixat el passat, però també aventurant-se a buscar noves formes de contar històries, noves imatges que, de qualche manera, ens aportin la sensació de estar (re)descobrint el cinema. I en tot això, no deixen de jugar un paper important els espectadors contemporanis, aquells que estan disposats a exigir-li a una pel·lícula alguna cosa més que simple entreteniment o un caritatiu i autocomplaent discurs compromés. Espectadors disposats a sotmetre's, sense rancors, als malsons d'*Inland Empire*, capaços de quedar embadalits per la poètica hedonista i almirarada d'*El nuevo mundo*, o d'obsessionar-se per buscar-li explicacions a esdeveniments i aspectes de les nostres vides que som incapaces de desxifrar, tal és el cas del protagonista de l'apassionant *Zodiac*, de David Fincher. D'aquesta manera, si les imatges d'alguns d'aquests cineastes semblen les primeres paraules amb què s'anomena el món, segurament nosaltres haurem d'inventar noves paraules per parlar del seu cinema. ■

Crònica de cine

Repàs de la temporada 2006-2007

Martí Martorell



La vida de los otros

Les primeres línies d'aquest article són un plany a la nova política d'exhibició que ha decidit el cinema Renoir: substituir les projeccions de les versions originals per les doblades. D'aquesta manera, perdem un dels pocs refugis els que preferim sentir la veu pròpia de l'actor que no la d'un altre sense cara ni ulls. És clar que es tracta d'una empresa privada i que pot fer el que vol, però també hom li pot demanar si s'ha qüestionat què passarà amb l'antiga clientela fidel que ja ha decidit que, per veure la mateixa pel·lícula doblada allà, pot anar a sales més còmodes, amples i amb una pantalla més grossa. Com diria un bon amic meu: anam cap enrere, com els crancs.

Per primera vegada durant les cinc vegades que he dedicat a repassar les estrenes principals de les temporades de cinema, hi ha hagut un canvi important: a penes han arribat pel·lícules asiàtiques a les pantalles i, per contra, ha augmentat la presència del cinema alemany amb una sèrie de pel·lícules interessants i summament recomanables.

Així, la llista de les produccions asiàtiques més remarcables és curta: *Man cheng jin dai huang jin jia* (La maldició de la flor dorada), de Zhang Yimou, i les coreanes *Shi gan* (Time), de Kim Ki-duk, i

Gwoemul (The Host), de Bong Joon-ho. La darrera part que tanca la trilogia formada per *Ying xiong* (Hero) i *Shi mian mai fu* (La casa de las dagas voladoras) es la més sangonosa de totes i també la més irregular, però completa amb pols ferm la revisió en clau èpica de la història antiga de la Xina. *Time*, per contra, suposa un retorn al traçat més classicista, després de les dues obres anteriors, *Bin-jip* (Hierro 3) i *Hawl* (El arco) que defugien els diàlegs per fer més evident el poder de la imatge. Després d'un bon grapat de pel·lícules de terror de procedència oriental que repetien esquemes una vegada rere l'altra, és d'agrair que *The Host* estigui carregat d'un esperit crític social i polític, amb l'aparença d'una simple cinta de «monstres».

Quant a les produccions alemanyes, n'hi ha dues que eleven molt el llistó: *Elementarteilchen* (Las partículas elementales), d'Oskar Roehler, i *Das Leben der Anderen* (La vida de los otros), de Florian Henckel von Donnersmarck. La segona és una mostra molt acurada del que suposa estar en contra del règim en un estat totalitari. D'altra banda, *Elementarteilchen*, versió d'una novel·la de l'escriptor Michel Houellebecq, explora amb molta delicadesa el sexe i el dolor com a camí de redempció.

Si passam a la producció nord-americana, en la mateixa línia de l'exploració del sexe com a element alliberador, hi ha la polèmica *Shortbus*, d'un director tan poc prolífic com és John Cameron Mitchell. Amb escenes de sexe explícit que una vegada més qüestionen els límits entre el que és pornogràfic d'allò que no ho és, i que alternen amb fragments d'animació estil naïf, *Shortbus* ha estat la sorpresa en positiu de la temporada, juntament amb la producció independent *Little Miss Sunshine*, una *road movie* particular en què una família no gaire estructurada ha de mirar d'entendre's per poder continuar endavant.

Tampoc no es pot oblidar de fer esment del díptic format per *Flags of Our Fathers* i *Letters from Iwo Jima*, de Clint Eastwood, les dues visions de la batalla que es va desenvolupar en aquesta illa entre nord-americans i japonesos. Si la primera tenia un regust d'allò que ja s'ha vist, la versió japonesa és tot un tractat de la manera com el cinema que beu directament de les fonts clàssiques encara pot fer emocionar sense caure en trampes fàcils.

En el sentit contrari, hi ha la fórmula esgotada que representa *Babel*, escrita per Guillermo Arriaga i dirigida per Alejandro González Iñárritu, i que desgraciadament no clou bé una trilogia del dolor que havia començat molt bé amb *Perros callejeros*.

Com a pel·lícules tramposes, però entretingudes al cap i a la fi, hi ha les dues que mostren la màgia des de les bambolines: *The Illusionist*, de Neil Burger, i *The Prestige*, de Christopher Nolan. Amb un sentit més crític i encertat es va estrenar sense



gaire enrenou *Alpha Dog*, de Nick Cassavetes, sobre tot el que envolta un assassinat totalment absurd d'un adolescent. També la darrera pel·lícula de Sofia Coppola, una visió *pop* de la vida de la reina francesa Maria Antonieta, va passar injustament de puntetes.

Si hem de parlar de la producció espanyola, el millor que es pot dir és que, si descartam *Ficció*, de Cesc Gay, val més passar-la per alt, amb productes hereus de telesèries espanyoles, tant pel que fa als actors com als guionistes i directors. *Soy la Juani*, de Bigas Luna, seria l'aposta més «arriscada» del cinema espanyol, però en el fons hi ha la sensació de ser un recull d'idees sobreenteses sobre el comportament dels joves dels suburbis de qualsevol ciutat.

Un espai reservat mereix *Tristram Shandy*: a *Cock and Bull Story*, de l'eclèctic Michael Winterbottom, una curiosa, divertida i, alhora, erudita manera de traslladar al cinema una novel·la que parla sobre la literatura i que, en passar a la pantalla, tracta i se'n riu del cinema. Una de les millors pel·lícules que ha fet fins aleshores aquest director imprevisible.

Per acabar, una recomanació que tanmateix arriba tard, perquè aquesta pel·lícula es va estrenar la segona setmana de juliol i ja no estarà en cartell quan surti publicat aquest article, però que caldrà tenir en compte quan s'editi en format domèstic: *Fast Food Nation*, de Richard Linklater, versió en to de ficció del llibre de caràcter documental degut a Eric Schlosser, i que recorda, en el bon sentit de la paraula, al millor John Sayles a l'hora de tractar situacions problemàtiques, com és ara l'explotació dels immigrants i les males condicions de vida dels animals a les indústries càrnies que proveeixen les cadenes de menjar ràpid. ■



El director
Richard
Linklater

Blade Runner: Encara somien els andròides?

Xavier Jiménez



Philip K. Dick, l'escriptor nord-americà autor d'algunes de les històries capdavanteres dins la literatura de ciència-ficció del passat segle, juntament amb Ray Bradbury, Arthur C. Clarke o Adolf Huxley', va plasmar a les pàgines de *Do androids dream of electric sheep?* (*Somien els andròides en ovelles elèctriques?*), de l'any 1968, una visió negra i descoratjadora d'un món futur que va servir com a font directa per a la construcció de *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982). El pas del temps l'ha convertida en un dels films referencials a la dècada dels vuitanta del segle XX, iniciador del corrent cultural postmodernista al cinema i a part del gènere *sci-fi*, de la mateixa manera que ho havien suposat

The war of the worlds (*La guerra de los mundos*, Byron Haskin; 1952) *2001, a space odyssey* (2001, *una odisea del espacio*, Stanley Kubrick; 1968) o *Star Wars* (*La guerra de las galaxias*, George Lucas; 1977) per a les seves respectives èpoques.

Blade Runner continua, una vegada transcorreguts 25 anys de la seva estrena, amb un missatge vigent, crític, pessimista amb la societat; en general una visió de la realitat que en el camp cinematogràfic va marcar una nova direcció quant a la temàtica de films que giraven entorn del futur i la fantasia, com va ser la percepció d'un món negatiu i decadent, un ambient urbà sense ordre aparent i una pèrdua simbòlica de la percepció de la realitat a través del desconeixement del nostre destí.

La seva influència i els continguts que articulen la història, comporten, a més del producte merament cinematogràfic, una anàlisi molt més detallada dels diversos plantejaments que Ridley Scott ens mostra en els seus 112 minuts de metratge, com la visió de la humanitat, les manifestacions culturals, la filosofia o la sociologia són camps que deambulen constantment pel film i vertebraren el cos del relat, emplaçat a la ciutat de Los Angeles l'any 2019, i que a continuació intentarem desentranar a través d'una sèrie d'apartats per aproparnos de la millor manera possible a aquest clàssic de l'any 1982.

1. El concepte humà i la cerca d'una identitat. Aspectes filosòfics a *Blade Runner*.

Una de les línies més treballades a *Blade Runner* és el concepte que divideix els éssers humans dels andròides —replicants—, simbolitzat a través dels records, del passat i del destí fatal que els augura, provocat intencionadament pels seus pares i més concretament pel personatge del Dr. Eldon Tyrell, la ment creadora dels andròides. El director exposa des d'un punt de vista filosòfic el dubte universal sobre què és l'home?, qui és cadascú?, i el proposa a través de la deshumanització d'uns éssers que encara que estan programats per a no sentir i no pensar, es rebel·len per intentar esbrinar què són, quin és el seu destí dins del món. Scott planteja la crítica directa sobre què serien els humans sense els seus records, sense les seves sensacions, abordant-lo des del punt de vista dels replicants, que lluiten contra el seu destí —la mort— i comprendre com a última passa per què succeeix. Roy Batty, el líder dels replicants —interpretat de forma sublim per l'actor holandès Rutger Hauer—, relatava amb les següents paraules, a d'un dels monòlegs ja llegendaris de la història del cinema, el seu darrer pensament:



"Jo he vist coses que vosaltres no creuríeu. Atacar naus en flames més enllà d'Orion. He vist llamps C brillar en la obscuritat a prop de la porta de Tannhäuser... Tots aquells moments es perdran en el temps com llàgrimes en la pluja. És hora de morir..."

Gràcies a aquestes línies, podem introduir un altre element exhibit en repetides ocasions al llarg del film com són els ulls, que simbolitzen la part humana que permet plorar i emocionar-se, visualitzar a través de la memòria els nostres records passats. Els replicants demanen convertir-se en persones amb passat, present i futur, cerquen i lluiten per una vida que no s'extermi en una data concreta, i amb ella, tot l'aprenentatge adquirit. Durant tota la pel·lícula hi ha primers plans d'ulls com als tests Voight-Kampff³, el fabricant d'ulls artificials, els ulls de Pris, els del doctor Tyrell, el mussol de Rachel... l'ull és senyal de vida, són els òrgans que connectats amb el cervell permeten la comprensió del món que ens envolta; per aquest motiu Batty mata simbòlicament Pris una vegada que Deckart l'ha retirada esclafant-li els ulls, de la mateixa manera que fa amb el doctor Tyrell.

El destí de la humanitat juga igualment un paper fonamental en l'evolució de la trama, exposat a través de diferents factors com són les implicacions de la manipulació genètica, la creació d'una intel·ligència artificial, el desenvolupament de la civilització, que necessita la colonització d'altres territoris pel seu habitatge, el control social exercit per la Tyrell (empresa omnipotent amb l'aparició de l'ull simbòlic a mode de "gran germà" al començament de la pel·lícula), la decadència de les ciutats... componen una imatge distòpica d'una societat esdeve-

nidora, que Ridley Scott escenifica sense cap tipus de concessions:

En relació directa amb una de les narracions clàssiques de la mitologia grega, trobaríem paral·lismes específics entre *Blade Runner* i la història del minotaure i Teseu⁴: la lluita entre l'home plenament humà i un híbrid, meitat màquina a la novel·la de Dick i meitat animal a la llegenda. Minos, el rei de Creta seria l'equivalent de Tyrell, el desencadenant de la faula, amb Deckard en el paper de Teseu, Rachel com Ariadna, que en un moment pren la determinació —a causa de l'amor que sent pel personatge de Harrison Ford— d'ajudar a caçar els seus germans andròides i els replicants, com els híbrids creats a través de la ciència i el caràcter de divinitat que el personatge del doctor mostra a la pel·lícula, figura paral·lela a la del déu Posidó al mite.

2. La influència / influències de Blade Runner

Com a producte emmarcat en l'entorn de l'esclat del postmodernisme⁵, tant cultural com socialment, *Blade Runner* va agrupar en la seva creació una sèrie de fonaments, allunyats a priori, però que varen funcionar com un rellotge a través del seu desenvolupament; podem assenyalar les manifestes imatges a l'estil *Metropolis* (1927), del mestre de l'expressionisme alemany Fritz Lang, en relació a la arquitectura dels edificis i també a l'àmbit de la divisió de la població⁶, un classisme escenificat entre el poble que viu als suburbis i els rics i poderosos, establerts a les faraòniques edificacions que són mostrades especialment a l'inici del film.



La ciutat apareix amb una súper població, multiracial i amb una mescla d'estètica que conviu socialment dins d'un disseny urbà que engloba elements gòtics i orientals amb edificis reals del segle XIX i XX, com són l'Ennis House, l'Union Station i el Bradbury Building, tots emplaçats a la ciutat de Los Angeles.

Un altre dels aspectes trencadors —que provenia ja en part de la dècada dels setanta— va ser la reinterpretació dels gèneres clàssics diluïda a una història futurista, amb especial incidència del cinema negre. L'ús de la veu en *off* del protagonista (un recurs propi del *film noir*), l'ambient de la ciutat de L. A. permanentment a les fosques, amb la caiguda d'una pluja eterna que provoca un reflex distorsionat de la realitat. Igualment hem de destacar l'escenografia dels despatxos i habitacions, amb una llum tallada i intermitent, la utilització de les persianes venecianes al més pur estil dels anys 40 i 50 o la indumentària de Harrison Ford, molt propera als

iniciis de Humphrey Bogart com a Sam Spade o Philip Marlowe a les obres negres de genis com John Huston o Howard Hawks.

