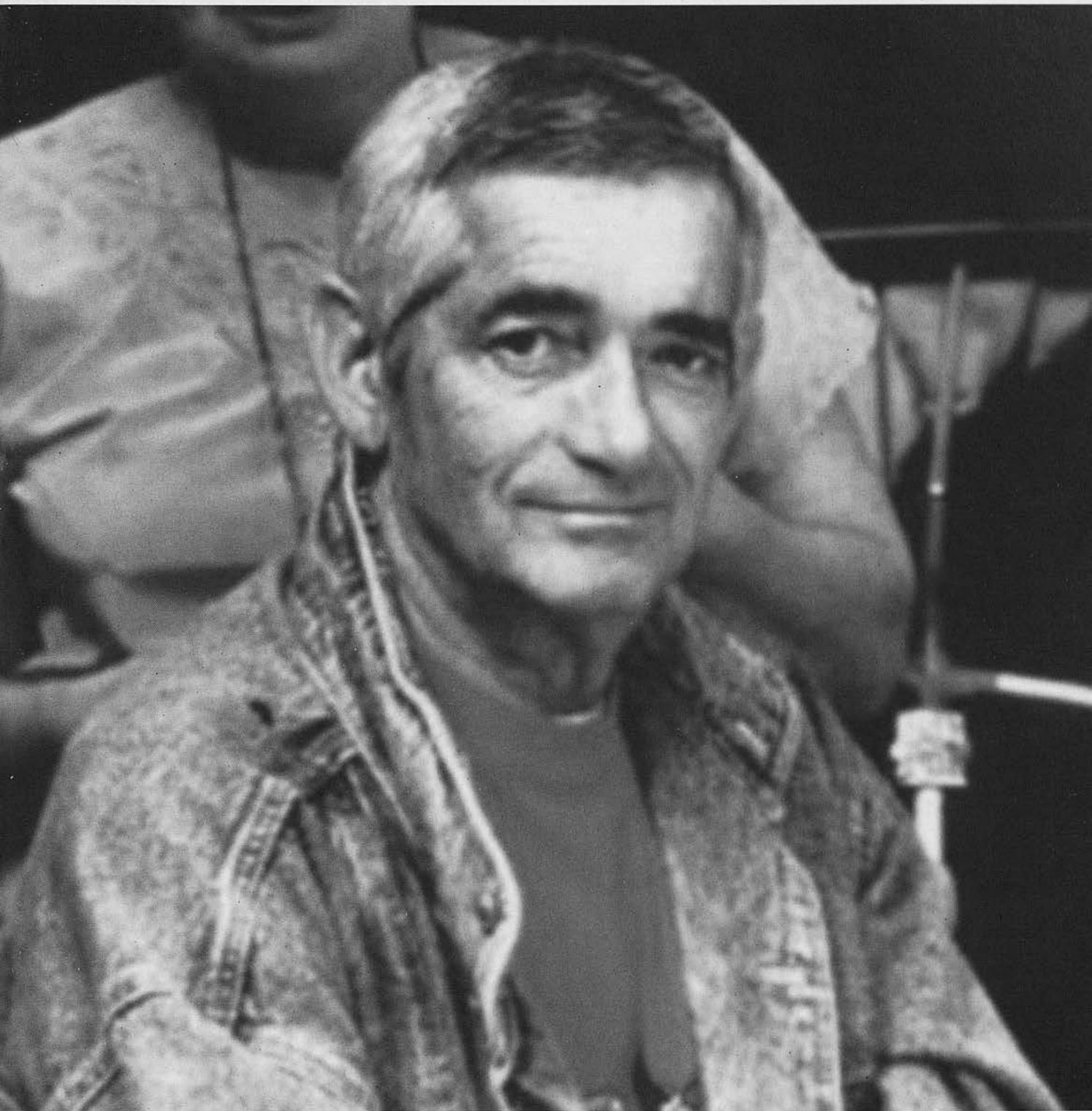


Cicle Robert Bresson  
Cicle Jacques Demy  
Recordant Antonioni i Bergman

temps moderns   
papers de cinema

núm. 136 Octubre 2007



125 "SA  
NOS  
TRA"  
any  
CAIXA DE BALEARS

Fundació  
"SA NOSTRA"

**temps moderns** papers de cinema  
Edició mensual Octubre 2007 Núm. 136

**Edita**

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

**Director**

Jaume Vidal

**Secretari Redacció**

Miquel Pasqual

**Assessorament lingüístic i traduccions**

Jeroni Salom

**Consell de redacció**

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

**Fotografies**

Arxiu Centre de Cultura

**Portada**

Jacques Demy

**Disseny maqueta / portada**

Santamà dissenja.

**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 Les coses clares  
per Jaume Vidal
- 5 La pel·lícula de la història  
La llegenda de l'espasa amb nom  
per Francesc M. Rotger
- 6 Cinema per un estiu antic i vell  
per Toni Roca
- 8 L'evolució de la figura femenina en la filmografia  
de Dreyer  
per Carles Sánchez
- 12 *Cuna de héroes*  
per Guillem Fiol Pons
- 15 Bandes de so  
Estiu 2007: segones, terceres, i quartes parts  
per Házael González
- 17 Les clavegueres, el Dante i els nazis  
per Pere Antoni Pons
- 18 *Seven Men From Now* (I)  
per Joan Ferrer Miserol
- 20 Ciutats de cinema  
*Manhattan* (1979), de Woody Allen: simfonia de Nova York  
per Júlia Pons
- 22 Crònica de cine  
per Martí Martorell
- 25 Cicle Jacques Demy
- 28 Gloriós estiu ple de cadàvers exquisits  
per T. Caro
- 30 *L'eclisse* (Michelangelo Antonioni, 1962). Fragment final
- 31 L'últim gest d'Ingmar Bergman  
per Carles Sampol
- 32 Apunts a contrallum  
Notes breus sobre desaparicions  
per Josep Carles Romaguera
- 34 Som Lola, la Lola de Nantes  
per Joan Ferrer Miserol
- 36 Antonioni i les perdurabilitats  
per Pere Antoni Pons
- 37 Clàssics moderns. Les heroïnes quotidianes (III):  
En la mort de Bergman i Antonioni  
per Iñaki Revesado
- 40 Cinema a "SA NOSTRA"  
Les pel·lícules del mes d'octubre

*Si corres i  
la pluja t'esgarrona,  
atura't i deixa-la  
caure.*

*Sols plou aigua.*

Guillem d'Efak

Ara, que gairebé les competicions del món del motor, tant cotxes com motos són a punt de tancar temporada, el motor del cinema es posa en marxa després d'haver romàs uns mesos a ralenti. Quelcom semblant passa cada any després de l'estiu. Un dels motius és la convocatòria de festivals -Venècia, Valladolid, Sant Sebastià-, aquest darrer serà cobert informativament a la nostra revista per Iñaki Revesado, tal com ja és tradicional, el mes de novembre pròxim. També l'arribada de noves produccions estrangeres i el renou que genera el cinema espanyol en aquestes èpoques amb el pretext de seleccionar pel·lícula representant a la cerimònia dels òscars ajuden a l'escalfament. En aquest capítol de novetats no volem deixar de fer esment a l'estrena de *En la ciudad de Sylvia*, darrera obra de José Luis Guerín, director molt vinculat a la nostra publicació.

Nosaltres, a Temps Moderns, que responem a un perfil més maratonianà, de seguir sempre una mateixa marxa sense perdre ritme, això sí, mantenim durant el mes d'octubre la programació a la sala 5 dels cinemes Augusta en homenatge a Robert Bresson. Tres pel·lícules més: *Au Hazard Baltasar, Mouchette* i *Lancelot du Lac* tancaran el cicle que, en aquest cas, es compaginarà amb un altre dedicat a Jacques Demy, en el qual es projectaran *Lola, La Bahía de los ángeles* i *Piel de asno*, a més d'un documental que va dirigir Agnès Varda, espo-

sa de Demy, titulat *Jacquot de Nantes*. També es clouen les projeccions emmarcades sota el títol de *Recordant Antonioni* amb *Cronaca di un amore*, *La signora senza camelie* i *Recordant Bergman* amb *Secretos de un matrimonio*. La mostrà de Demy, però, tindrà el braç llarg, perquè també a l'illa de Formentera hi haurà una mostra representativa de la seva obra en tres dimecres consecutius, dies 3, 10 i 17: *La Bahía de los ángeles*, *Los paraguas de Cherburgo* i *Les demoiselles de Rochefort*.