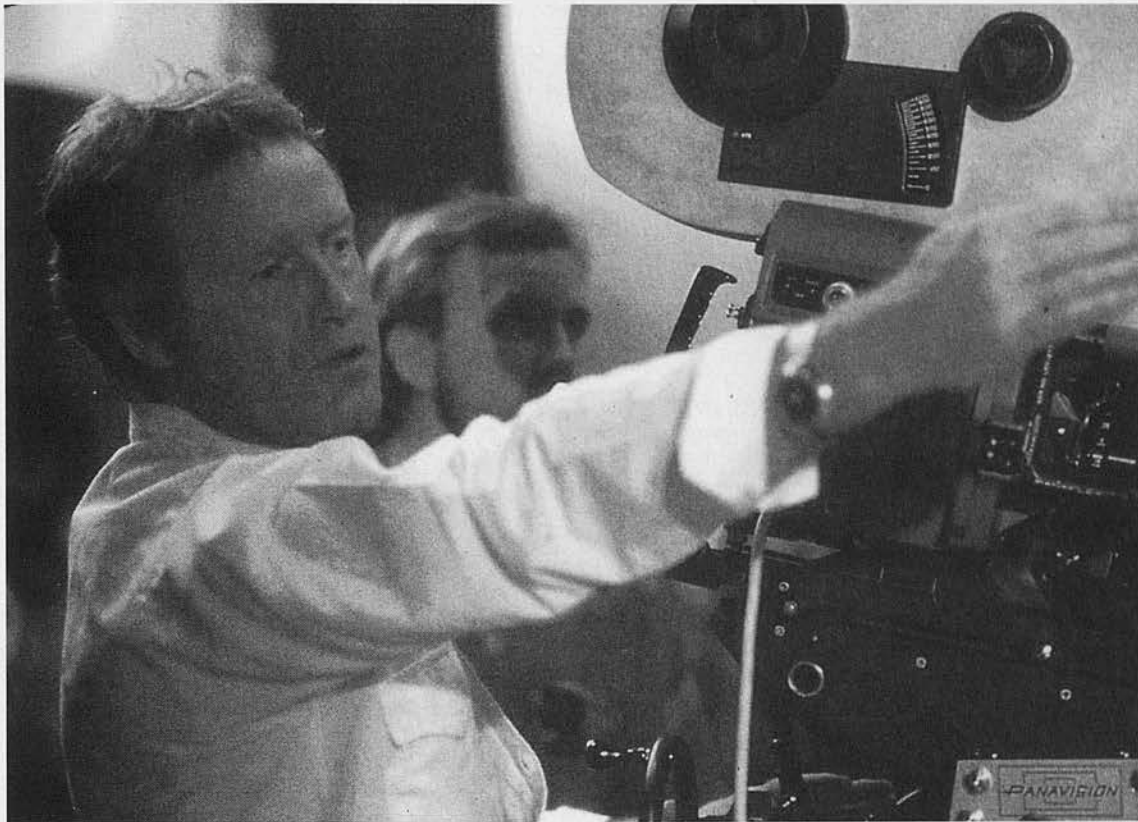
Pel que fa a la literatura, els personatges ideats per l'anglesa Mary Shelley Víctor Frankenstein/ Monstre, guarden grans paral·lelismes amb Tyrell i Batty, el creador i la criatura que es declara en rebel·lia des del moment en què compren la seva naturalesa i estat. De la mateixa manera, existeixen clares reminiscències amb el western si analitzem la figura de Deckard, un personatge solitari amb una vida anodina i sense direcció, i que finalment manté el duel a mort amb el seu enemic, o com les historietes gràfiques escrites per Dan O'Bannon i dibuixades pel francès Jean Giraud —alies *Moebius*— sota el títol de *The long tomorrow*, i que cronològicament corresponen al període 1976 i 1978.

Les influències de *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982) a la cinematografia mundial són igualment notables, tant des del punt de vista artístic com temàtic, però si hem d'assenyalar un títol que unifiqui qualitat i fonts directes, ens hem de referir sense cap mena de dubte a *Seven* (1995), de David Fincher, una pel·lícula que recull a la perfecció els axiomes claus del film d'Scott. *Terminator* (James Cameron, 1984), *Akira* (Katsuhiro Otomo, 1987), *Robocop* (Paul Verhoeven, 1988) als vuitanta o *Strange days* (*Días extraños*, Kathryn Bigelow, 1995). *Twelve monkeys* (*Doce monos*, Terry Gilliam, 1995) o la saga de *Matrix* (1999-2003) dels germans Wachovsky, formen el gruix dels deixebles deutors de *Blade Runner* dels darrers anys.

3. Llenguatge cinematogràfic i elements externs

A l'apartat del llenguatge cinematogràfic hem de destacar el gran nombre de primers plans que apareixen al llarg de la pel·lícula, en què els protagonistes són constantment ensenyats al públic per imbuir a l'espectador l'emoció interna que pateixen; plans de detalls com per exemple les figures de paper que el personatge de Gaff regala a Deckard, fotografies, armes..., l'ús continu dels contrallums que configuren la composició de Los Angeles al voltant d'un to més proper a la intriga, al desconeixement, una sensació estètica paral·lela a l'expressionisme alemany dels anys vint. Els tràvells executats a l'entorn dels edificis, amb especial èmfasi amb el pla aeri amb què s'inicia la pel·lícula. Igualment reclamen l'atenció els nombrosos buits de diàleg que es troben espaiats al llarg de tot el film i que atorguen una major força visual a les imatges o el joc de picats i contrapicats, culminat a l'escena final entre els dos protagonistes.

Per altra banda, la música del compositor grec Vangelis, amb l'instrument cabdal del saxòfon, és ja un referent de les bandes sonores amb temes utilitzats i versionats en innumerable ocasions. Vangelis gaudia del seu millor moment professional (li havien concedit el premi de l'Acadèmia de Hollywood l'any anterior per *Chariots of fire*, del



director Hugh Hudson) i les seves composicions electròniques varen significar una gran novetat dins els scores musicals de la dècada dels vuitanta, amb clares influències sobre autors posteriors que començaren la seva trajectòria aproximadament a partir del 1984, com Hans Zimmer, Alan Silvestri o Harold Faltermeyer.

El treball de fotografia i disseny artístic a càrrec dels desconeguts Jordan Cronenweth i David L. Snyder va ser un altre component fonamental per aconseguir l'estètica d'un món sòrdid, fosc i barroc, mesclat amb una acumulació de llums de neó de diferents marques d'informàtica, tecnologia i begudes, que pràcticament va significar el punt d'arrencada del binomi cinema i publicitat, que s'evidencia a la pantalla d'un mode directe, formant part de la mateixa escenografia de la història.

4. Anàlisi històrica. El marxisme a *Blade Runner*

El plantejament dels estaments socials i la tasca assignada a cadascú dels personatges a *Blade Runner*, exposa uns paràmetres pràcticament calcats a la teoria marxista de la lluita de classes, que podem dividir fonamentalment en tres grans apartats: la divisió del treball, l'alienació i la consciència de classe.

La divisió del treball quedaria representada per Tyrell, el gran propietari i controlador del capital, creador dels replicants i on els *blade runners* —a través del cos de policia— són la base per dur a terme el control i l'estabilitat del sistema. L'alienació apareix quan Batty i tot el grup d'andrides, comprenen que la seva missió en aquest món està molt

més enllà que la fixada en el moment de la seva creació (exploració i colonització d'altres planetes) sense cap tipus de possibilitat de mobilitat social i condemnats al servei dels seus amos. Per acabar, la consciència de classe arriba quan el líder provoca la rebel·lió i la fugida d'una sèrie de replicants, moment en què comença la seva cursa existencial contra el temps, a la cerca de les respostes que envaeixen els seus pensaments.

5. Muntatge i versions. Les diferències entre els *Blade Runners*

Encara que existeixen diferents muntatges dependent del país i el moment d'exhibició, *Blade Runner* té dues versions oficials, una datada l'any 1982 que coincideix amb la seva estrena i una altra del 1992. Aquest segon muntatge va pràcticament inaugurar el fenomen del *director's cut*, utilitzat en els darrers temps com una eina essencial per fomentar la publicitat en el mercat del DVD de venda. La primera versió tenia un final imposat per la productora Warner Bros, que s'apropava a un *happy end* i on apareixia la veu en *off* del protagonista Rick Deckard a mode de catalitzador de la història, un aspecte que en un primer moment Ridley Scott no havia contemplat.

Amb aquestes modificacions es va estrenar comercialment *Blade Runner*, que 10 anys després va celebrar la seva primera dècada d'existència amb una reposició, convertint-se a més en un dels primers títols que es posaven a la venda en format DVD, el nou sistema digital de reproducció que



començava per aquells anys la seva difusió per Europa. Scott va aprofitar ara per introduir els canvis que reestructurarien el producte original tal i com

va concebre als inicis del projecte. Així, varen desaparèixer la veu en off i el final, anticipant-lo un parell de minuts al desenllaç original del film, i com a gran novetat es va introduir l'escena que més comentaris i anàlisis provocaria de cara al futur, que no és altra que la d'un unicorn cavalcant entre un bosc, un petit fragment de 12 segons que va impulsar les antigues teories i posicionaments que defenien l'opció de la condició de replicant per part del personatge de Rick Deckard/Harrison Ford.

Ambdues vies de pensament presenten una sèrie de característiques per demostrar una o altra opció, per exemple a la novel·la original el personatge de Deckard se sotmetia a un test per corroborar que no era replicant, mentrestant, a la versió cinematogràfica són presentades diferents tipus d'informacions que cerquen a propòsit la dualitat del protagonista, especialment des de l'estrena del segon muntatge arreu del món l'any 1992. Segons diverses entrevistes concedides pel director al llarg dels anys, aquest ha reiterat la idea que Deckard és un replicant; a la versió de 1982 aquesta premissa estaria bloquejada de cara a la carrera comercial del film i del missatge final, massa negatiu per als espectadors; en canvi, per la seva banda, Harrison Ford i els guionistes Hampton Fancher⁸ i David Webb Peoples, sempre han parlat de la humanitat del personatge a l'hora de escriure i interpretar Rick Deckard. Possiblement Scott sempre havia mantingut la proposta de la naturalesa artificial del protagonista, posició que va mantenir aturada l'any 1982, i que va voler evidenciar de manera més clarificadora el 1992, encara que aquest debat és una altra de les particularitats genials del film, ja que





avui en dia, vint-i-cinc anys després, es manté una aurèola de dubte sobre la humanitat del *blade runner* protagonista...

La crítica va rebre el primer *Blade Runner* d'un mode passiu, amb una indiferència que el pas del temps corregiria fins a convertir-la en un títol cabdal de la ciència-ficció, i per extensió, del cinema contemporani. Tant la crítica nord-americana com l'europea⁹ —es va estrenar el 25 de juny als EUA i a Europa dins del festival de Venècia el setembre del 1982— la va destacar quasi exclusivament cap al sentit estètic de les imatges i les pretensions de videoclip que suposadament representava el film, sense detenir-se a valorar els altres materials que componien un rerefons molt més ric que el tema estrictament visual.

6. Contraposicions entre la novel·la i el film

Per començar amb les divergències, el primer concepte i més important és el del mateix títol de *Blade Runner*, que no prové del relat de Dick, sinó d'una obra d'Alan E. Nourse titulada *The bladerunner* (1974) i en segon terme d'un altre novel·la de

l'escriptor *beat* William S. Burroughs¹⁰, sota el nom de *Bladerunner*, a *movie*, que era bàsicament un guió de cinema de l'any 1979; ambdues no guarden connexions amb la història cinematogràfica de Ridley Scott.

Al film, els andròides mostren un esperit de combat molt més gran que a la novel·la en relació a la cerca del seu origen, de la vida i de la mort segons els va imaginar Philip K. Dick, a més d'uns canvis de nom, que passen de "andrillos" a replicants, de la mateixa manera que els literats "caçadors de bonificacions" seran els cinematogràfics *blade runners*, unes substitucions enfocades en gran part cap a la carrera comercial del film. Una de les idees més heterodoxes de la novel·la és el tema de la religió; oficialment només existeix el "mercerisme", que predica l'amor entre tots els éssers vius, incloent-hi els animals; així, degut a la seva escassetat, s'han convertit en un luxe i per tant un signe de distinció social gaudir de la possessió d'un d'ells; aquest aspecte no es reflecteix al film, contraposat amb la rellevància que gaudeix a l'original de l'escriptor. Com a darrera modificació introduïda, hem d'assenyalar l'aspecte relacionat amb la durada dels andròides; a la novel·la els "andrillos" es

troben limitats a una pervivència total de quatre anys, mentre que a la pel·lícula de Ridley Scott, el termini de temps —igualment de quatre anys, però que no significa necessàriament el límit màxim— és conseqüència directe d'un problema de seguretat determinat per un possible aprenentatge, que com a éssers intel·ligents podrien arribar a assolir.

Fins aquí el comentari a *Blade Runner*, una obra mestra que sempre es mantindrà amb vida en els nostres records, a la vegada hipnòtica i tenebrosa, per moments romàntica i angoixant; epítom de les tendències variables de la ciència-ficció des del període iniciat a finals dels seixanta, i en definitiva, una mostra del millor cinema produït a la dècada dels vuitanta, una etapa a reivindicar dins de la història de la cinematografia mundial.

"És tota una experiència viure amb por, això és el que significa ser un esclau." Roy Batty. ■

Notes

(1) Segons l'obra *The encyclopedia of Science Fiction* (Brown and Company, 1993), dels autors John Clute i Peter Nichols i referència obligatòria dins del camp de la literatura fantàstica, defineix Philip K. Dick com una de les dues o tres personalitats més importants de la ciència-ficció del segle XX. Existeix una adaptació més breu al castellà anomenada *Ciencia Ficción*. *Enciclopedia Ilustrada*, de John Clute. Barcelona, Ediciones B, 1996.

(2) El moviment postmodernista es podria definir com una línia que centra la idea en una renovació radical dins de les formes tradicionals referents a diversos àmbits de la societat, que poden anar des de corrents filosòfics, noves concepcions de l'art, manifestacions culturals en general que flüen impulsades per la crisi del període modernista. El

terme de postmodernitat va ser acceptat a partir de l'obra de Jean-François Lyotard de l'any 1979 *La condition postmoderne* (Paris, Éditions de Minuit, 1979), encara que el concepte comença a utilitzar-se a partir de 1955-1960 aproximadament.

(3) També és conegut com *Test d'empatia*, on se sotmet la persona en qüestió a una sèrie de preguntes que deu contestar al més ràpid possible, analitzat tot a través d'altres barems per determinar com a darrera conclusió, si l'entrevistat és un replicant o no.

(4) Per una anàlisi més detallada, *Pensamientos*, revista de investigació e informació filosòfica, núm. 210, 1998, pàgs. 449-456.

(5) El cinema plenament postmodernista sorgeix a partir del 1980, marcat per tres premisses clares: la hibridació de gèneres i temàtiques, l'autoreferència i la intertextualitat, imbuït dins del corrent cultural que hem comentat a les pàgines anteriors, i on *Blade Runner* s'erigeix com l'ànima d'aquest període, tant cronològica com temàticament.

(6) Un dels textos més interessants sobre l'arquitectura i la distribució espacial a *Blade Runner* és d'Eric Alliez y Michel Feher: "Notas sobre la ciudad sofisticada", a *Los cuadernos del norte*, núm. 47, 1988, pàgs. 54-61.

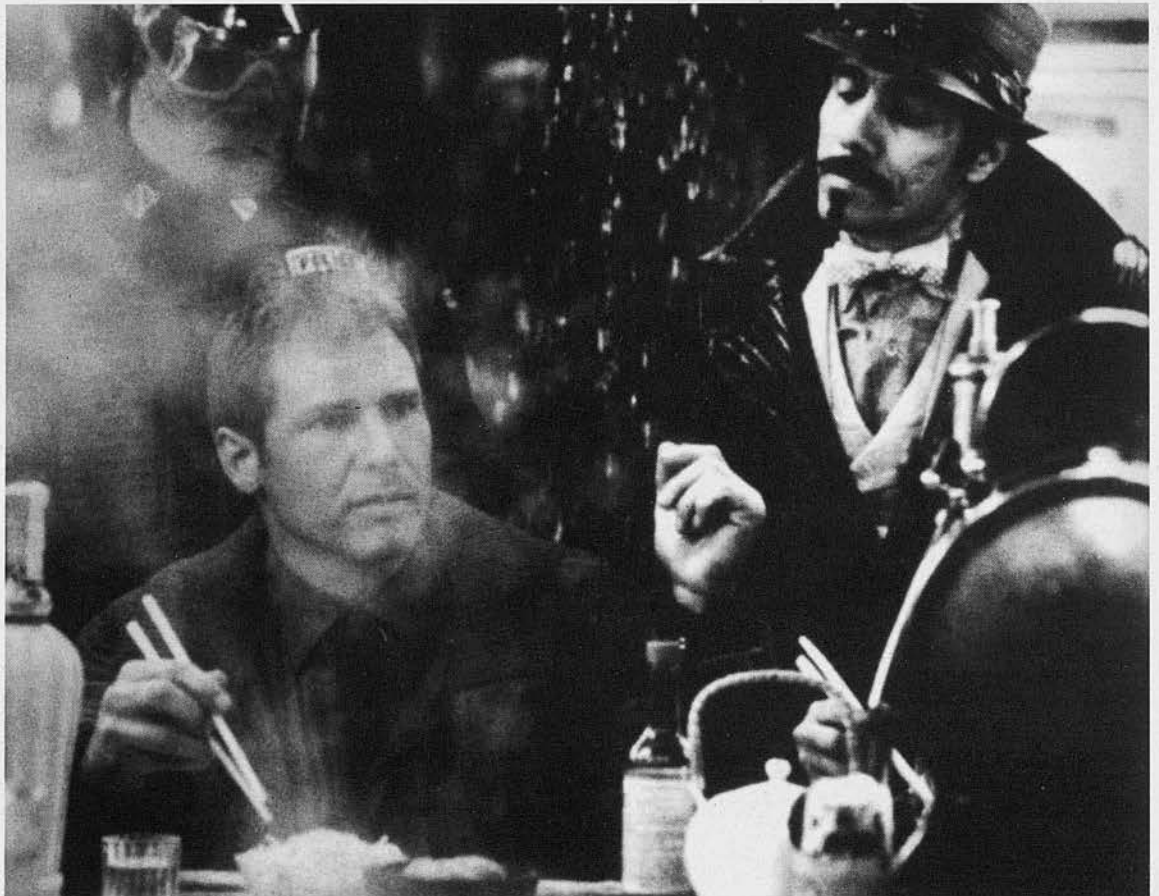
(7) La dècada dels setanta del cinema nord-americà va trencar amb un classicisme i un anquilosament que s'havia establert a Hollywood a partir de finals dels cinquanta i els seixanta. La nova generació va instaurar aquesta reforma que es va veure refredada dins d'una renovació temàtica i una adaptació dels gèneres als temps actuals, de la mà de Bogdanovich, Coppola, Scorsese o Spielberg, entre d'altres.

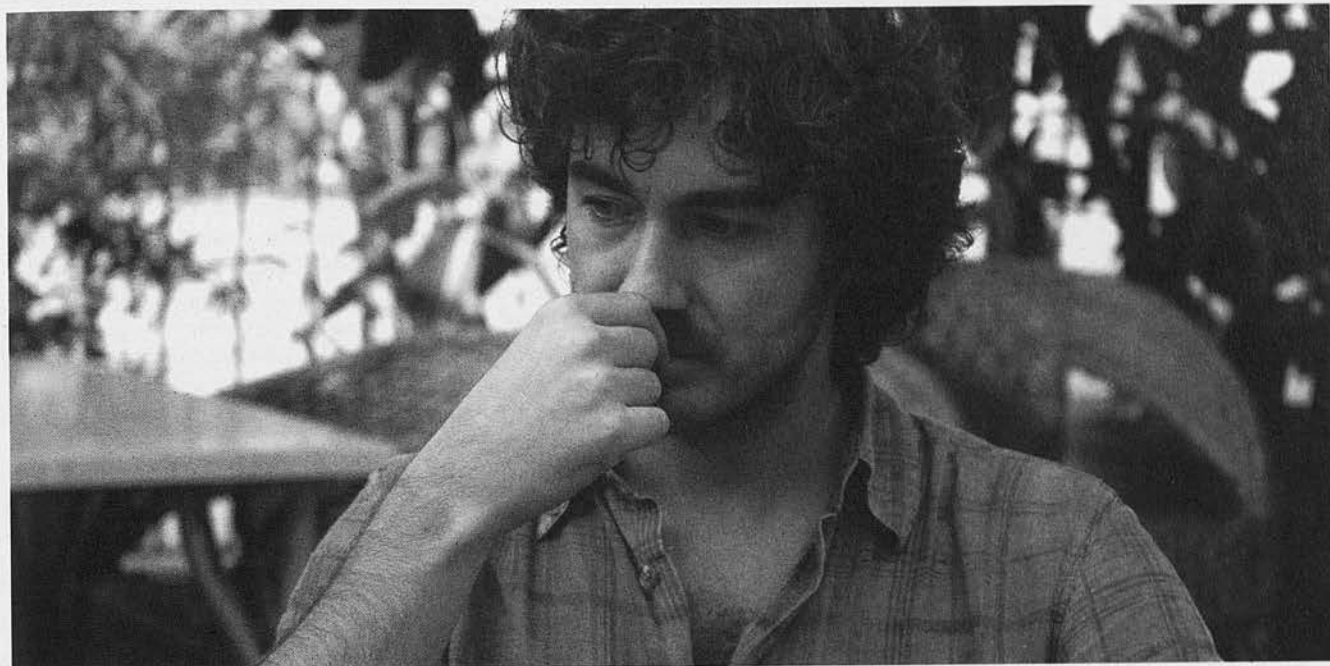
(8) Fancher va ser el creador de l'esbós original, reestructurat de cara al rodatge del film amb la intervenció de David Webb Peoples.

(9) A Espanya, les crítiques de José María Latorre a *Dirigido por...*

(octubre de 1982, núm. 97), Diego Galán (*El País*, 2 de febrer de 1983), Juan Tejero a *Cinerama* (novembre de 1982) o de Norberto Alcocer Ibáñez a la col·lecció *Cine para leer* (Reseña, 1983), es troben compilades al llibre de Juan Campos, *Blade Runner: cine negro futurista*. València, Midons, 1998. pàgs. 75-79, amb opinions i punts de vista diametralment oposats.

(10) Tots dos escriptors, Nourse i Burroughs, reben un agraïment d'Scott al final dels crèdits en relació a la utilització del nom de *Blade Runner*; de la mateixa manera, el nom de Philip K. Dick és homenatjat a la conclusió de la pel·lícula, ja que va morir poc abans de la seva estrena.





Estellencs, 27 d'agost.

Dia calorós. La mar Mediterrània banya aquest petit indret de la costa nord, que conserva encara una certa atmosfera d'antany. Conversam amb Rafel Cortès per parlar, naturalment, de cinema i del seu primer llargmetratge, *Yo*, que, d'aquí a uns instants, es projectarà a la plaça del poble, a l'aire lliure, el lloc precisament on va rodar-se la pel·lícula.

Pregunta. En primer lloc, vull felicitar-te per l'èxit de la pel·lícula *Yo*. Me'n podries explicar la gènesi?

Resposta. De petit estiujejava a Estellencs, on hi havia un senyor alemany, amb una gran presència, que sempre anava vestit de negre, passejava i s'asseia al banc tot sol i a mi aquesta solitud m'inquietava. Un dia, per les festes del poble, es va sentir un renou de vidres trencats allà on vivia i tots vàrem anar a veure què havia passat i no gosàvem entrar-hi. Record una imatge que em va commoure molt: li rajava molta sang dels braços. Aparentment, era un home tranquil i no pareixia que seria el centre d'un fet tan dramàtic.

Després d'uns anys, en fer d'ajudant de direcció, vaig conèixer Àlex Brendemühl, protagonista de la pel·lícula *Un banco en el parque*, d'Agustí Vila. De pare alemany i mare catalana, transmet una sensació de contenció interior, una qualitat que vaig pensar que el feia adient per interpretar l'alemany que vaig conèixer. Li vaig proposar explicar la història junts. En principi era un poc confusa, perquè narra la vida d'una persona a la qual aparentment no li passa res, però que interiorment viu un conflicte. A partir d'aquest punt, tots dos vàrem començar a construir aquesta història que, amb petites coses que no tenen importància objectiva evident,

es pot arribar a crear un procés d'alienació com la del personatge. En aquest sentit, he de dir que la gènesi és més meva, però entrè tots dos cream el personatge. Jo tenia clar que volia ser-ne el director i ell el protagonista. Vàrem construir el guió improvisant i creant situacions per perfilar-ho definitivament. Tot dos, mitjançant una gravadora, fèiem una posada en escena en què sortien els diàlegs dels diferents personatges.

P. Com deia Fellini, les pel·lícules poden ser bones o dolentes, però el més important és que han de tenir vida. Crec que *Yo* la transmet a través dels personatges que hi apareixen. Hi ha una seqüència que m'inquieta, tal vegada perquè no l'entenc molt, que és quan Hans rebutja les relacions amb Nina: és que l'ha utilitzada simplement per integrar-se?

R. El tema de la identitat, del que som, és molt significatiu i pregonament tractat al cinema, literatura, etc. El punt central de la pel·lícula és què som, tot i que no he volgut fer-ne grans enunciats, sinó que he cercat plantejar-ne preguntes. Es tracta d'anar col·locant peces per fer un trencaclosques que, en certa manera, té parts que no sabem com encaixen i, amb seqüències com aquesta, he creat una línia de direcció d'un personatge que dubta entre coses diferents i que, a més, provocat en gran part perquè té el mateix nom que el seu predecessor, s'estableix una línia divisòria molt difuminada entre tots dos, fet que és posat en evidència per la relació que estableix amb les dues cambreres del bar.

P. Sí, en definitiva es tracta de la gran dicotomia que és dóna al cinema: suggerir o mostrar.

R. Sí, evidentment. I a més, em semblaria pretensions voler mostrar situacions definitives. Quan es parla de sentiments, d'emocions, d'aquestes coses tan complexes,

hi ha directors que intenten donar grans solucions, mentre que a mi m'interessa investigar aquesta parcel·la de la vida des de la reflexió i fer-ne partícip l'espectador.

P. Tota la història de la botella de whisky segurament és un *McGuffin* per explicar altres aspectes, com per exemple el personatge de Tanca mallorquí, com a metàfora de la identitat perduda per l'especulació, el turisme, la vanitat, etcètera.

R. La trama principal no té un contingut metafòric, sinó que mitjançant les trames secundàries hi ha la possibilitat de filtrar les reflexions que podem tenir. I és ver que la història de Tanca és una de les que em venia més de gust explicar. Tot i la presència col·lateral que hi té, no deixa de ser una metàfora de la societat actual, com és el cas de persones que, per vanitat, deixen de ser elles mateixes i perden, per tant, les arrels. És clar que aquesta persona perd fins i tot el malnom, Tanca.

P. Aquí hi ha la sentència de *Cahiers de cinéma*, atorgada a Godard però que segurament és de Jacques Rivette, que diu que hi ha d'haver com a mínim una idea en cada pla.

R. Sí, i la ironia és que l'herència de Tanca que ell havia rebut dels seus avantpassats la rep un alemany. És una reflexió d'algunes de les coses que passen a Mallorca, que no volia deixar de tractar en aquesta pel·lícula.

P. Yo està rodada en vídeo digital.

R. Sí. Va ser rodada en suport digital i després se n'han tirat una sèrie de còpies en 35 mm.

P. No és igual rodar en digital que en cel·luloide, sobretot per la qüestió de la llum, perquè les exigències en aquest punt concret són diferents segons el suport. En fas tu, d'això, matèria ideològica?