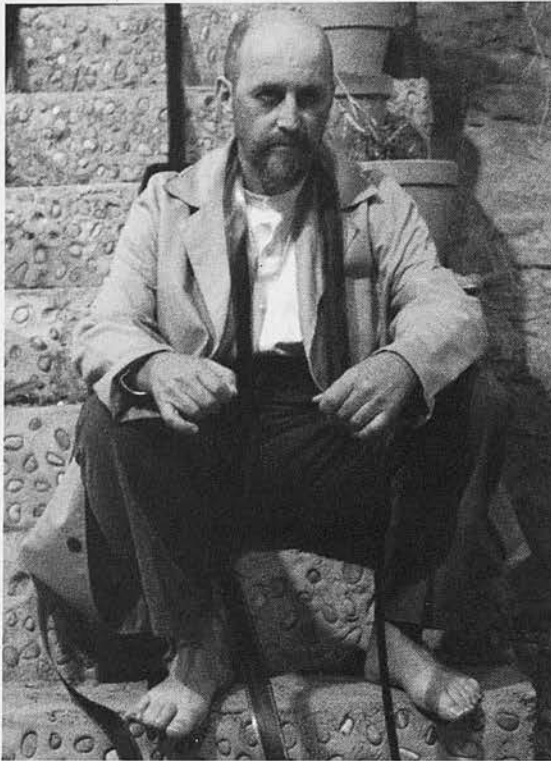
Tot això en un mes d'octubre en què farà deu anys que va morir Pilar Miró, persona del cinema, directora de les seves pròpies realitzacions i que també ocupà durant tres anys la Direcció General de Cinematografia. Als pocs dies de la seva mort, l'escriptor Juan Cruz va escriure d'ella que havia aportat llum al país i no només la llum dels focus, a les penombres de la seva vida fou un esplèndid exemple de dignitat i valor. Aquesta, segons Cruz, fou la gran herència llegada per Pilar Miró.



Anouk Aimée  
a Lola

# Les coses clares

Jaume Vidal



Aquest article vol ser una aportació amb caràcter aclaridor d'una sèrie d'informacions publicades en relació a la pel·lícula *La imatge cremada*. Josep Truyol Otero, primer cineasta de Mallorca 1868-1949. Val a dir, de bon principi, que la meua participació a la realització, i la tasca que vénc desenvolupant a la Fundació "SA NOSTRA" m'atorguen al meu parer el dret d'expressar la meua opinió amb l'ànim exclusivament d'informar.

Dia 12 d'abril de 2006 va signar-se un contracte entre la Fundació "SA NOSTRA" i el Sr. Josep Truyol Thomàs, mitjançant el qual la Fundació "SA NOSTRA" promovia i aportava suport econòmic a la realització de la pel·lícula esmentada. La quantitat que es comprometia a aportar la Fundació era de 33.000€, d'acord amb el conveni de col·laboració entre la pròpia Fundació "SA NOSTRA" i el Consell de Mallorca. Aquest pagament es contemplava en dos terminis del 50% cada un, el primer fet a la signatura del contracte i el segon el mes de juny de 2006 coincidint a l'inici de la postproducció. Ambdós pagaments es realitzaren de la forma acordada.

El mateix contracte contemplava una clàusula referida als terminis en què s'havia de fer la presentació pública —abans de dia 31 de desembre de 2006— i una altra referida a la necessitat de coordinar tots els actes de comunicació i de presentació amb la Fundació, de la qual es faria constar en tot i per tot la col·laboració feta. Finalment, una última clàusula derivava qualsevol incompliment a la jurisdicció dels tribunals de la ciutat de Palma.

La presentació pública, projecció de la pel·lícula al saló d'actes del Centre de Cultura, va fer-se dia 25 d'abril de 2007, pocs dies abans del tancament de les instal·lacions per iniciar unes obres de reforma ja anunciades, i l'endemà de la celebració d'una roda de premsa a la qual van assistir-hi representants de les institucions i tot l'equip de realització. Si va aconseguir-se projectar la pel·lícula va ser per la insistència de la directora del Centre de Cultura i l'exigència de compliment dels seus compromisos a les persones al càrrec de la realització —el signant del contracte, Sr. Josep Truyol, i el director de la cinta, Sr. Antoni Maria Thomas—. L'anunci de la presentació "estrena del vídeo", a part d'altres publicacions, va fer-se oficialment a la revista *Temps Moderns*, núm. 132, abril 2007.

Un article publicat al diari *Ultima Hora* dia 14 de setembre passat sembla de confusió el que reproduïx fins aquí aquesta seqüència informativa. L'article, signat per M. Amengual, fa un repàs a les causes que va originar la pel·lícula, la idea original de Vicenç Matas, totes les persones que hi han col·laborat i també les entitats, tot posat en boca del Sr. Antoni M. Thomas. Dues dades són les que creen confusió dels comentaris recollits. Per una banda l'esment a una presentació feta el mes de maig "...después que el pasado mes de mayo para que los nietos y algunos amigos de Truyol valorasen el proyecto". Bé, ni mes de maig ni sobretot preestrena, tal com ja he comentat abans. Va ser l'estrena oficial de la pel·lícula, així es va anunciar i així es va entendre a tots els nivells. D'altra banda, al final del reportatge, es fa una referència també a la procedència dels fons que han fet possible la pel·lícula "ha contado con un presupuesto de unos cinco millones de pesetas provenientes de las ayudas del Consell i del Institut d'Estudis Balearics". Cap esment al contracte referit també abans i signat entre la Fundació "SA NOSTRA" i el Sr. Josep Truyol. Com a dada complementària diré que a més de l'aportació econòmica la Fundació "SA NOSTRA" va participar amb la cessió d'equipament tècnic —càmeres Betacam, focus, monitors, etc.—.

Torn al principi, a les intencions aclaridores. He deixat passar més de dues setmanes a l'espera que el Sr. Antoni M. Thomas fes alguna rectificació al diari *Última Hora* sobre aquests dos punts desenvolupats al capítol anterior, atès que ambdues informacions són posades en boca seva. No ho ha fet i per això mateix m'he vist obligat a publicar aquestes línies. No sé què vol fer el Sr. Thomas, no sé on vol arribar amb aquestes confusions, el que sí sé és que particularment em veig marginat de l'equip de realització d'una pel·lícula que va néixer amb molt bones intencions però que malauradament, i aquestes coses s'han de saber reconèixer si un exerceix de bon professional, no ha cobert ni de molt les expectatives. ■

## La pel·lícula de la història La llegenda de l'espasa amb nom

Francesc M. Rotger



No és possible: una altra pel·lícula sobre el rei Artur, la Taula Rodona i l'espasa màgica. Aquesta, *La última legión*, de Doug Lefler, una estrena més o manco recent a les nostres cartelleres, la presenten a Internet com "la verdadera història d'Excalibur". Bé, atès que tot això és una llegenda (un cicle de llegendes, més ben dit, i potser el més destacat de tota la narrativa occidental), evidentment és una llicència parlar d'una "verdadera història". Una expressió literària. El que sí que fa aquesta producció, que es basa en una novel·la de Valerio Manfredi, sembla que de gran èxit, és recuperar uns quants referents estrictament històrics d'aquella època, cap al segle V, o el VI, quan se suposa que va viure (o no) un general o cabdill bretó romanitzat, de nom Artorius o alguna cosa semblant, que tal volta podria ser l'origen de tota aquesta saga. En aquest sentit: és veritat que existiren uns personatges anomenats Odoacre i Orestes, aquest darrer pare d'un emperador adolescent, Romulus Augustus. I és veritat que l'any 476 "caigué", per així dir-ho, l'Imperi Romà d'Occident (però no el d'Orient, que romandrà mil anys més, fins al 1453).