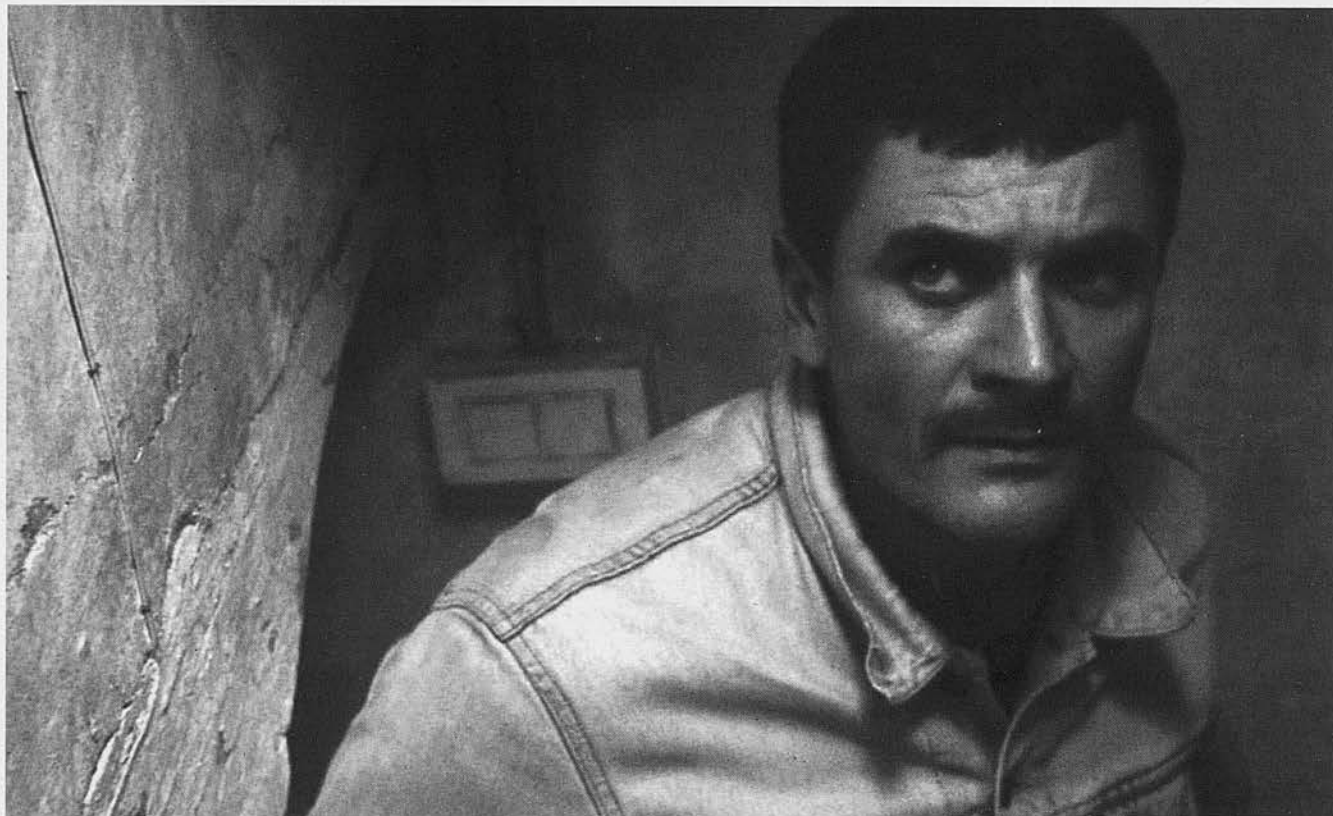
R. Bé, primer he de reconèixer que he estat cinèfil abans que cineasta i he valorat molt més les pel·lícules fetes en 35 mm i les realitzades abans dels anys seixanta, fins al punt que crec que he nascut en un temps equivocant. Ara bé, a l'hora de la realitat crec que pot ser erroni intentar fer, sobre els teus referents, les teves influències, les teves nostàlgies, un tipus de rodatge determinat adequat a un altre temps i, per tant, no podia dedicar-li vuit setmanes de durada, en 35 mm...

No obstant això, gràcies a ser ajudant de direcció en pel·lícules diferents mentre feia el projecte, vaig ser conscient de les eines que tenia a l'abast i quines eren les més adients al pressupost previst. En aquest sentit, vaig utilitzar la màxima d'Orson Welles que afirma que «l'economia dicta l'estil». Tot d'una vaig entendre què significava i vaig pensar: en comptes de tractar de fer la pel·lícula perfecta, faré la pel·lícula possible. En aquest aspecte, quan et diuen amb temps que no rodaràs en 35 mm i que es farà en vídeo digital, les restriccions són molt positives, i fins i tot pots arribar més lluny.

Així, vaig poder decidir treballar amb actors no professionals, perquè sabia que, si rodava en 35 mm, la grandària de la càmera i la dictadura dels metres a què obliga aquesta ens impedirien realitzar una feina lliure, provocat pel fet que és un tipus de rodatge que els impressiona molt. En canvi, davant una càmera digital, més petita i manejable, no se senten jutjats. Sé que el rodatge en cel·luloide hauria resultat més plàstic, però vaig utilitzar molts de primers plans i, com que aquests no necessiten tanta definició com els generals, es va treure gran profit del vídeo, amb uns resultats òptims.

P. Sí, crec que darrere la fotografia hi ha una bona feina.

Àlex
Brendemühl



R. Sí, i per això mateix vull felicitar David Valldépez, un al·lot que està començant, com jo mateix. És la seva segona pel·lícula. Va utilitzar una càmera que pots comprar allà on també venen aspiradores, amb unes cintes que pots aconseguir a les benzineres. Va assolir uns resultats significatius durant el procés de postproducció, amb les nostres possibilitats, que eren poques. Fins i tot alguns han pensat que el rodatge ha estat fet en 35 mm.

P. Abans de passar a la pregunta següent, voldria donar-te una bona notícia: fa poques hores que a un programa de la SER, Yo, per votació popular, ha estat triada la pel·lícula espanyola més interessant estrenada el 2007.

R. M'alegra molt aquesta notícia, perquè hem fet un bunyol petit i, amb el pas del temps, ens va donant dosis petites de gran alegria. I més, quan és el públic que demostra estar apostant per aquest tipus de cinema, potser és un fet que ens hauria de fer pensar.

P. Una vegada acabat aquest parèntesi, què et sembla si parlem de Polanski i, concretament, de *Cul-de-sac* i *El quimérico inquilino* (*Le locataire*)?

R. El guió de la darrera pel·lícula esmentada és la primera base sòlida, i l'única, que vàrem agafar per tractar de donar cos a la nostra història, sobretot perquè hi havia una coincidència temàtica. En resum, el punt de partida és *El quimérico inquilino*, però els finals divergeixen, entre d'altres coses, perquè Polanski és molt efectista, fins i tot entra al camp del terror psicològic, elements aquests molt justificats en el discurs filmic de la seva obra. Nosaltres no som tan explícits i recorrem terrenys més subtils. Vull dir que Polanski és un dels directors que més m'interessen i que sempre he admirat les pel·lícules que fa.

P. Quin són els altres directors que també t'agraden?

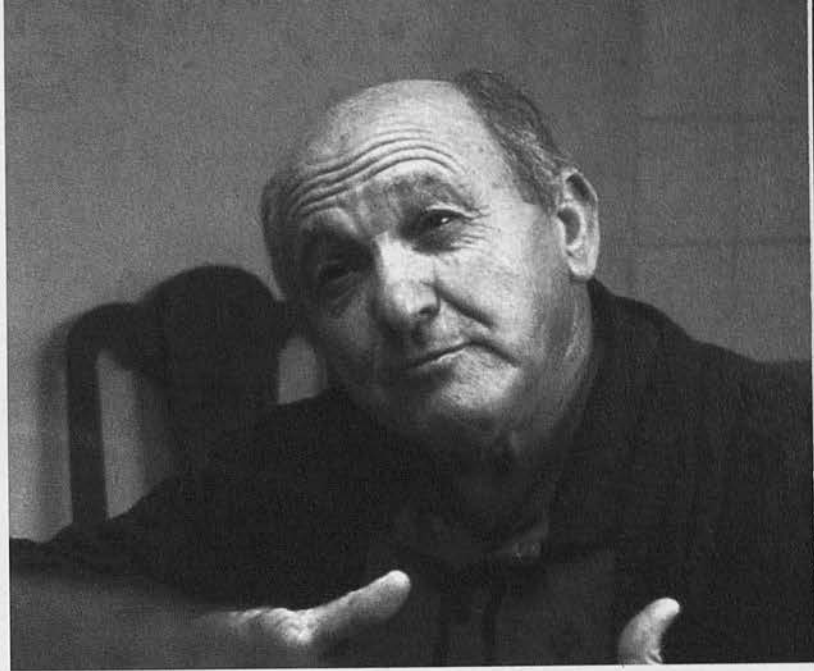
R. Així de sobte, Martin Scorsese, Julio Medem, Aki Kaurismäki...

P. Saps que Kaurismäki també és un dels meus directors preferits?

R. És un dels directors més cíncics de la història del cinema, que té el control narratiu més gran, més capaç de fer del silenci una densitat i donar-li uns matisos increïbles. És un director que treballa amb actors gairebé desconeguts, amb històries, segons el meu parer, bastant surrealistes i que juga amb elements com ara la identitat i la memòria. Té un sentit de l'humor demolidor.

P. Si t'agrada Kaurismäki, he de suposar que també t'interessa Bresson, un director que fa de la depuració i l'abstracció els elements principals de la seva obra. Va acabar fent un cinema de la «renúncia», que és una altra manera de depuració. És un director que no utilitzava actors, sinó models, com ell mateix deia.

R. Sí. Fins i tot, el meu discurs es basa en coses que he après i vist en pel·lícules de Bresson. Ha estat un director que m'ha influït i m'ha fet reflexionar. Té un excel·lent recull d'aforismes, *Notes sobre el cinematògraf*, que he llegit multitud de vegades. És un llibre de consulta pràcticament diari i, si se n'agafa un sol aforisme, pots pensar-hi tot el dia. Són frases que ja me les he fetes meves. Efectivament, com has dit abans, ell no utilitzava actors, sinó models. Jo intent partir d'aquesta idea, però



Rafel Ramis

amb unes altres eines. Simpatitzo amb Bresson, com també amb Dreyer, un altre dels directors dels quals he begut.

P. I Godard?

R. Godard és un món a part i necessitaria una entrevista en exclusiva per parlar-ne.

P. I què has de dir de Tarantino?

R. Em fa certa por. Crec que és una persona d'un talent descomunal, per coses diferents: és capaç de construir unes situacions i diàlegs que, com una cançó de moda, agraden la gent i perquè té uns components que connecten culturalment amb una generació; això gairebé és una virtut emocional. D'altra banda, com a director té una discreció admirable. Malgrat que les seves actuacions puguin ser passades de rosca, és un director discret, excepte quan ha de promoure les pel·lícules. Però sí que reconec que és una mala escola: és un autor interessant, però no hauria de tenir seguidors.

P. Podríem dir que l'obra de Tarantino és un cinema de «subcultura»?

R. Crec que el que fa aquest director és agafar referències d'aquest tipus, que no esmenta perquè no li interessa, per arribar tan enfora. Ha vist Godard, ha vist Ozu... els ha assimilats i narrativament parteix d'una consciència molt superior a allò que proposa. Té un gran talent, conscient o no, de fer cinema.

P. I d'Almodóvar?

R. A part que hi hagi pel·lícules seves que m'agradin o no, el que no es pot negar és que ha situat Espanya cinematogràficament en el panorama internacional. Que no s'hagi produït també aquest cas amb directors com ara Erice, Guerin, o fins i tot, Jordà és un fet trist.

P. Quan fas una pel·lícula, què t'emociona més?

R. Jo disfruto molt durant el procés creatiu del guió, quan t'arriba una gran idea, com quan s'obre un nígul al cel i t'arriba un raig de llum, no diví, però que et dona una gran satisfacció. Durant el rodatge i la postproducció és gratificant veure que aquella idea, amb tot l'equip, va agafant vida pròpia, una força que ja no és teva, sinó de tot aquell grup de persones que hi treballen. Tenc sort:



disfrut de cada part del procés.

P. Com planifiques les seqüències?

R. Jo no faig, com sí que tenen altres directors, un guió gràfic, sinó que duc planificades la situació de la càmera, la posició i moviment dels actors, com a feina prèvia del rodatge. En arribar al rodatge, una vegada que has parlat amb el director de fotografia, la realitat és una altra i et vas adaptant a les noves situacions. En certa manera, les coses estan previstes, però admet flexibilitat si l'atmosfera que s'aconsegueix durant el rodatge fa recomanable que hi hagi canvis.

P. I què penses de la política de distribució de pel·lícules?

R. Crec que avui dia no es valora prou el nivell cultural dels espectadors, sobretot per part de productors i exhibidors, perquè consideren que *aquella* no és una pel·lícula «comercial». Ara bé, si es dóna a la gent l'oportunitat que conegui un altre tipus de cinema, el concepte «comercial» deixarà de tenir un sentit de «fàcil i digerible».

P. Quin projecte futur tens?

R. La pròxima pel·lícula que farà parla sobre el turisme i, malgrat que la idea primitiva era que no havia de passar a Mallorca, hi haurà referències a la realitat illenca propera. I, qui sap, potser alguna subtrama podria viatjar cap aquí.

P. Com vares elegir els actors?

R. És innegable que Àlex, com a guionista, havia de ser el protagonista de la pel·lícula. Quant al personatge de Tanca, interpretat per Heinz Hoenig, va ser Àlex que me'n va parlar i s'ha de dir que és un actor de prestigi reconegut a Alemanya. A Rafel Ramis el vaig conèixer a una obra de teatre i ja tot d'una vaig tenir clar que havia de ser en Miquel. La resta del càsting va ser obra Rafel Lladó, amb l'ajut de la gent de La Perifèrica Produccions

i Teatre Sans, una feinada, perquè que va suposar entrevistar devers cent vint persones.

P. Vares començar a fer cinema amb curtsmetratges, penses deixar-los de banda?

R. No, perquè m'atreuen molt. N'he dirigit alguns i he de reconèixer que em fan sentir a pler i m'agraden i. De fet, quan acabava de rodar *Yo*, en vaig realitzar un altre.

P. Ets perfeccionista?

R. Sí, ho som molt, amb mi mateix i amb tot l'equip tècnic, i crec que és necessari ser-ho i és una recomanació que faig a la gent que es vulgui dedicar al cinema. De vegades, els altres poden sentir-se malament per haver estat vehement a l'hora de ser exigent, però al final t'ho agraeixen. En definitiva, es tracta d'arribar al màxim amb la pel·lícula que fas.

P. Què em pots dir d'una pel·lícula dirigida pel teu avi, a hores d'ara desapareguda?

R. El meu avi patern, Rafel Ignasi Cortès, feia de joier i era, a més, historiador, col·leccionista i escriptor. No el vaig conèixer personalment, però una cosina de mon pare, a l'estrena de *Yo*, em va fer una pregunta que em va sorprendre: «què en saps de *Cascos blancos*?»

Abans no en tenia cap notícia, però em va explicar que el meu avi ja havia dirigit una pel·lícula i actualment no sé si n'hi ha cap còpia o no. Si qualcú me'n pot donar noves, s'agrairia molt que m'ho fes saber.

P. D'on et ve l'afecció al cinema?

R. De petit ja era un consumidor de cinema de tot tipus. Ma mare era qui em duia al cinema, normalment el Bellver, i, quan sortia una escena «conflictiva», em tapava els ulls amb la mà, com a element de censura, però jo mirava de reüll i, gràcies a això, vaig començar entendre el que era susceptible de crear posicionament morals i ètics, fins i tot hi afegiria, tota una no intencionada lliçó. Ja vaig anar tot sol al cinema quan vaig veure les dues

pel·lícules que em varen marcar: *After Hours* (!Jo, qué noche) i *Goodfellas* (*Uno de los nuestros*), casualment de Martin Scorsese totes dues. He de remarcar especialment la darrera, perquè, una vegada que havia sortit de la sala, em vaig presentar davant mon pare i li vaig dir que volia fer cinema. Era una època difícil, perquè m'havien expulsat de l'escola dues vegades i els meus pares s'havien separat. La visió de la pel·lícula *Goodfellas* em va donar una pista de per on anaven els meus interessos.

P. Què vols afegir sobre la cinematografia actual?

R. Darrerament i afortunadament he pogut anar a diferents festivals alternatius, en què es projectaven pel·lícules que aquí segurament no s'estrenaran. Una de les darreres que he vist i m'ha fet impacte, amb una gran profunditat i sensibilitat, és *Luz silenciosa*, de Carlos Reygadas, com una mena de Dreyer actualitzat. Marc Recha és un autor que també em sembla interessant perquè és fascinant la manera que té de rodar cada seqüència.

Quant a autors més accessibles al gran públic, Julio Medem ofereix una visió onírica i personal que m'agrada molt i té la virtut d'aconseguir l'equilibri entre obra personal i acceptació de públic. Clint Eastwood és un altre autor que cal tenir en compte i reconec que *Unforgiven* (*Sense perdó*) és efectivament una obra mestra.

De tota forma, s'ha de tenir en compte que realment no hi ha una crisi de cinema, sinó que se'n fa una mala distribució, per això mateix que he comentat: difícilment ens arribaran pel·lícules que tenen la mala sort d'estrenar-se tan sols a festivals especialitzats.

P. Davant la proliferació de *remakes*, consideres que hi ha una crisi d'idees?

R. Jo crec que no, sinó que hi ha una crisi d'atreviment per part de la indústria. Hi ha milions de guions al món de gent que escriu a poblets, però no arriben a bon port, per la por, per paternalisme, per qualsevol motiu. El gran error, per part de les productores, és reproduir fórmules que han funcionat abans. Des del punt de vista de l'espectador mitjà, el panorama és decebedor i repetitiu. De part meua, en la mesura que sigui possible, voldria ajudar a contribuir perquè aquesta situació pugui arribar a canviar.

P. Per acabar, m'agradaria que responguessis un petit test.

R. D'acord

1. La pel·lícula de la teva vida.

La propera.

2. La darrera pel·lícula que t'ha agradat.

Inland Empire.

3. Què destacaries d'aquesta pel·lícula?

Que investiga a fons i sense concessions sobre el que és o el que pot arribar a ser una pel·lícula.

4. Diques el nom d'un director.

Aki Kaurismäki, entre molts altres.

5. Diques el nom d'una actriu.

Barbara Stanwyck, entre moltes altres.

6. Diques el nom d'un actor.

Alex Brendemühl, sens dubte.

7. Quina seqüència t'hauria agradat haver filmat?

La del sopar a *Uno de los nuestros*, en què Joe Pesci es diverteix fent passar una mala estona a Ray Liotta.

8. Destaca una banda sonora.

La de *Mr. Arkadin*, d'Orson Welles.

9. Destaca la frase d'un diàleg.

El de Harry Dean Stanton a *Una historia verdadera*, quan veu aparèixer el seu germà per visitar-lo per sorpresa després de més de vint anys de no dirigir-se la paraula. Ha travessat diferents estats de Nord-amèrica conduint una màquina segadora i precedit d'un llarg silenci de mirades emocionades i expressives:

«¿Has vengut fins aquí muntat en això per veure'm?»

10. Què opines dels Oscar?

El mateix que dels Goya.

11. Quantes vegades va al cinema durant un any?

Menys de les que voldria, però totes les que puc.

12. T'agrada veure les pel·lícules per televisió?

Per televisió s'han de veure coses compaginables amb tenir el mòbil encès o fer una truita.

13. Quina obra literària adaptaries al cinema?

La clase, de Hermann Ungar.

14. Quina no adaptaries?

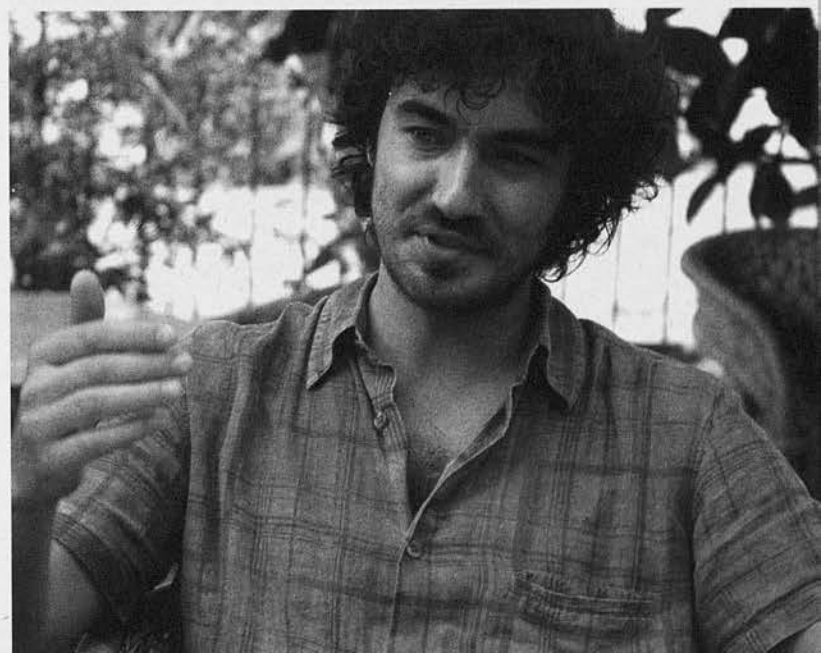
El guardian entre el centeno.

15. Per què?

Perquè Salinger mai no em cediria els drets per fer-ho.

Pàgina web de la pel·lícula Yo:

<<http://www.yo-thefilm.com>>



Altres vies per al cinematògraf. Set instants de reflexió suscitats a l'entorn d'*Una forma que pensa* i altres formes del cinematògraf¹

Sebastià Planas

"No hi ha altre mitjà de trencar el bloc de gel del cinema que mitjançant un desajustament complet de tots els sentits cinematogràfics establerts."

Jonas Mekas, *Film Culture* (1959)

"Els llibres bells s'escriuen forçosament en una llengua estrangera."

Marcel Proust

1. Primer instant

Neix de *Moments choisis des histoire(s) du cinéma* (Jean-Luc Godard, 2004). A *Histoire(s) du cinéma* (Jean-Luc Godard, 1998) el viatge poètic i dolorosament emocionat per la història del cinema a través de les seves imatges es recorria mitjançant el vídeo. Amb el format de 35 mm adoptat a *Moments choisis...* es canvia el vehicle d'expressió del vídeo al cinema per distanciar-se d'una mera selecció de remuntatge de fragments d'*Histoire(s) du cinéma*, en què Godard convertia la veu d'altres films en la seva veu solitària, entonant una malençònica melodia llançada per ressonar dins l'univers. S'enunciava el cinema com a únic art que pot contar la seva història a través d'ell mateix, integrant la història del cinema a través de citacions de films, cosa que no es podria haver fet en el cas de la literatura amb només fragments de llibres o de la

Moments choisis



pintura amb una il·lustració o simple successió de quadres. Gràcies a l'enregistrament i la reproducció que el cinematògraf fa possible sobre ell mateix, mitjançant l'eina del vídeo, *Histoire(s)...* utilitzava el principi de la citació, reelaborant i recombinant els fragments d'altres films per reapropiar-se'ls i convertir-los en elements amb una identitat diferenciada, productora d'altres sentits, integrats en un nou film.

El principi emprat a *Moments choisis...* és el mateix, però el destí assolit és un film amb renovada entitat en ell mateix, ple d'alè propi, en què torna a emergir sobre la pantalla l'acte mateix de reflexió de Jean-Luc Godard sobre el valor de la imatge. És el pensament de Godard en acció allò que es desplega davant la nostra mirada, enunciant i ratificant amb un gest la seva defensa del cinema com a "forma que pensa". I és la lògica de les idees, de les associacions, la que justifica el trànsit d'un element a un altre, d'uns fragments de films a altres, a reproduccions de quadres, a fotografies, a pàgines de llibres. La reflexió poètica il·lumina els fotogrames i els dota d'un alè vital per il·luminar amb un enfocament marginal el concepte essencial del cinema-assaig: un format reflexiu i agenèric, lliurat de prescripcions temàtiques o formals i generador d'un camí obert i recuperat per al cinematògraf, utilitzant com a matèria prima el pensament exploratori del cineasta. Si pensar i crear són un acte de resistència *Moments choisis...* ho afirma amb una connotació d'obertura a la possibilitat d'una nova via per al llenguatge cinematogràfic, després dels senyals llançats per *Histoire(s)...*, quant a la fi d'un cert tipus de cinema. I aquesta mirada representa una projecció cap a un futur redescobert per a l'art del cinematògraf.

2. Segon instant

Any 1977. Anita Bryant, exmiss Oklahoma, cantant i actriu segona fila, és el rostre oficial de les grans productores de taronges davall del sol de Florida. Adquireix notorietat pública gràcies a la seva campanya en els mitjans en contra d'una proposta judicial iniciada per acabar amb les discriminació dels gais. Les seves paraules: "Estim els homosexuals. És el pecat de l'homosexualitat allò que odii." O millor: "Crec que, més que mai, hi ha forces diabòliques que ens envolten. Fins i tot és possible que desfressades de bona gent." No és una ficció. Imatges d'arxiu, noticiaris, anuncis comercials, documents d'altra època, mitjançant els quals *I Just Wanted to be Somebody* (Jay Rosenblatt, 2006) ens trasllada les petges d'una realitat demolidora. La història té el seu gir tragicòmic i Anita Bryant ho perd gairebé tot en el tercer acte. Gairebé tot perquè la pressió social la va arrossegar



en un descens en el qual hi va perdre la carrera i la família, però no les conviccions.

El talent de Rosenblatt es desplega especialment en aquest tercer acte, amb les imatges felices de la vida familiar de la protagonista, entrant en una ambigua i rica dialèctica amb l'off, que passa a contrastar el seu fracàs vital i introdueix un judici de l'ètica de les accions passades. La força de les imatges es desplega en paral·lel a la del text en off, els dos conservant-ne l'entitat autònoma, amb només una major potència aparent de la paraula. El conflicte entre unes i altres és tal que se'n genera una nova analítica de la imatge, una percepció que condueix a la generació d'una altra distància en la nostra mirada sobre Anita Bryant. Sense témer-nos-en, se'ns indueix a una relectura en segon grau del material visual presentat. Jay Rosenblatt pensa amb la imatge i ens deixa repensant les seves imatges robades, a través de l'hàbil del muntatge "horitzontal" per la juxtaposició que estableix entre paraula i imatge. El recurs es desenvolupa en el moment exacte i precís, en què podia tenir una repercussió amb més nivells: la reserva per a l'acte final estableix una relació de confrontació amb la imatge, dins la qual encara hi queda el pes del material visual precedent. Com a conseqüència de tot plegat, s'obri el pas a una més rica i complexa densitat de sentits possibles i adquireix una expressió optimitzada el principi bàsic del cinema-assaig: el muntatge de proposicions.

3. Tercer instant

A *Wide Awake* (2006), Alan Berliner passa d'explorar la identitat des de l'exterior, mirant cap a dins, com va fer a *The Sweetest Sound* (2001), a investigar la identitat des de l'interior, mirant ara cap a fora. L'aposta d'introspecció personal es torna més personal, íntima i arriscada, en el seu intent per entendre la font dels conflictes i contradiccions personals, mitjançant l'anàlisi de l'origen del seu

perenne insomni. En l'autoretrat que l'autor compon de les obsessions personals i del procés creatiu hi ha un desigual aprofundiment en els diferents nivells plantejats a priori per aquesta proposta d'introspecció. Però, per damunt d'aquesta desigualtat, en sobresurt el caràcter singular i visceral de la forma de comunicar les idees, les inquietuds, les investigacions i les obsessions sobre el tema. La veu de Berliner s'adhereix des d'un començament a una vibració de to poètic que envolta la varietat de materials que va enllaçant i apropiant-se'ls. La melodia de *Lo que piensan las mujeres* (*That Uncertain Feeling*, Ernst Lubitsch, 1941) dona suport a aquesta nota entre hipnòtica i poètica que eleva l'estil del film per damunt de la resta d'elements. I és en aquest encert en el to i l'estil, integrats en les reflexions de major o menor profunditat, amb les quals el cineasta aconsegueix dur les imatges que extreu d'altres films al su terreny personal, provocant-ne una segona lectura.