Tampoc no és la primera pel·lícula que reivindicava aquesta "romanitat" del presumpte rei Artur, i que tracta d'acostar-se a allò que tal vegada fos el nucli de la llegenda, l'embrió; més que al seu desenvolupament anacrònic, amb escenaris, vestits i ambientació dels segles XII o XIII, que és quan es va

popularitzar el mite i va adquirir les seves primeres manifestacions literàries (fins al punt que una princesa britànica, Constança de Bretanya, cunyada de Ricard Cor de Lleó, li va a posar al seu fill, i hereu del regne, el nom d'Artur). *El rey Arturo*, realització relativament recent d'Antoine Fuqua amb Clive Owen i Keira Knightley, ja anava per aquest camí. Amb el vostre permís, jo encara em quiet amb el cicle artúric estricte i amb la seva millor adaptació cinematogràfica sense discussió possible: *Excalibur* (1981), de John Boorman. O, si voleu, amb el simpàtic musical *Camelot* (1967), de Joshua Logan, el mateix director de *La leyenda de la ciudad sin nombre*; la versió de dibuixos animats *Merlín el encantador* (1963); o la parodia dels Monty Python *Los caballeros de la Mesa Cuadrada y sus locos seguidores* (1974), tot i ser molt inferior a *La vida de Brian*. En cap cas, amb *Los caballeros de la Tabla Redonda* (1953), de Richard Thorpe, ni, molt manco, amb *El primer caballero* (1995), de Jerry Zucker.

Tot aquest llistat de llargmetratges (i molts d'altres) posa de manifest, una vegada més, fins a quin punt el cinema bàsicament de l'àmbit anglo-saxó ha sabut treure profit del seu heroi medieval per excel·lència. Compareu amb el nostre equivalent, Jaume I, per descomptat, ja que l'any que ve fa vuit segles del seu neixement, i encara espera que el portin al cinema. Que hi portin la seva vida, vull dir. Ah, i que Indiana Jones no perdi més temps cercant el Grial: és, tots ho sabem, a la Seu de València. ■

*La última legión*

# Cinema per un estiu antic i vell

Toni Roca

*El ultimátum de Bourne*



Perquè tot just a hores d'ara mateix, octubre, tardor, humitat a l'ànima del cor i tira que te'n vas, la més pura evocació i record de l'estiu passat és remuntar-nos a un temps, a unes dades, uns dies ja quasi oblidats, que les coses paren i no s'aturen i a velocitat —velocitat de creuer— els esdeveniments, o els no-esdeveniments, ens traslladen a les portes magnífiques de l'hivern. I parlar dels temps estiuencs és parlar d'allò que només, o gairebé, és un pàl·lid record, ombra esvaïda, arròs passat d'hora. Però de l'estiu ara voldria rescatar tres films, que malgrat les seves diferències —però també/ també la frustració d'històries no assolides del tot— m'han fet cinematogràficament companyia al llarg dels mesos integrats del juliol a les acaballes del setembre i la seva possible/probable melangia de vegades malaltissa. Tres cintes, no cal dubtar-ho, que fan impacte encara que a nivells molt diferent, *Caòtica Ana*, amb direcció del basc compromès i analític Julio Medem, *El ultimátum de Bourne*, tercer capítol, tercera entrega d'una nissaga començada l'any 2002 i ara precipitadament realitzada per Paul Greengars i, per tancar l'oferta, una de les millors pel·lícules de la temporada passada, *Ratatouille*, un altre acte d'encanteri de la Pixar ara aliada amb la tradicional Walt Disney.

## Caòtic Medem?

Abans de res hauria de demanar perdó. L'acudit és un mal, mediocre acudit, agafat pels pèls i, la veritat, fàcil, molt fàcil de fer. Veus *Caòtica Ana* i a la sortida de la projecció sembla que l'acudit està servit. I així pensaven algunes de les persones que acudiren aquell dia al cinema. Però no. Però no. La pel·lícula és, o tal vegada ho vol ser, prou complexa, difícil, complicada d'entendre en especial al llarg d'alguns fragments on sembla, i no voldria ferir a ningú, que a l'autor de *Los amantes de Circulo Polar* (sense dubte i en la meua personal opinió la millor de les seves pel·lícules) podria estar una mica ferit d'ala o que ha perdut l'oremus. No és el cas. La cinta té un inici, una arrencada brillant, expositiva d'imatges i de color, de situació i de personatges. És el pròleg a la llarga odissea d'Ana, la protagonista interpretada per un rostre nou al cinema espanyol, Manuel Vellés. Llavors l'acció ens transporta a l'illa d'Eivissa, ocasió excel·lent que aprofita d'immediat Julio Medem per filmar les millors, les més belles, intenses imatges de tota la pel·lícula i no voldria, no, oblidar-me d'una altra seqüència d'extraordinària qualitat, que impressiona i desborda el pobre espectador solitari (o no)



a la seva butaca; l'arribada, a bord d'un iot d'Ana i un amic a la ciutat de Nova York, quan l'embarcació posa proa directa als gratacels de Manhattan, l'escena, de veritat és memorable, perdurable i formarà part important de la filmografia sencera de Julio Medem, la integració que és total de la terra amb el cel obert i blau, el moviment d'ones espijades pel vent, la força també del vaixell, creen una escena on la bellesa, la poesia, l'impacte és notable. Però molt abans, quasi al principi del film, l'espectador ha pogut gaudir d'unes esplèndides imatges nocturnes rodades davant l'illot d'es Vedrà i es Vedranell a la llum de la lluna plena i sensual. A *Caótica Ana* passa el que passa a les pel·lícules del director; s'hi detecta en tot moment un profunditat estètica de la imatge, una utilització del color, una qualitat fotogràfica admirable. Després la història es complica per camins estranys i la seva deriva es fa inevitable.

## Final de Trajecte?

Sempre s'ha desitjat recuperar —però és impossible, és impossible— l'esperit i l'empenta, l'emoció i els graus elevats de fascinació que ens produïa en aquells anys les pel·lícules d'aventures plenes d'exotisme i una mica de folklore, la veritat, i que barrejava pirates i corsaris, mosqueters i contrabandistes, princeses encantades i guerrers medievals, gàngsters en acció i policia secreta i investigadora de tot allò o de tot aquell que sembla que ha transgredit la llei, la llei i l'ordre. Velles pel·lícules, vell concepte del cinema d'acció. Des de, i a tall només d'exemple, *El hidalgo de los mares*, *El tesoro de Sierra Maestra* a *Goldfinger*, la cosa és llarga i és notable. I els darrers anys, a excepció de la molt notable *Master and commander*, l'assumpte va de

baixa. Pacència. Ara tot és galàctic i una mica ensopeït, avorridet de mena encara que no d'intenció, lluny, però de qualsevol esperit creatiu. Per tot això quan l'estrena ja fa un parell d'anys d'*El caso Bourne*, dirigida per Doug Liman el meu cor botà d'alegria i felicitat. La cinta ens transportà a altres temps de desgavell i disbauxa cinematogràfica. Pur, puríssim cinema d'aventura —per cert, oblidat pels crítics, que no han parlat mica— amb les antigues essències renovades i actualitzades al ritme del cinema d'avui per avui. La continuació, *El mito de Bourne*, confirmà el talent, l'interés creixent de la sèrie. Ara, ens arribà la tercera, *El ultimátum de Bourne* que, ignorem si clausura la història. Dirigides els dos darrers per Paul Greengrass (*Domingo sangriento*, *United-93*) i interpretades per Matt Damon. Però finalment aquesta tercera aportació decep. Decep una mica. Massa acció massa tumult, massa dispersió al llarg d'un film excessiu.

## Tota una lliçó de bon cinema

La comèdia d'animació, els dibuixos animats de tota la vida també era el passat. De sobte i amb l'actualització, d'una banda, de la Disney i, d'altra, el talent sortit dels estudis Pixar i amb obres mestres com *Toy Story* o *Buscando a Nemo*, que renovaven el llenguatge del gènere de dalt a abaja. L'any passat, una de les millors cintes estrenades entre nosaltres era, cal no dubtar-ho *Los increíbles*, cinta exemplar i a imitar. Ara amb la més que notable *Ratatouille* la, història va de ratolins, gastrònoms, cuina d'alt nivell, menjars selectes i delicats amb el rerefons de la ciutat de París. Demostració, exhibicionisme visual i acolorit de qualitat excel·lent confirma l'excel·lent estat de salut del gènere. Sí, la Pixar, evita l'esfondrament de la Disney. ■



*Caótica Ana*

# L'evolució de la figura femenina en la filmografia de Dreyer

Carles Sánchez

Carl Theodor  
Dreyer



Si bé som dels que pensen que l'exploració d'una pel·lícula és més interessant quan se centra en els seus aspectes formals i les seves relacions amb el contingut (més fondes com millor és el film), i encara més si es tracta d'explorar l'obra d'un director com Carl Theodor Dreyer, hem de dir que no dirigirem les aspiracions d'aquest article sinó a uns determinat aspecte del contingut de les seves obres més importants.

Carl Theodor Dreyer va néixer l'any 1889 a Copenhaguen, i va dirigir el seu primer llargmetratge, *El presidente*, el 1919, i el seu darrer, *Gertrud*, el 1964. En total, en va dirigir catorze, de les quals, cap d'elles (ni tan sols *El amo de la casa* (1925) no hauria de ser essencialment observada des d'una òptica *feminista*, si no és que és buscàs una visió parcial de les obres i que ens fos indiferent el fet de perdre el més important d'aquestes: el seu excels llegat cinematogràfic, i més enllà d'això, el seu excels llegat humanístic i eròtic.

Una vegada dit això, i atès que es tracta de respectar el títol d'aquest article, començarem dient que, des del primer film, el nostre director manifesta certa sensibilitat cap a la situació de la dona dins la societat i cap a la manera en què la dona es relaciona amb el món. Sensibilitat que ve acompanyada, en fi, per una inclinació moral del director, la qual,

és, per bé que amb diversos graus de manifestació segons el film, sempre receptiva a les injustícies de les dones, i a la necessitat d'abolir les desigualtats.

El 1925 Dreyer presenta la seva setena pel·lícula, *El amo de la casa*, l'argument de la qual, es pot resumir així: Viktor Frandsen és un tirà a ca seva, i la seva dona, Ida, i els seus fills, en pateixen l'autoritarisme. Ida és com la seva esclava: s'encarrega de totes les feines de la casa i de l'existència dels fills, i en addició s'esforça qui sap lo per fer que tot estigui al punt que el marit desitja. Viktor, però, no està mai satisfet, i es mostra generós a l'hora de menysprear la feina i la dedicació d'Ida: Mads, la dida de Viktor, ajuda a Ida a les feines de la casa, i li retreu contínuament a aquell, la seva equivocada actitud amb la seva dona. Són Mads i la mare d'Ida les que ordeixen un pla per dur a l'exhausta mestressa de casa a passar una temporada al camp per tal que descansi, i també per fer canviar Viktor Frandsen. El fet que amb gran desgrat de Viktor, Mads es traslladi a ca seva durant l'absència d'Ida, no li permet esquivar l'enfrontament amb les feines de la casa: Les ha d'aprendre a fer i tastar la seva duresa i dificultat, la seva ingratitud, la seva fugacitat; ha de patir la visió personal del mite de Sísif.

Si ens centram en la figura d'Ida i observam la incidència que té com a protagonista en el desen-

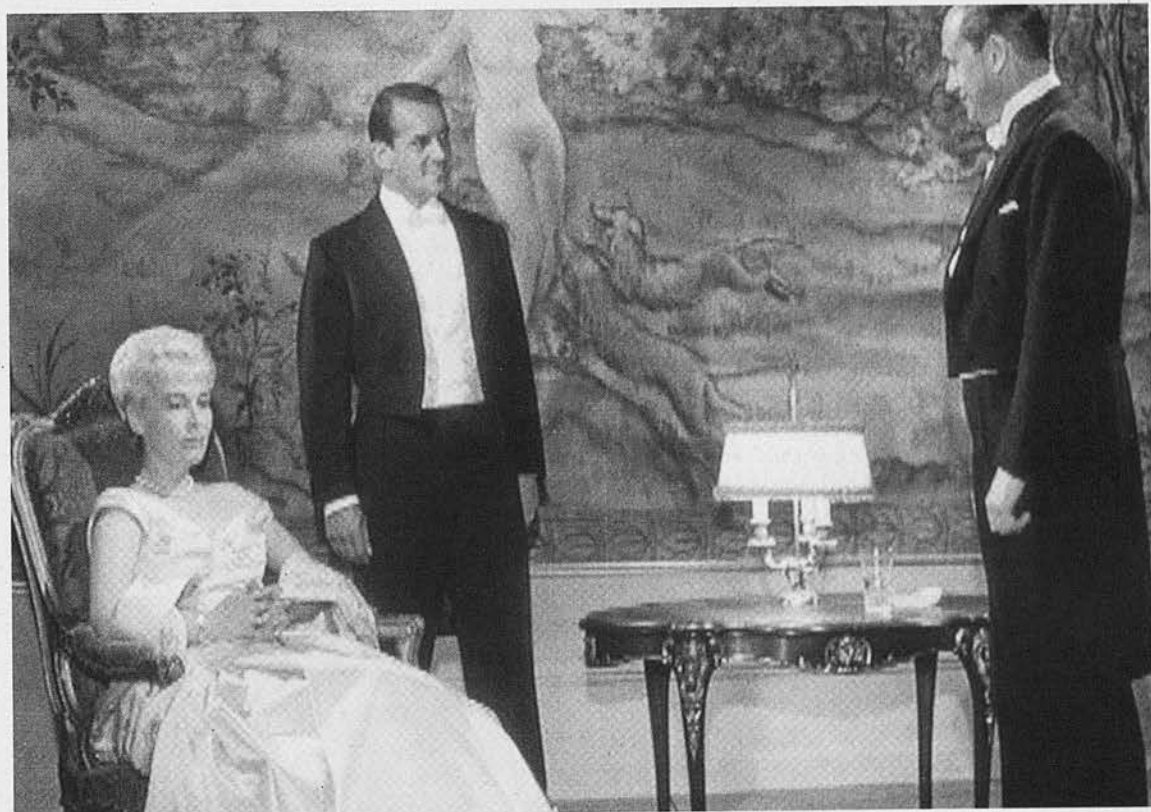
volupament de la història, notam que aquesta incidència s'articula per les seves accions i per les seves relacions amb els objectes: Ida té esperit, però allò que pesa en la narració és que faci o no menjar, que renti o no els plats, que pengi o no la roba; que tenguí o no cos. L'esperit de la mestressa a penes s'expressa. Ni tan sols és l'oposició moral d'Ida a la seva esclavitut, (cosa que suposaria una projecció del seu esperit), la que la mena al camp a descansar, sinó el cansament del seu cos. Ida està molt relacionada amb la matèria, és un personatge material. I és a través d'aquesta materialitat que la dona d'*El amo de la casa* se'ns presenta com la víctima infeliç d'un home que no la deixa créixer en termes generals, ni tampoc que s'expressi o es desenvolupi en termes espirituals.