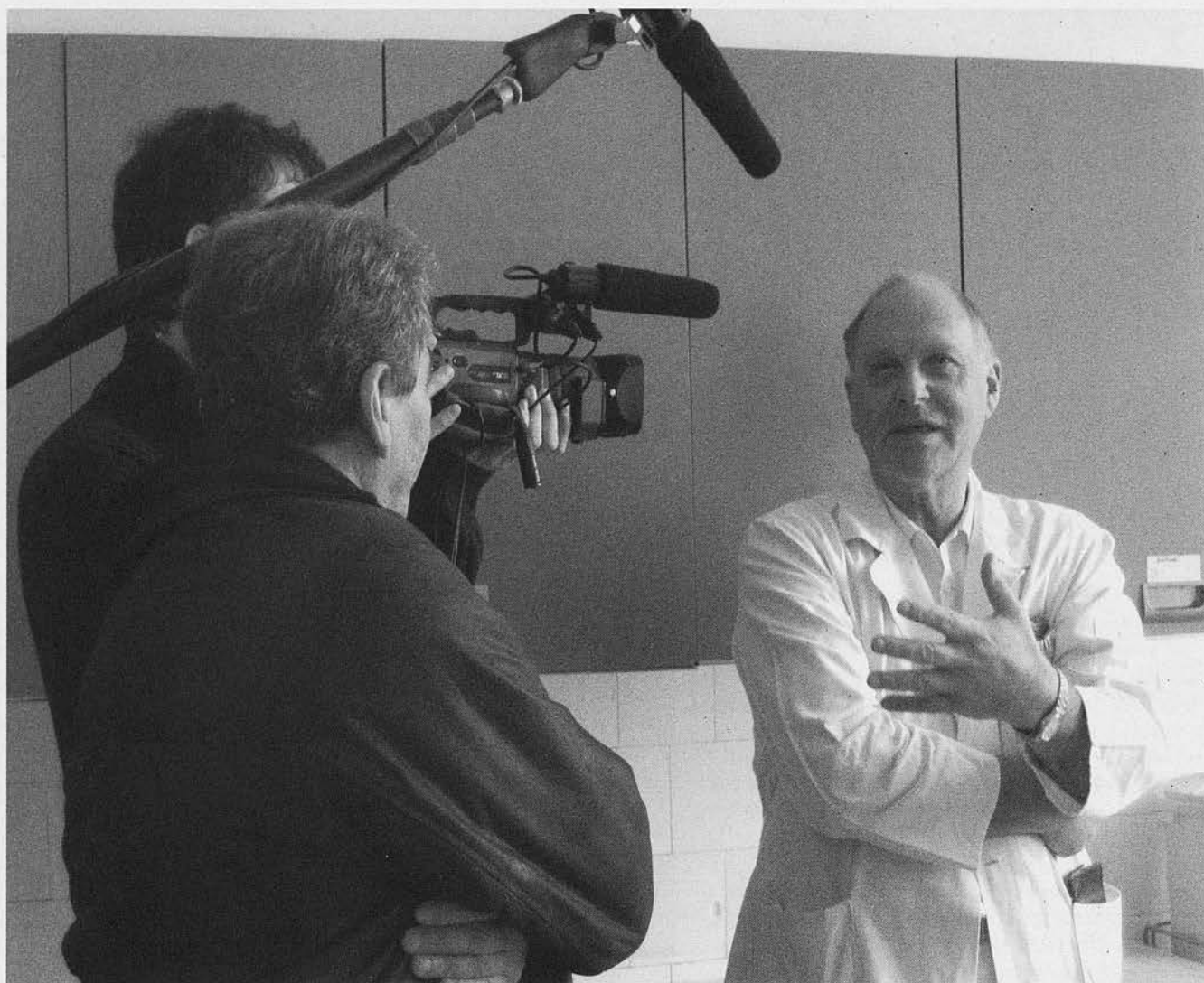


Alan Berliner

El cineasta defensa que, amb aquesta reapropiació de materials, s'aconsegueix una certa forma d'alliberament de les imatges: surten de la presó del film en què es trobaven per gaudir d'una nova vida, adquirir una altra significació que la que tenien en l'espai originari. Des del moment en què treballa amb imatges alienes, acaba per desnaturalitzar-ne la funció original. Deixen de ser llegides d'acord amb el que representaven en el film per al qual varen ser concebudes, aportant aquest tornar a mirar sobre elles tan consubstancial al cinema-assaig. En aquest cas, si Berliner aconsegueix dotar aquest material d'altres films, o d'arxiu, d'una càrrega de llibertat renovada i d'un potencial generador d'altres sentits, és mitjançant l'expressió d'un to íntim, coherent, i derivat de manera natural del marcat jo de la seva reflexió.

4. Quart instant

Un dels joves autors més paradigmàtics del cinema-assaig, Chris Marker, d'esperit sempre jove i renovador, continua mostrant, als 87 anys, un talent



Chris Marker

actiu, de bell nou sota la forma d'instal·lacions (la darrera, *Owls at Noon Prelude: The Hollow Men*, presentada al MOMA de Nova York, el 2005 i en periple recent per l'Institut d'Art Modern de Brisbane, Austràlia). Set anys enrere, amb *Une journée d'Andrei Arsenevitch* (Chris Marker, 2000), l'autor de *La Jetée* dibuixava subtilment la forma assagística pel davall del que, en aparença, podria ser un més de tants documentals-retrat d'un gran cineasta, en aquest cas centrat en Andrei Tarkovsky. El traç del retrat és aquí guiat per l'impuls de subjectivitat que domina l'obra de Marker i ens recorda lliurement que es pot sortir per la porta d'una de les cambres de l'apartament d'*El espejo* per entrar, acte seguit, a una de les estances de *Nostalgia*, amb la qual pareix pareix comunicar que formen d'un únic espai que integra tots els llocs de tots els films del cineasta soviètic. El lloc virtual generat per les metàfores, analogies visuals i encadenaments d'idees de Marker crea alhora un món imaginari, propietat de l'autor del retrat, que s'erigeix en un profund reflex expressiu i comunicatiu de l'univers de Tarkovsky.

L'expressió "muntatge horitzontal", abans esmentada, va ser encunyada per André Bazin en re-

ferència a *Lettre de Sibérie* (Chris Marker, 1958) al·ludint al concepte de muntatge com a relació d'un pla no amb el que el segueix o el que el precedeix, sinó amb la paraula, que és la que determina en Marker el pas d'unes imatges a les altres, conforme a una lògica de proposicions, de relacions entre idees i no de causalitat lineal. Aquest muntatge lateral, "de l'oïda a l'ull", característic del cinema-assaig i tret determinant en tota l'obra de Marker, unint a la subjectivitat de la visió i el marcat d'evocador, en el cas d'*Une journée d'Andrei Arsenevitch*, desemboca finalment en el caràcter únic de la seva veu, fluint a la deriva per un terreny envaït d'allò analític i d'allò poètic. Analític perquè reflexiona sobre i a partir del seu objecte, sigui aquest en el sentit de l'espera de la mare recolzada en una barrera de fusta a *El espejo* o la significació del suïcidi d'Erland Josephson pegant-se foc a *Nostalgia*. I poètic perquè no es tracta d'arribar a conclusions científiques ni deduccions incontestables, sinó d'establir relacions lliures i suggeridores, amollant commovedores llums sobre la visió personal d'una obra que només es pot gaudir i enriquir des d'aquesta assimilació més intuïtiva. Així s'explica, de l'única manera possible, la coincidència del final i de l'inici de l'obra

de Tarkovsky, tota ella emmarcada entre el pla final del nin al peu de l'arbre de *Sacrificio* i el pla inicial del nin davall de l'arbre de *La infància de Iván*, com a instants d'una estranya i profunda confluència mística i miraculosa.

La voluntat analítica de Marker s'explicita gràficament en l'ús de màscares i efectes d'iris, tancant part de la imatge per aïllar fragments del pla, durant el fragment que recull el rodatge per Tarkovsky de la seqüència crítica de *Sacrificio*. Se sotmet la imatge a estudi, assenyalant les àrees a ressaltar, per descompondre'n i desxifrar-ne el contingut, per extreure'n les diverses connotacions al detall. Aquesta labor de divisió i d'esbocinament de l'espai filmic, sense arribar a detenir la imatge, com fa per exemple a *Le Tombeau d'Alexandre* a l'inici del film, construeix un verdader procés d'anàlisi fílmica reconstituïda en moviment, aprofundint en el caràcter analític i exploratori de l'assaig.

5. Cinquè instant

Altres títols es poden confrontar o visitar al marge del cicle *Una forma que piensa*. Del rigor i estil sec dels *Diarios* (1973-1983) de David Perlov, quaderns de viatge estàtics amb un tò als antípodes de la inspiració lírica de *Lost Lost Lost* (Jonas Mekas, 1976), fins a documentals recents amb certa força en l'atmosfera introduïda i encomiable intent expressiu, però amb falta de profunditat formal i estructural, com *Arcana* (Cristóbal Vicente, 2006).

En el trajecte, només guspires oblidables a *Even if she had been a criminal* (Jean Gabriel Périot, 2006), per la cruesa descarnada del material brut, però d'escassa aportació sobre ell mateix, o en l'obscura meditació sobre el pas del temps i la mort, teixida a través de la textura del súper 8 per Olivier Smolders, a *Mort en Vignole*, 1998 (*Muerte a Vignole*). Altres obres de no-ficció properes en el temps sí que apuntaven cap a camins renovadors, fossin aquests ja iniciats o suggerissin un intent d'altres formes i estils d'expressió. En el primer grup, sobresurt *El perro negro* (Péter Forgács, 2005), per la de bell nou aportació al *found footage*, en la seva línia de vibrant i lliure recuperació d'una memòria perduda, en aquesta ocasió gratant en el material d'arxiu de la Guerra Civil Espanyola. En el segon, cal recordar *The 3 rooms of melancholia* (2004), del finlandès Pirjo Honkasalo, amb una imatge d'estètica fotogràfica i concepció de la planificació que aproximen el film del costat de la ficció, coherent només en l'encert parcial dels dos primers quadres del tríptic en què se n'emmarca l'estructura.

6. Sisè instant

L'exploració de noves possibilitats per al cinema actual pot estar del costat de la no-ficció, atès que aquesta no viu la sensació d'estar en un punt sense retorn, d'esgotament i caducitat de les formes, d'una forma de mort del cinema (o millor, mort d'una determinada forma de cinema). I el

cinema-assaig constitueix un de les possibles vies dins d'aquesta renovada vitalitat que demostra la no-ficció. Però establir límits ficció-documental té cada cop menys sentit. Així, un dels camins més fructífers del cinema contemporani ens du a parlar dels cinemes d'allò real. Aquests agafen com a punt originari clar la realitat immediata. En canvi, el destí final no s'ubica de manera evident en el territori de la ficció o en el del documental. Es difuminen les barreres de separació i s'indueix a una fecunda reflexió sobre la realitat i els intents del llenguatge cinematogràfic per aproximar-s'hi.

Així, cineastes com Abbas Kiarostami, Samira Makhmalbaf, Bahman Ghobadi o Jafar Panahi, poden ser fermats, en el seu arbre genealògic cinematogràfic, a la bretxa oberta per Rossellini en l'anticipació del cinema modern. Kiarostami pareix esculpir el seu pensament sobre els fets i els rostres de la realitat circumdant de què parteix, per inscriure-hi i a través seu, en els seus llocs i en els seus gestos naturals, la meditació que li provoquen aquests fragments del real. Ell els recompon en el marc d'una ficció, inserida per plasmar-hi la seva reflexió, profunda, senzilla i directa alhora; una ficció sorgida gairebé de manera natural de la interacció amb el context observat i viscut. D'aquí la comparació del seu cinema amb un haikú: Kiarostami ens evoca i desentranya, a través d'imatges i sons, l'anàlisi de la naturalesa que ens poden apropar els versos d'un haikú.

A *Y la vida continúa* el protagonista masculí es deté a l'inici del seu viatge per un Iran devastat pel terratrèmol recent. Surt del cotxe, en què hi quedat dormint el seu fill a les cadires de darrere, i s'endinsa uns metres dins el bosc vora la carretera. Li crida l'atenció un so, uns metres més enllà. És el plor d'un infant. S'hi apropa i veu que està plorant, sol, damunt d'una gandula penjada entre dos arbres. Les imatges ens ho diuen tot, amb una sintètica i bella concisió: la família, atès que probablement n'hagi perdut el pare i altres membres, sobreviu com pot després del desastre, a la intempèrie. Torna la mare vora el nin i l'home, sense temps d'assumir-ne la commoció, es veu obligat a partir, cridat pel seu fill, qui ja s'ha despertat dins del cotxe. La filosofia implícita és diàfana i directa, sense subratllats, exposada amb els fets. ¿Què podrà fer aquest home per les víctimes del país devastat? ¿Tenim possibilitat d'ajudar aquest poble? ¿O al màxim a què arribarem és a experimentar la nostra commoció per dolor d'altri? Davant d'aquesta realitat que clama amb urgència ajut, ¿se'ns imposarà la nostra pròpia realitat immediata? És la reflexió convertida en posada en escena, mitjançant imatges que no són sinó la traducció lineal d'una realitat capturada per la visió de Kiarostami.

7. I setè art

En el cas de Kiarostami, ens hem d'evadir de l'habitual concepte de la mirada, perquè, en lloc seu, és més precís emprar el de visió. En l'intent de captura



Abbas
Kiarostami

d'allò real, tan important com el que s'observa és la manera d'acostar-s'hi. Tot recordant Godard i el seu transcendental "bergmanorama". Kiarostami, igual que Rossellini, no mira una parcel·la reduïda del món que té al davant, sinó que veu tot allò que l'envolta i hi reacciona en contra. Enfront de cineastes que miren perquè focalitzen l'atenció sobre el punt concret que els interessa (Hitchcock, Lang, Visconti, Bresson, Hartley o Kaurismäki), Kiarostami abraça tot el camp que s'ofereix la seva visió (com Flaherty, Rossellini, Satyajit Ray, Renoir, Welles o Bergman).

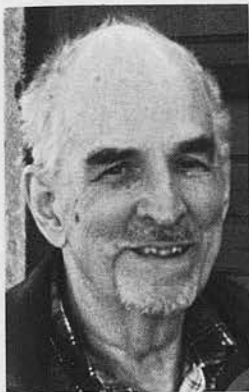
Cadascun dels plans de l'escena descrita en el plor de l'infant té la seva motivació immediata en una veritat exacta. I això és cert fins a tal punt que el muntatge no pareix compondre's de plans lliures sinó de fets concrets. La realitat és impossible de separar de la intermediació per la qual un s'hi aproxima, però la visió de Kiarostami la recobreix amb un simple filtre que només veim quan ell vol que siguem conscients de la seva interposició. En aquesta orientació s'hi inclouen moltes autoreferències internes, com les relatives al rodatge amb l'ancià de *Dónde está la casa de mi amigo* incloses a *Y la vida continúa*, o la direcció de Kiarostami del cant i les picades de mans dels nins africans en l'escola d'*ABC Africa*. Són moments en què el cineasta evidencia la seva intervenció. Moments en què agafa cos l'entrellaçat teixit de realitat i ficció i s'ajusta el focus sobre la borrosa línia que els separa.