Però Viktor Frandsen, acaba comprenent la gravetat i rectifica en benefici de la seva dona; el clímax de la contrició té lloc quan Ida torna a casa i Viktor s'agenolla suplicant als seus peus, sense que Mads no hi sigui present. Quan Mads arriba a casa troba el matrimoni somrient, i tem que Ida hagi tornat a la submissió. Nogensmenys, sap que tot va bé quan fita les taques de pols del terra en els genolls de Viktor i en dedueix l'escena de la súplica. Un excels exemple d'expressió visual.

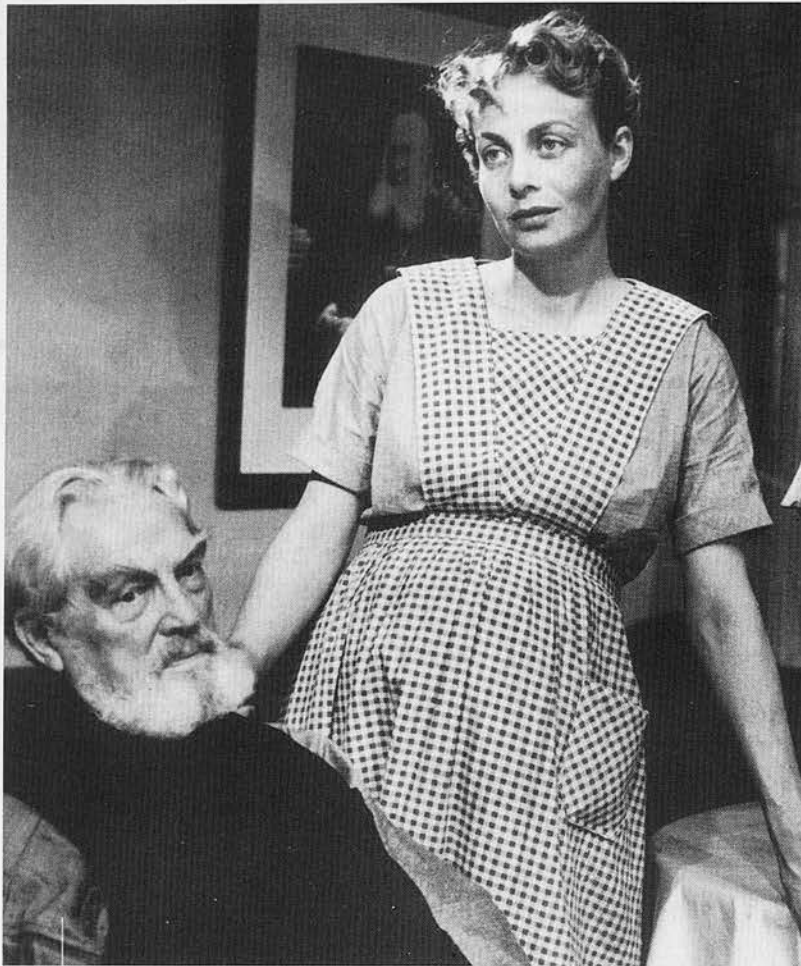
Un altre element interessant per tots aquells que s'oposen a les desigualtats, rau en el fet que planteja com, un conflicte que el diàleg verbal no pot resoldre perquè no reïx a transmetre el missatge (i això no té res a veure amb el fet que fos una pel·lícula muda) és resolt per una diàleg visual o físic: havent-se constatat al principi d'*El amo de la casa* la impossibilitat de raonar amb Viktor, Dreyer

el situa en un paper socialment reservat a les dones; així agafa tots els espectadors de la mà, els acompanya en el recorregut cap entendre en què consisteixen els desequilibris en les relacions socials, domèstiques, i il·lumina el valor de les feines de la casa.

El següent film que volem comentar és *La pasión de Juana de Arco*, que Dreyer enllestí el 1927. Aquesta obra explica el procés contra Joana d'Arc, acusada d'heretgia, l'any 1431 a Rouen, el qual va acabar amb la seva mort a la foguera. Els detalls de la història foren extrets de les actes oficials. Amb aquests plantejaments, es fa evident que si bé la dona és manté en el centre i és des d'aquesta situació que projecta el seu estatus de víctima, els termes del diàleg entre l'home i la dona, o entre l'opressió i la llibertat, han experimentat un canvi radical: han canviat perquè la dona que ara ens retrata Dreyer ha canviat. Les seves relacions amb els objectes, amb la matèria, han canviat, la manera d'incidir en el desenvolupament de la història, també. Si a *El amo de la casa*, sense esma per enfrontar-se al seu espòs, Ida és vençuda pel cansament físic, el físic de Joana d'Arc suporta les tortures més repugnants, i no cau vençut si no quan la cremen per no haver confessat. Així, doncs, el seu esperit no és doblegat. Si el que incidia en la narració eren les accions d'Ida, a *La pasión de Juana de Arco* són les reflexions, els raonaments de la donzella d'Orleans davant els jutges. També les accions, però sempre com a projecció d'una dimensió espiritual infinita. L'opressió dels homes era provada a *El amo de la casa* en el cos d'Ida; a Joana d'Arc, també hi ha opressió física de la dona, però l'espiritual és molt



Gertrud



més dolorosa i té molta més rellevància. Si Ida era una dona de peus a terra, Joana d'Arc és una il·luminada (en el sentit més positiu del terme) que mira el cel. Si hem dit que Ida era un personatge material, ara deim que Joana d'Arc és exactament el seu extrem oposat, un personatge espiritual.

Com a *El amo de la casa*, Dreyer mostra en aquesta obra un altre cop la impossibilitat del diàleg entre l'home i la dona, però també que el gran culpable és el primer, i que aquest fracàs és una tragèdia per a tots humans.

En aquestes dues pel·lícules, que nasqueren amb dos anys de diferència, Dreyer marca els dos extrems, l'inici i el final, del trajecte que realitza la dona en les seves obres posteriors: va de la matèria a l'esperit, i el seu cim espiritual és Joana d'Arc.

Dreyer encara havia de fer cinc llargmetratges més, i el 1943 va estrenar *Dies Irae* (*El dia de l'ira*), en què Anne, la protagonista, és víctima de la malaltia dels altres. La diferència pel que fa als altres dos films comentats, és que el mal és personificat no en una figura masculina, sinó en una altra dona; els homes són, en fi, titelles que obeeixen en tot moment la voluntat d'una de les dues. Anne representa l'amor, la bondat, la ingenuïtat, l'honestedat: la seva bellesa és una projecció de la seva profunditat. La lletjor de Merete, com la dels jutges de Joana d'Arc, és també interior, i representa la pulsio del mal, la destrucció, l'opressió. Si a *El amo de*

la casa són les accions d'Ida el que designa el destí de la història, a *Dies Irae* són les forces de l'ànima més elementals d'Ann i Merete, en oposició, les que ho fan. Observam, doncs, que la dona material de l'amo de la casa, esdevé en Ann una dona que es regeix per l'amor i que aplica a la narració elements intangibles.

El 1954, a *Ordet* (*La paraula*), Inger, la figura femenina, se'ns presenta ja no com una víctima de la bestiesa dels homes o del mal, sinó ben al contrari, com a responsable del bon funcionament de l'univers on es mouen els personatges. Inger és bella, tendra, honesta, tolerant, i sempre actua en benefici del altres. Per bé que té un paper essencial en les feines de la casa, la seva situació és diferent que la d'Ida, perquè a *Ordet*, encara que en aparença no ho sembli sempre, tothom reconeix implícitament l'autoritat de la dona. Inger és important per tothom, pel seu so-

gre, pel seu homo, Mikkel, pels seus fills, pels seus cunyats, pels animals de la granja, i tots l'adoren. Tot i que té una dimensió espiritual meravellosa és una dona que toca de peus a terra, que domina l'ús dels objectes domèstics, que està, en aquest sentit, lligada a la matèria. L'espiritualitat més propera a Joana d'Arc és encarnada a *Ordet* per Johannes, germà de Mikkel, qui aplica una força divina a la narració.

Els antagonistes de la història són homes vells, els encarregats de guardar la llei, i que són presentats a voltes com a titelles, i a voltes com a infants dedicats a malgastar el temps preciós de viure en discussions i actituds absurdes, que arriben a obstaculitzar la realització de les felicitats més elementals dels homes i les dones. Molt lluny d'això queden la força de l'amor dels joves amants, Anders i Anne, l'amor encès amb què Mikkel estima Inger, i encara més lluny l'amor amb què Inger estima la vida que representa. La dona material d'*El amo de la casa* assumia l'existència de la seva vida interior a *Dies Irae* i al seu torn aquesta dona bona i ingènua de *Dies Irae* a qui desbordaven les forces del seu cor, esdevé a *Ordet* una dona que sap gestionar totes les forces en benefici de l'univers.

Dreyer coronà el final de la seva carrera amb *Gertrud* el 1964. En aquesta obra, ens torna a mostrar el retrat d'una dona infelç que és víctima o bé de la falta d'escrúpols, o bé del materialisme dels homes. El primer tret que separa Gertrud d'Inger

és que la primera té molt poca incidència física en el funcionament de la casa, la seva relació amb els objectes és simbòlica i totes les forces amb que mena la narració són psicològiques, o bé projeccions d'aquestes: una besada, fer l'amor.

La impossibilitat del diàleg entre dos essers i l'acostament de Gertrud a una dimensió més espiritual és la idea que ens transmeten les escenes on parla amb el seu marit mirant l'infinit. Gertrud s'assembla a Inger en què, com ella, posseeix una maduresa espiritual que els dona la possibilitat d'entregar-se a la vida sense reserves ni temences, això sí, tanmateix condicionades ambdues per l'existència dels homes. Com Anne, a *Dies Irae*, Gertrud és una dona que es regeix per l'amor, però està preparada per viure sense ell si aquest no és un amor com el d'ella, total, ideal. I això és el que passa. Tots estan enamorats de Gertrud, però ella rebutja el seu marit perquè aquest, per bé que enamorat, està massa interessat en la seva carrera cap el ministeri, i també la necessita per cuidar la seva imatge. Gertrud rebutja igualment l'excel·lent poeta Gabriel Lidman, la seva antiga parella, perquè en altre temps preferí la poesia a ella. Axel, l'amic metge de Gertrud, també n'està enamorat, però sap que no és correspost, ho respecta. Gertrud estima bojament Erland, un jove i reeixit pianista, i aquest juga cruelment amb el seu amor preciós, com un simi amb una delicada flor de cristall. No hi ha cap dels personatges de l'obra que estigui a l'altura del cor de Gertrud perquè cap d'ells (excepte d'Axel, el seu gran amic) no és capaç d'estimar sense reserves i amb l'únic objectiu de l'amor.

Per això Gertrud decideix apartar-se de la vida social i passar la resta de la seva vida entre els llibres i les infreqüents visites dels bons amics. Si a *Ordet*, Inger era una personatge en què les necessitats domèstiques no obstruïen la seva felicitat, en Gertrud aquestes necessitats domèstiques no existeixen, i tot el que no vagi encaminat a fer créixer l'amor, a cultivar-lo, és indigne, inacceptable.

De 1925 a 1964 podem observar com l'evolució de la dona consisteix en un procés d'interiorització, de descobriment i projecció de les seves forces psicològiques. Un viatge del material a l'espiritual, que es completa amb Gertrud, però que té als dos extrems *El amo de la casa* i *La pasión de Juana de Arco*.

La dona és un element essencial en quasi totes les obres de Dreyer i central en les més importants. Dins aquesta llum, hem volgut observar l'evolució de la figura femenina al llarg de les seves obres essencials, i potser accentuar els aspectes que podrien ser més interessants per a la comprensió dels problemes de les relacions entre diverses sensibilitats, i les seves desigualtats. Amb tot, volem repetir que Dreyer hauria d'ésser valorat sobretot per les seves formes i en tot cas, per les relacions d'aquestes amb els continguts. No és el missatge el que fa de Dreyer un director extraordinari. Però si tanmateix es vol valorar Dreyer pel seu missatge, més val apurar i observar-lo en tota la seva magnitud: més enllà de la opressió de la dona Dreyer denuncia l'opressió de l'ànima i canta a la seva llibertat. Mostra la injustícia sia quina sia la seva natura, i en algunes ocasions, la possibilitat d'un món més just i més profund. ■

*La pasión de Juana de Arco*



# Cuna de héroes

Guillem Fiol Pons



El passat 31 d'agost es varen complir trenta-quatre anys des que ens va deixar John Ford, aquell director de cinema que es va definir com un individu que feia westerns, efemèride que dirigeix aquesta vegada el meu article mensual cap a una de les seves pel·lícules que realitzà fora d'aquell gènere, *Cuna de héroes* (*The long gray line*, 1955), una obra no excessivament coneguda o, com a mínim, molt menys que altres obres de la seva filmografia.

*Cuna de héroes* ens conta la vida d'un personatge real, Martin Maher, que va dedicar més de la meitat de la seva existència a la famosa acadèmia militar nord-americana de West Point, des de la seva arribada provinent d'Irlanda a finals del segle XIX fins que l'exèrcit decideix que ha arribat el moment de retirar-lo.

Rodada en el període de temps intermig entre dues de les seves obres mestres més populars, *El hombre tranquilo* (*The quiet man*, 1952) i *Centauros del desierto* (*The searchers*, 1956), i després de

tornar de la seva experiència africana del rodatge de la irregular *Mogambo* (1953), Ford considerà oportú dedicar els seus esforços a adaptar, a través del guionista Edward Hope, l'autobiografia de Maher, *Bringing up the brass*, amb la intenció de retre un homenatge a aquells membres anònims de l'exèrcit que contribuïren a la configuració i consolidació dels Estats Units d'Amèrica, alhora que igualment dedica molta atenció a una altra tasca no menys important, la formació d'una personalitat pròpia digna d'elogi i la formació d'una família, actuant aquest segon element en certa manera com una translació, a nivell microcòsmic, de la tasca duta a terme per al país a nivell macrocòsmic.

A diferència d'altres pel·lícules de Ford dedicades a retratar la vida militar, com *Fort Apache* (1948), a *Cuna de héroes* no apareix ni una sola escena bèlica que mostri des de primera línia el que suposa la guerra per a un soldat, matar o morir seguint les ordres donades pels seus superiors, ni tant sols l'ac-

ció es trasllada en cap moment al front de la Primera Guerra Mundial ni de la Segona. Ara bé, el que sí comparteix amb la resta de la seva filmografia "militar", inclòs *Fort Apache* que acabo de citar, és el seu elogi del soldat anònim, no només del que mor al camp de batalla, sinó de tots aquells que fan possible que, a l'hora de defensar el país d'una amenaça exterior, estiguin preparats per aconseguir-ho. I aquí, evidentment, és on entra West Point; però no només el West Point dels oficials i de les lliçons teòriques i pràctiques dels professors, sinó el West Point de les persones que faciliten el creixement personal i la convivència de la seva comunitat, paper en què destaca la figura d'aquest Martin Maher, vingut d'Irlanda com els pares de Ford a la recerca d'una vida millor, i interpretat amb consistència per Tyrone Power, un actor gens habitual en la filmografia de Ford, envoltat, això sí, per d'altres de la seva colla, com Maureen O'Hara, Ward Bond, Donald Crisp, Willis Bouchey, Patrick Wayne (el fill del gran "Duke") o Harry Carey Jr. (qui, per cert, interpreta un jove Dwight D. Eisenhower). Aquest



planter d'actors, experimentats en els requeriments del sempre exigent Ford, encarnen les persones que treballen, aprenen, riuen, ploren i moren a West Point i són els protagonistes de les situacions quotidianes que ens planteja el film. I en relació amb això és on Ford demostra en part per què va ser el director genial que avui en dia gairebé tothom reconeix: en saber contar històries quotidianes alhora que les tenia d'un sentit èpic que connectava de forma inigualable les idees abstractes que volia transmetre (honor, solidaritat, patriotisme) amb els individus de carn i ossos, que, en el nostre cas, no anaven a cap guerra, ni preparaven l'estratègia de cap batalla, sinó que es dedicaven al dia a dia del seu entorn, de la seva feina, de la seva família, dels seus amics.