Quan el filtre es fa pràcticament invisible, aquesta frontera es dilueix i ens deixa desubicats en relació a quina és la regió que habitam. La inestabilitat de la percepció s'obri pas escena a escena i es trenquen les nostres certeses sobre si el món que discorre davant dels nostres ulls és ficció o no. Així, en films com *Ten som davant del documental* més exemplar perquè som davant de la ficció més fidel a aquest concepte d'inexistència clara del límit documental-ficció.

Kiarostami construeix relats a partir de la manera en què les persones es relacionen en el curs del temps amb altres persones, llocs i fets. I en el seu model narratiu formal hi ha implícita una construcció dels processos mateixos del cinema. Per això, de la seva visió n'emana l'evidència que aquest cinema del real revela menys la realitat que no pas una personal i intuïtivament meditada forma d'acostar-s'hi, de tractar de descobrir-la i d'aprehendre-la. Enorme potencial que es pot estendre a d'altres cineastes del real abans esmentats, autors tots ells de films que dibuixen les empremtes d'un possible i ample horitzó esperançat per al llenguatge cinematogràfic. ■

Notes

(1) *Una forma que piensa*: primera selecció retrospectiva a Espanya de cinema-assaig contemporani, organitzada com a cicle itinerant en el Festival de Cinema Documental Punt de Vista 2007, conclòs en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia.



A la memòria de Bergman i Antonioni

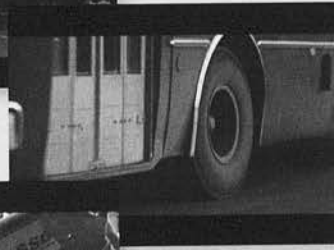
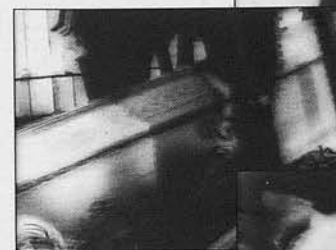
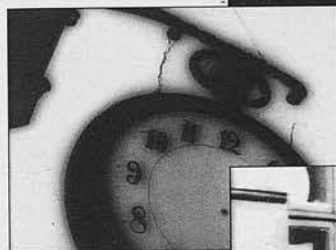
Ingmar Bergman
(1918-2007)

Seqüència del somni
del professor Isaak
a una ciutat
fantasmagòrica.
Fresas salvajes (1957)



Michelangelo Antonioni
(1912-2007)

Seqüència final
de la pel·lícula
El eclipse (1962)





**CINEMA CICLE
ROBERT BRESSON**

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

Dimecres, a les 20.00 hores

Dia 5 **Les dames du Bois de Boulogne**
(1945-VOSE)

Dia 12 **Pickpocket**
(1959-VOSE)

Dia 19 **Le procès de Jeanne d'Arc**
(1962-VOSE)

Dia 26 **L'argent**
(1983-VOSE)

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



125 "SA
NOS
TRA"
any
CAIXA DE BALEARS

Fundació
"SA NOSTRA"

Cicle Bresson

Aquest mes de setembre iniciem les sessions de cinema amb un cicle dedicat al cineasta francès Robert Bresson, amb la projecció de les pel·lícules *Les dames du Bois de Boulogne*, *Pickpocket*, *Le procès de Jeanne D'Arc* i *L'argent*. Tancarem el cicle el mes d'octubre amb *Au hasard Balthazar*, *Mouchette* i *Lancelot du Lac*.

Robert Bresson va néixer el 25 de setembre de 1901 a Bromont-Lamothe, Puy-de-Dôme, Auvergne, França. Morí el 18 de desembre de 1999, a París.

Després d'uns inicis en els camps de la fotografia i la pintura, realitzà el seu primer film l'any 1934: *Les affaires publiques*, curtmetratge còmic. Durant la Segona Guerra Mundial fou empresonat en un camp de concentració alemany.

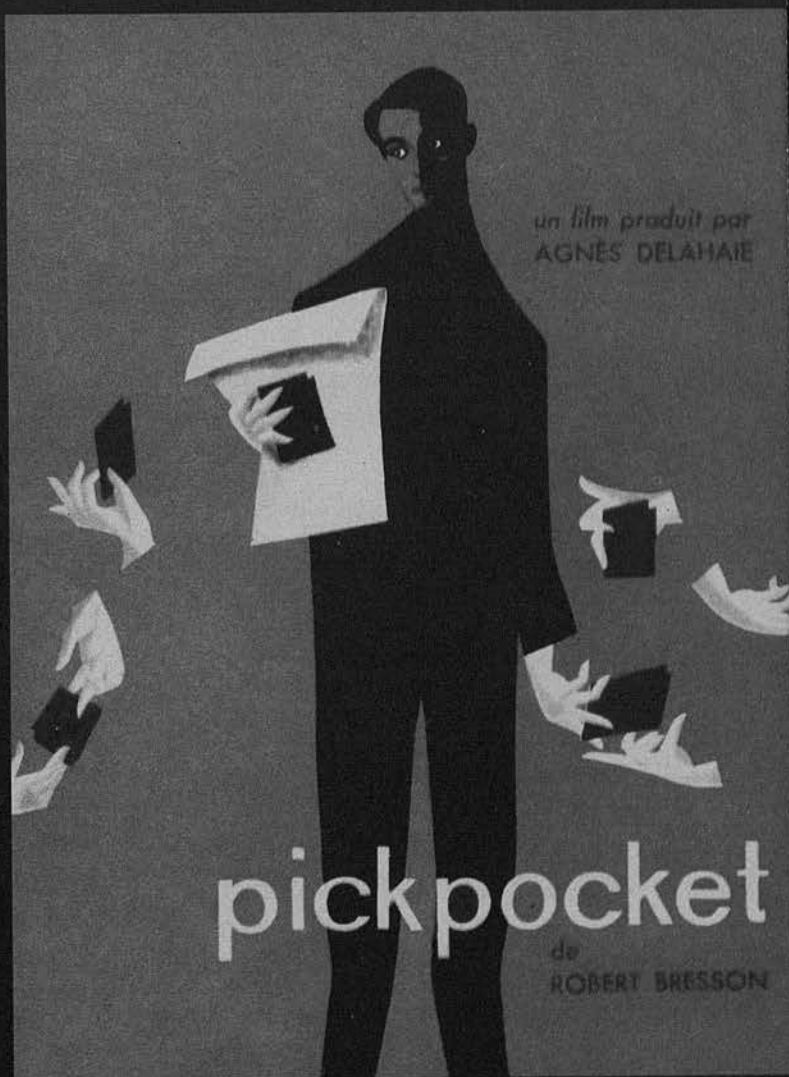
L'any 1943 Bresson realitzà el primer llargmetratge, *Les anges du péché*. Dos anys més tard rodarà *Les dames du Bois du Boulogne*, amb la participació de Jean Cocteau com a dialoguista.

És a partir d'aquesta pel·lícula que comença a ser considerat un dels cineastes més significatius, i comença a desenvolupar un estil propi, en què iniciarà un llenguatge visual pur, carregat de gestos, mirades i sons. Renuncia a utilitzar actors professionals i és el començament, també, d'un procés caracteritzat per la depuració i l'abstracció, procés que culmina a *Pickpocket*, possiblement l'obra més pura i perfecta. Robert Bresson ocupa en el cinema francès un lloc completament a part: és inclassificable, i no se'l pot associar a cap escola ni moviment.

El 1975, publicà el llibre *Notes sur le cinématographe*, una sèrie d'aforismes a través dels quals dóna la seva visió del cinematògraf que diferencia del cinema. Per Bresson, el cine és una espècie de teatre filmat, mentre que el cinematògraf, representa una nova escriptura visual d'imatges en moviment i de sons, relacionats amb el muntatge.

FILMOGRAFIA

- 1934: *Les affaires publiques* (curtmetratge)
- 1943: *Les anges du péché*
- 1945: *Les dames du Bois de Boulogne*
- 1951: *Le journal d'un curé de campagne*
- 1956: *In condamné à mort s'est échappé*
- 1959: *Pickpocket*
- 1962: *Le procès de Jeanne d'Arc*
- 1966: *Au hasard Balthazar*
- 1967: *Mouchette*
- 1969: *Une femme douce*
- 1971: *Quatre nuits d'un rêveur*
- 1974: *Lancelot du Lac*
- 1977: *Le diable probablement*
- 1983: *L'Argent*



PETITA SELECCIÓ D'AFORISMES

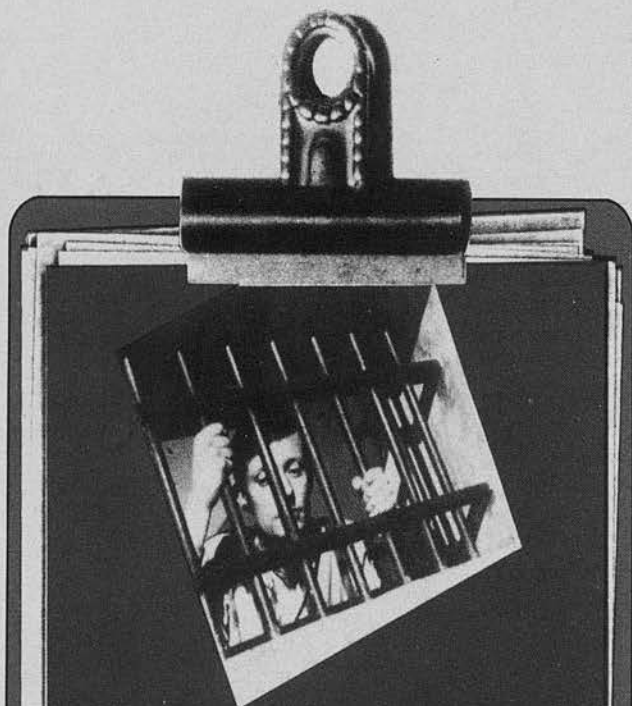
Moviment de fora cap a dins.
(Actors: moviment de dins cap a fora)

No és important el que mostren, sinó el que amaguen i, sobretot, *el que no sospiten que hi ha en ells.*

Entre ells i jo: intercanvis telepàtics, endevinació.

Robert Bresson

NOTAS SOBRE EL CINEMATÓGRAFO



Biblioteca Era  Ensayo

Dos tipus de pel·lícules: les que utilitzen els recursos del teatre (actors, posada en escena, etcètera), i la càmera per *reproduir*; les que fan servir els mitjans del cinematògraf, i la càmera per *crear*.

De qui? «Una sola mirada provoca una passió, un assassinat, una guerra.»

Muntar una pel·lícula és enllaçar les persones les unes amb les altres i amb els objectes a través de les mirades.

Quan n'hi ha prou amb un violí, no se n'han d'emprar dos.

Gens de música d'acompanyament, de suport o de reforç. *Absolutament gens de música.* (1)
(1) Exceptuant, per descomptat, la música interpretada per instruments visibles.

Capturar instants. Espontaneïtat, frescor.

Cinematògraf: manera nova d'escriure, per tant, de sentir.

Model: tu li dictes gests i paraules. Aquest et retorna (la teva càmera registra) una *substància*.

Res d'excessiu, res que no hi falti.

Una cosa desencertada, si la canvies de lloc, pot ser un encert.

Allò que està destinat a l'ull no ha de repetir allò que es destina a l'orella.

La veritat és inimitable; la falsedat, intransformable.

Muntatge. Passar d'imatges mortes a imatges vives. Tot torna a florir.

PETITA SELECCIÓ D'AFORISMES

*El estilo trascendental en el cine*OZU
BRESSON
DREYER**PAUL SCHRADER**

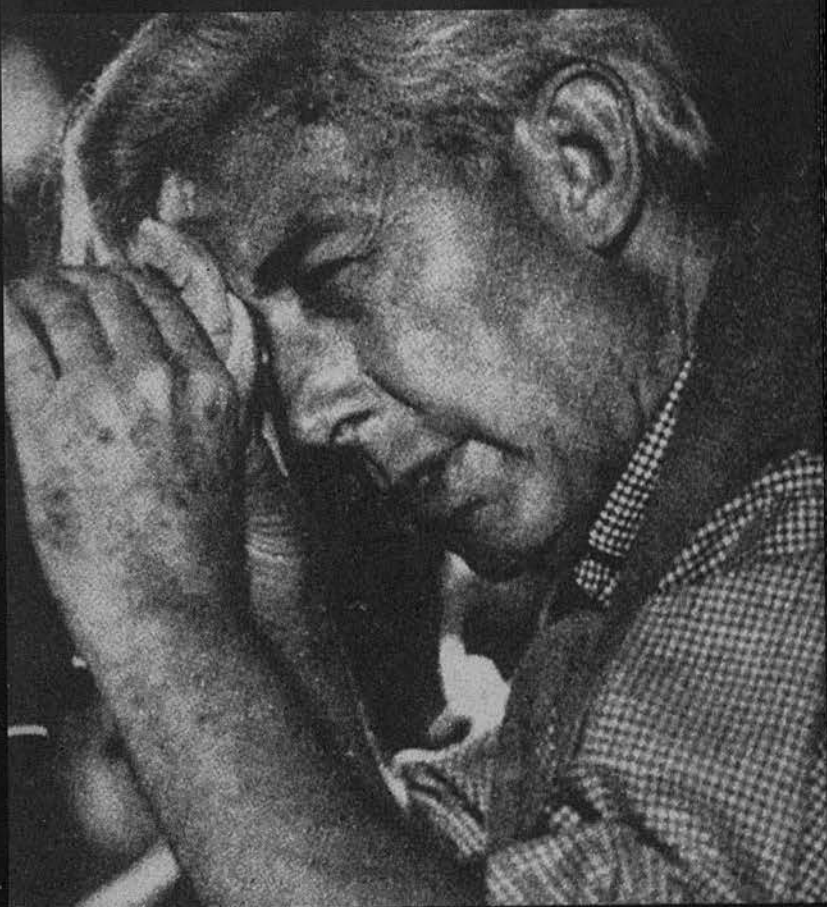
La teva pel·lícula no està feta per passejar-hi els ulls, sinó per penetrar-hi i ser absorbit completament.