Després d'haver-se resistit a rodar en el recentment incorporat format panoràmic en algun film que potser s'hi hagués avingut, com *Mogambo*, Ford es va decidir a provar el Cinemascope a *Cuna de héroes*. A través del gran director de fotografia Charles Lawton Jr., Ford va aconseguir mantenir la seva facilitat per les composicions belles i reflexives (com el pla en què Martin i la seva esposa Mary saluden la bandera), així com també va demostrar sentir-se còmode amb l'amplitud del nou format a l'hora d'incorporar nombrosos personatges al fotograma, els moviments dels quals estan perfectament dirigits i en cap moment es té la sensació

d'inseguretat amb el format panoràmic. Així i tot, aquest format no va acabar de convèncer Ford, segons es desprèn d'algunes de les seves declaracions, tot i que certament el va tornar a utilitzar en diverses ocasions amb resultats extraordinaris, com en el Vistavision de *Centauros del desierto* o en el Super Panavision 70 de *El gran combate* (*Cheyenne autumn*, 1964) i un altre de més decebedor en aquest sentit com el Cinerama de *La conquista del Oeste* (*How the West was won*, 1962), un Cinerama que requeria un procés de rodatge força incòmode que no va agradar gens Ford (i sembla que a ningú, vist el poc temps que va durar).

Independentment del format, a *Cuna de héroes* Ford va aconseguir una vegada més aquelles escenes plenes de tendresa i emotivitat que l'han fet ocupar per molts el lloc superior del panteó cinematogràfic, una tendresa a vegades acompanyada de comèdia i a vegades de drama, però sabent en tots dos casos transmetre els sentiments dels personatges. La primera vegada que Martin veu la també irlandesa Mary O'Donnell, sabem que ha quedat encisat per la seva bellesa, i ho sabem principalment amb el detall dels guants de boxa que li van caient de les mans a mesura que els torna a agafar, o la mirada agraïda del protagonista cap els soldats que han estat castigats per haver anat a treure'l del pou de taverna i d'alcohol on es volia

enfonsar després d'haver perdut el seu fill poques hores després d'haver nascut. Alguns dramàtics moments es barregen amb d'altres de gran comicitat, com el del pare volent impressionar la jove i bonica mestra Kitty dient-li que sap escriure la paraula *Massachussetts*, o el partit de futbol americà contra la universitat de Nôtre Dame, quan el pare retreu a Martin haver apostat per l'equip de West Point jugant contra el d'una institució catòlica. A més, en aquest partit s'incorpora la sorpresa (per l'època en què transcorre) de la passada endavant que fa el *quarterback* de Nôtre Dame, i que el coronel interpretat per Wand Bond aprofita per recordar als soldats que han d'aprendre la lliçó d'esperar l'inesperat durant qualsevol combat. Per altra banda, la porxada de la casa torna ser un lloc essencial per Ford, com ja ho era, per exemple, a *Pasión de los fuertes* (*My darling Clementine*, 1946) o a *No eran imprescindibles* (*They were expendable*, 1946) i ho seria, evidentment, a *Centauros del desierto*. A *Cuna de héroes*, és a una porxada on Martin declara el seu amor a Mary (i on sent les seves primeres paraules, per cert), i és a la porxada de la seva pròpia casa on Mary vol sortir quan sent que s'està morint, mort que Ford filma amb una subtilesa i bellesa magnífiques.

Com a tantes d'altres pel·lícules de Ford, la família ocupa un lloc primordial, amb la peculiaritat que Ford concedeix tanta transcendència al respecte pels avantpassats com a la necessitat de garantir un

bon futur als descendents, característiques que es noten perfectament, entre d'altres, a films com *Las uvas de la ira* (*The grapes of wrath*, 1940), *¡Qué verde era mi valle!* (*How green was my valley!*, 1941), *El hombre tranquilo* o *Centauros del desierto*. Crec que la translació de què parlava al començament entre el macrocosmos de l'exèrcit i el microcosmos de la família queda perfectament patent al segment final de la pel·lícula, quan Martin reprèn tot un governador per fer escarni de les tradicions de West Point, mentre després, durant la desfilada que dediquen els soldats al protagonista, tornen a aparèixer en pantalla aquelles persones que jugaren un paper important en la seva vida. És, per tant, la constatació que és important recordar-se dels que t'han ajudat a ser com ets i dels valors honorables que defensaven, el que hauria d'estar sempre per damunt de l'arrogància de creure que no necessitem ningú, que som tan intel·ligents i durs que ens valem sols. La saviesa dels que ens han ensenyat coses, el rigor dels que ens han castigat quan ens hem desviat del camí perquè obrísim bé els ulls i el retrobèssim, l'amor d'aquells que ens han estimat per fer-nos sentir més feliços en els moments d'alegria i per alleugerir la nostra tristesa en els mals moments, ens ajuden sempre a fer el més correcte en el present i, així, a escriure amb bona lletra en aquesta incerta pàgina en blanc que anomenem futur que tenim la responsabilitat d'anar escrivint cada un de nosaltres. Gràcies per tot, senyor Ford. ■





# Bandes de so Estiu 2007: segones, terceres, i quartes parts

Házael González

De nou, ja ha volat l'estiu, un temps de vacances i disbauxa perfecta per trobar-se dins la sala fosca i gaudir d'una temperatura fresca (de vegades una mica massa fresca i tot) i d'un cinema entretingut i de rialla fàcil, com sempre sol passar per aquestes èpoques. L'enguany, sembla que aquell vell dit que a Hollywood fa temps que manca una mica d'imaginació, sigui més veritat que mai, perquè la majoria de les pel·lícules que han passat per la cartellera eren bastant previsibles.

Si parlem de segones parts, tampoc podem dir que això sigui cert del tot en els dos casos més famosos. En primer lloc, *Los Cuatro Fantásticos* y *Silver Surfer* (*Fantastic Four and Silver Surfer*, Tim Story, 2007) és més bé una nova aparició d'aquells superherois que ja vàrem conèixer a *Los Cuatro Fantásticos* (*Fantastic Four*, també Tim Story, 2005): ambdues pel·lícules amb música de John Ottman, que sembla que li ha agafat gust al gènere i que sens dubte ho fa molt encertadament. L'altre film que no és una segona part però sí que una volta de fulla és *Hairspray* (Adam Shankman, 2007), nova versió d'aquell ja clàssic que John Waters va fer als anys vuitanta i que fins i tot es va convertir en un musical: ara, a més de trobar John Travolta fent de dona d'abundants carns, podem escoltar Marc Shaiman fent una divertida i molt adequada composició.

Les terceres parts sí que ho són per dret total: primer de tot, *Spider-Man 3* (Sam Raimi, 2007), que aquesta vegada ha comptat amb el talent de Christopher Young en lloc de l'anterior Danny Elfman; i després, ni més ni menys que *Shrek Tercero* (*Shrek The Third*, Chris Miller, 2007), l'ogre groller i divertit que torna a tenir la bona mà musical del seu habitual Harry Gregson-Williams. Dos personatges poc semblants, però aquesta vegada agermanats per les circumstàncies, el mateix que l'indestructible Jason Bourne, qui després d'*El Caso Bourne* (*The Bourne Identity*, Doug Liman, 2002) i *El Mito de Bourne* (*The Bourne Supremacy*, Paul Greengrass, 2004), ha tornat a *El Ultimátum de Bourne* (*The Bourne Ultimatum*, també Paul Greengrass, 2007), novament amb música de John Powell.