El cinema no va partir de zero. Tot s'ha de tornar a qüestionar.

Filmar és anar trobant. Res d'inesperat que no sigui secretament esperat per tu.

Res de fotografies boniques, res d'imatges boniques. Només fotografies i imatges necessàries.

Construeix el teu film sobre el blanc, sobre el silenci i sobre la immobilitat.



Realitzador o director: no es tracta de dirigir algú, sinó de dirigir-se un mateix.

Traduir el vent invisible per l'aigua que esculpeix al seu pas.

El deute pendent amb el cinematògraf

Josep Carles Romaguera



Mouchette

Sens dubte Robert Bresson mateix era conscient que les seves pel·lícules esdevenien una proposta radical, insòlita, per a qualsevol espectador que innocentment decidís apropar-s'hi. D'aquesta consideració en tenim el testimoni en les seves *Notes sobre el cinematògraf*, llibre que recull una sèrie d'aforismes que expliquen l'estètica personal del cineasta, per a qui la seva tasca era absolutament diferent a la realitzada per la resta de directors, fins al punt que va desenvolupar, precisament, la teoria del *cinematògraf* en resposta a la idea de *cine*, una pràctica que ell considerava corrompuda per les servituds literàries i contaminada per la dramaturgia pròpia del teatre. El rebuig era tan taxatiu que el cineasta francès exigia que les seves pel·lícules fossin qualificades com a *no-cine*, en contraposició a aquell tipus d'art que mitjançant recursos teatrals tan sols es limitava a reproduir tot allò que enregistra la càmera. Res a veure, doncs, amb el seu rigorós treball, el del *cinematògraf*, consistent en "una escriptura amb imatges, moviments i sons". Aquest nivell d'autoexigència és segurament equivalent al que necessita l'espectador actual, acostumat, com està a percebre imatges, a assistir a pel·lícules, que posen en pràctica tot allò que Bresson criticava.

Per tant, la seva actitud de rebuig segurament serà la mateixa que la majoria dels espectadors tinguin envers la seva obra, definitivament desterrada de la nostra cultura audiovisual.

Tot això fa pensar en Bresson com un cineasta difícil, quan, per contra, em sembla que les seves pel·lícules, depurades fins al límit, concises pel que fa al desenvolupament del seu relat, austeres si considerem el seu aspecte visual, són d'un senzillesa aclaparadora. Tal i com observava el sempre atent Jacques Rivette, el director de *Lancelot du lac* tenia la capacitat d'establir la comunicació més directa amb l'espectador, quant a relació d'igualtat i no de submissió, en la qual Hitchcock en seria el principal artífex. Alliberant les seves imatges de qualsevol apunt retòric —anant fins i tot més lluny que cineastes tan directes com Buñuel, per exemple—, desenvolupant una estètica minimalista ("La possibilitat d'aprofitar bé els meus recursos disminueix quan el seu nombre augmenta"), Robert Bresson assolía un mitjà d'expressió —no ho oblidem, el *cinematògraf*— en què abans d'utilitzar qualsevol recurs del llenguatge cinematogràfic posat en pràctica per la resta de directors, s'havia assegurat "d'haver esgotat tot allò que es comunica per mitjà de la immobilitat i el silenci".

L'absència de qualsevol element que facilités l'empatia de l'espectador respecte dels conflictes dels personatges, la renúncia al psicologisme i a la dramatització dels fets que exposen les imatges són símptomes, precisament, del cinema d'un cineasta que exposa, a mesura que va fent pel·lícules, amb rotunda clarividència el seu discurs. Perquè Bresson, igual que Dreyer, Ozu —curiosament els altres dos cineastes que Paul Schrader esmentava en el seu cèlebre assaig com a paradigmes d'un suposat "estil transcendent"—, però també Ford, Hawks o Lang, va ser un cineasta que de manera progressiva i constant va anar prescindint cada vegada més dels recursos que tenia a la seves mans. Així, doncs, pel·lícules com *El diablo probablemente* o *El dinero*, les dues últimes, suposen la culminació d'una estètica que es fonamenta en abruptes i esbiaixades el·lipsis narratives, en la fragmentació de l'espai cinematogràfic, en l'uniformitat de la posada en escena, en la juxtaposició de la imatge, de manera que podem considerar Bresson com, i contràriament a la sensació de morositat, de letargia que poden causar les seves obres, el cineasta més ràpid, perquè tot el camí que alguns cineastes necessiten per transmetre una idea, per provocar una sensació, ell l'anul·la impertorbable: "És en els intersticis per on s'esmuny la poesia".

Tot aquest metodològic i exhaustiu procés de depuració de les formes, per tal de confeccionar quelcom diferent a la idea convencional del cinema, converteix el cinema de Bresson en un exemple d'heterodòxia i també en un acte de rebel·lia. Curio-

sament, però, el director de *Mouchette* —adaptació d'un text de Georges Bernanos però alliberat de la complexitat sintàctica i el barroquisme estilístic de l'escriptor— i *El proceso de Juana de Arco* —resposta a la dramatització, condicionada per un marcat expressionisme, feta per Carl Th. Dreyer a *La pasión de Juana de Arco*—, a qui podríem considerar com una autèntica *rara avis* dins la historiografia del cinema, esdevé una de les figures amb major transcendència. La seva influència és capaç de fer coincidir cineastes tan dispars com Jean-Luc Godard o Andrei Tarkovski, tal i com assenyalava David Oubiña. Però el deute amb Bresson es perllonga en el temps i s'expandeix per totes les latituds, de manera que podem rastrejar les seves petjades en el cinema d'Aki Kaurismaki —el cineasta finès és un dels que més fidelment segueix les seves coordenades formals—, de Michael Haneke —el joc amb el fora de camp i amb la fragmentació narrativa són constants en la seva obra, malgrat hi radica un sospitós acte manipulador per part de l'austriac—, dels germans Dardenne —capaçs de reactualitzar la figura de la tràgica *Mouchette* però sota el desmanyotat estil del moviment Dogma—, per no oblidar-nos de José Luis Guerín —un dels seus més aplicats apòstols—, Pedro Costa o el compatriota Philippe Garrel —¿no és *Les amants réguliers* un manual d'aplicació d'alguns dels principis del *cinematògraf* bressonià? És a dir, que qualsevol espectador no pot accedir al cinema d'avui en dia sense haver pagat el deute que hem contret amb Robert Bresson. ■



Lancelot du
lac

Bresson. *Pickpocket*. L'argent

Xavier Flores



Pickpocket

A ls vuitanta dos anys Bresson roda la seva darrera pel·lícula —*L'argent*, 1983— basada en una obra de Tolstoi, que li va permetre prosseguir plasmanant allò essencial de les coses i de les persones, dintre d'una carrera que es desmarca pràcticament, des dels seus inicis del treball dels directors de la seva generació.

La càmera de Pasqualino de Santis s'encarrega de recollir la peripècia del jove que, després de rebre un bitllet fals, veu com la seva vida es precipita pausadament però inexorablement cap a la seva destrucció —l'argent..

Amb un rigor que no sorprèn en Bresson, assistim a un procés que ens convida a mirar sense premeditacions les imatges amb què —aquest catòlic acusat de jansenista— ens torna l'interès per a una manera de tractar i de veure el cine.

L'evolució que el cinema de Bresson sofreix a partir de les seves primeres obres i que d'alguna forma adquireix carta de naturalesa amb *Pickpoc-*

ket, és segurament el més suggeridor del cinema francès fins avui dia.

Sense que fossin autèntiques adaptacions tant *Le journal...* i *Un condamné...* així com les dues primeres pel·lícules tenen una base literària, que Bresson tracta de forma que no li prescriu la pel·lícula.

Si bé és a *Pickpocket* quan adquireix aquest reconegut de la seva veu. Bresson s'independitza de tractaments literaris, de diàlegs emfasitzats, d'interpretacions dramàtiques, de psicologies de personatges i converteix la seva escriptura en un mecanisme que distancia l'espectador de les convencions tradicionals i acceptades de la forma filmica, sense que això representi una revolució o el rebuig d'un tipus de cinema que ell ja no freqüentaria.

Es diria que allò que realment aconsegueix Bresson és "refusar" amablement cada una de les eines i mecanismes tant literaris com teatrals i fins i tot cinematogràfics tradicionals que no necessita per a l'elaboració del seu discurs. Bresson refusa emprar

tot allò que l'aparti d'una forma d'exposar la realitat a la qual ell no renuncia.

El cèlebre estil de Bresson —encara que ell ho solventàs dient que tot allò que no és tècnica és estil— es podria resumir en aquesta renúncia que aconseguix deixar escoltar la seva veu única. Una veu que ha trobat el to adequat al seu discurs, i que no és una recerca dissimulada d'un lloc privilegiat a l'olimp dels consagrats inaprehensibles.

Precisament l'austera grandesa de Bresson es basa a trobar no un camí, sinó una postura que li permet endinsant-se amb més propietat en el seu cinema i escollir sense pretensions la distància més còmoda perquè es moguin els seus personatges i perícies.

Des de *Pickpocket* fins a *L'argent* la pintura de Bresson va traduït al llenç una cada vegada més coherent aplicació dels principis que ens faciliten obertament la comprensió de la seva obra sense la necessitat d'intermediaris oficials.

La redempció de l'individu, —com a discurs que vigila la seva obra— encaixa amb aquesta mena d'ascetisme quotidià que desprèn el tractament de les seves imatges, la convicció que estam en

mans de l'atzar i de la casualitat i que pràcticament —Bresson dixit— no aconseguim distanciar-nos de res, ja que als onze anys tot està ja decidit i predeterminat en els seus grans trets— són els eixos del discurs que teixeixen pràcticament tota la seva obra.

Bresson es cartejà durant anys amb un sacerdot, en un període en el qual la vida i obra de Sant Ignasi de Loiola seria la base de la seva pròxima pel·lícula, com descobreix i recull Víctor Erice en un article sobre el francès de l'any 2000.

L'argent és la culminació escrupolosa i pacient del rigor invisible en la posada en escena d'un autor que viatja per territoris comuns amb un equipatge tan precís com lleuger. Una austeritat calculada que no li impedeix veure amb nitidesa el món que l'envolta —i al qual pertany— mostrant-ne les lleis i les claus que hi dominen d'una manera infal·lible.

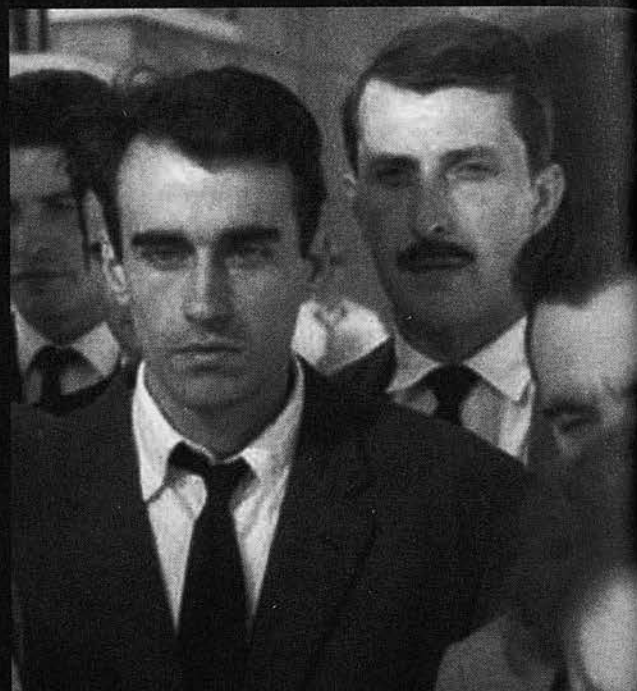
A l'època de l'aterratge i eclosió de la *nouvelle vague* i la saturació de discursos d'avantguardes en el camp literari, teatral o cinematogràfic, la irrupció tranquil·la de *Pickpocket* l'any 1959 ho trobaríem avui en dia com una explosió controlada dintre del cinema francès i europeu del moment. ■

L'argent



Les pel·lícules del mes

Cicle Robert Bresson



CINEMA AUGUSTA SALA 5
Cicle Robert Bresson
(1901-1999)

A les 20.00 hores

5 DE SETEMBRE
Les dames du Bois de Boulogne
(1945-VOSE)

Nacionalitat i any de producció: França, 1945
 Títol original: *Les dames du Bois de Boulogne*
 Director: Robert Bresson
 Producció: Consortium du film
 Guió: Robert Bresson
 Fotografia: Philippe Agostini
 Música: Jean-Jacques Grünenwald
 Muntatge: Jean Feyte
 Intèrprets: Maria Casarés, Elena Labourdette,
 Lucienne Boagaert, Jean Marchat

12 DE SETEMBRE

Pickpocket (1959-VOSE)

Nacionalitat i any de producció: França, 1959
 Títol original: *Pickpocket*
 Director: Robert Bresson
 Producció: Lux
 Guió: Robert Bresson
 Fotografia: Léonce-Henri Burel
 Música: Jean-Baptiste Lulli
 Muntatge: Raymond Lamy
 Intèrprets: Marika Green, Martin Lasalle, Pierre
 Leymarie



de setembre

19 DE SETEMBRE

**Le procès de Jeanne d'Arc
(1962-VOSE)**

Nacionalitat i any de producció: França, 1962

Títol original: *Le procès de Jeanne d'Arc*

Director: Robert Bresson

Producció: Agnès Delahaie

Guió: Robert Bresson

Fotografia: Léonce-Henri Burel

Música: Francis Seyrig

Muntatge: Germaine Artus

Intèrprets: Florence Carrez, Jean-Claude Fourneau,

Roger Honorat, Marc Jacquier



26 DE SETEMBRE

L'Argent (1983-VOSE)

Nacionalitat i any de producció: França, 1983

Títol original: *L'argent*

Director: Robert Bresson

Producció: Eos/Marion's films/FR3

Guió: Robert Bresson

Fotografia: Emmanuel Machuel, Pasqualino De Santis


Música: Jean-Sébastien Bach

Muntatge: Jean-François Naudon

Intèrprets: Christian Patey, Sylvie Van Den Elsen,

Michel Brigueat





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
- Prèstec 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