I de quartes parts tornem a trobar-nos ni més ni menys que amb el policia John McClane! Han passat gairebé vint anys des d'aquella *Jungla de Cristal* (*Die Hard*, John McTiernan, 1988), i també bastant de temps des de la segona *La Jungla 2: Alerta Roja* (*Die Hard 2*, Renny Harlin, 1990) i la tercera *Jungla de Cristal: La Venganza* (*Die Hard With a Vengeance*, John McTiernan, 1995), però Bruce Willis ens demostra que encara està a punt en aquesta *La Jungla 4.0* (*Die Hard 4.0*, Len Wiseman, 2007), encara que musicalment ja no ens trobem a Michael Kamen (compositor de les tres primeres, que ens va deixar fa uns anys) i escoltem a un altre especí-



Exposició de portades a Úbeda

alista del gènere com és Marco Beltrami, amb qui també gaudim dels tirs i les persecucions. I no, ni tan sols quartes parts hem tingut, perquè també hi ha hagut cinquenes: *Harry Potter y la Orden del Fénix* (*Harry Potter and the Order of Phoenix*, David Yates, 2007), que encara que disposa dels inconfusibles sons del tema principal de John Williams, l'encarregat de posar-hi música ha estat un gairebé desconegut Nicholas Hooper, qui sembla que ja ha fixtat per la següent part, ja veurem.

Però encara tot això, nosaltres ens quedarem amb dues apostes més personals i originals, que musicalment ens han enlluernat: per una part, la nostra Yo (Rafa Cortés, 2007), una pel·lícula molt ben feta i sense pretensions que ha arribat molt lluny (i a la qual posa música molt encertadament el jove Óscar Kaiser), i de l'altra, *La Carta Esférica* (Imanol Uribe, 2007), en què el sempre benvingut Bingen Mendizábal ens torna a delectar com només ell sap fer-ho (encara que el film podria millorar). Com cada any, així és l'estiu.

W. A.

## III Congrés Internacional de Música de Cine Ciutat d'Úbeda

Vaig anar a Úbeda, i hi vaig perdre fins i tot el DNI. Bé, tampoc voldria que ningú s'espantés amb aquestes paraules (de fet, la mateixa regidora de cultura em va dir que considerava poc apropiat esmentar això a la capçalera d'un article sobre la seva ciutat), sinó que més bé us poguéssiu adonar que aquell lloc tan fantàstic al mig de la província de Jaén, és la seu d'un dels esdeveniments més grans (i al mateix temps més divertits) que jo hagi tingut el plaer de viure mai: ni més ni menys que un congrés dedicat al món de la banda sonora original, i

que enguany ja ha fet la seva tercera edició. I com diuen, a la tercera hi va la vençuda, amb la qual cosa jo vaig decidir que ja havia d'anar a veure amb els meus propis ulls allò que els amics d'ABABS m'havien descrit com a inoblidable.

I certament, no és per menys: heu de pensar que un dels convidats de l'any passat va ser el llegendari Basil Poledouris, que ja estava molt malalt (de fet va morir pocs mesos després) i que va fer l'únic concert de tota la seva vida; així doncs, el llistó estava molt alt, però tenint en compte el llistat de convidats d'enguany, no crec que ningú s'hagi decebut: i és que parlem de noms com Bruce Broughton (compositor de *Silverado*, Lawrence Kasdan, 1985— o *Tombstone*, *La Leyenda de Wyatt Earp* —*Tombstone*, George Pan Cosmatos, 1993—), John Debney (esplèndida *La Pasión de Cristo* —*The Passion of the Christ*, Mel Gibson, 2004—), John Scott (responsable de la meravellosa *Greystoke*, *La leyenda de Tarzán*, *Rey de los Monos* —*Greystoke: The Legend of Tarzan, Lord of the Apes*, Hugh Hudson, 1984—), John Powell (seva és la música de la saga *El Caso Bourne* —*The Bourne Identity*, Doug Liman, 2002—, *El Mito de Bourne* —*The Bourne Supremacy*, Paul Greengrass, 2004—, i la recent *El Ultimátum de Bourne* —*The Bourne Ultimatum*, també Paul Greengrass, 2007—), David Arnold (nou músic de la saga *Bond*, a qui acabem d'escoltar a *Casino Royale* —Martin Campbell, 2006—), i això, per descomptat, sense deixar de banda altres personalitats relacionades amb aquest món (Richard Kraft, Laura Engel) ni tampoc als compositors patris, dels quals hem de parlar per mèrits propis del gran Roque Baños, un

home no només simpàtic i amable, sinó també un veritable talent que va deixar bocabadat el públic en el meravellós concert que varen executar tots els convidats (en què va tocar-hi un tema de la seva magnífica composició per a *Alatriste* —Agustín Díaz Yanes, 2006— ni més ni menys que sense fer servir la partitura!).

Però a més de tot això, a més de les interessants xerrades i taules rodones, de la magnífica exposició de portades de discos originals de tots els compositors convidats (cortesia d'ABABS i tot un èxit memorable), de les sessions de firmes i de la cerimònia dels premis, de l'espectacular i multitudinari concert, i en definitiva, de viure durant quatre dies submergit en un món en què la banda sonora és la protagonista indiscutible de tota la ciutat (és ben curiós estar sopant a un restaurant i que el cambrer et demani per John Powell, o anar a un bar de copes i escoltar de fons *Conan el Bárbaro* —*Conan the Barbarian*, John Milius, 1982, composta precisament per l'enyorat Poledouris—), està el món de la festa, un món on pots acabar menjant canyes de xocolata amb gent de l'organització o els mateixos compositors, o anant a un dinar de germanor on els més exaltats intenten cantar certes bandes sonores (de vegades amb no massa fortuna), o a un sopar flamenc amb un espectacle de veritat on no hi ha folklorismes (el mestre Scott s'ho mirava completament bocabadat), o a fer unes copes amb Roque Baños i tot el seu equip (i acabar contant coberbos a les tantes de la matinada, per aquells carrers tan preciosos on *Alatriste* mateix et pot sortir d'una cantonada). És a dir, una festa cultural incomparable. Us ho dic amb tot el cor: aneu-hi l'any que ve, i compte amb el DNI. ■

El compositor John Scott admirant el flamenc



# Les clavegueres, el Dante i els nazis

Pere Antoni Pons

Kanal



Ambientada a Polònia durant les acaballes de la Segona Guerra Mundial, quan la resistència polonesa de Varsòvia està a punt de ser esclafada per un exèrcit nazi tocat però encara no vençut, la pel·lícula *Kanal* d'Andrezej Wajda vol ser —i ho aconsegueix— la crònica infernal d'una desfeta. Una desfeta física i moral però també nacional i metafísica. Una desfeta sense pal·liatius, completa, qui sap si irreversible (almenys això és el que devien pensar i sentir els polonesos just en aquells temps). Per tal d'aconseguir-ho, la pel·lícula juga fort a partir de dos elements, fonamentals tant per la seva funció narrativa com simbòlica: les clavegueres (*Kanal*) plenes de brutícia i merda i vapors pudents de la ciutat i la *Divina Comèdia* del Dante, sobretot —evidentment— els versos i cants que, en l'obra monumental del poeta, descriuen alguns dels més insuportables i bestials turments de l'infern.

De referències i de cites directes de l'obra del Dante, només n'hi ha un parell, però ja n'hi ha prou per marcar completament el to global —i el sentit moral— de la pel·lícula. No tan sols perquè donen pistes a l'espectador perquè estableixi ell mateix el paral·lelisme (sense ínfulas culturalistes) entre el periple de l'autor florentí acompanyat per Virgili a través dels cercles infernals i el de la patrulla de resistents polonesos que, a través del llarg clavegueram, intenten escapar de les hordes nazis que tenen ocupada la ciutat, sinó també perquè indiquen quins són els ressorts emotius —l'horror, la ràbia i la desesperació— que mouen els personatges, i quina l'atmosfera moral —feta d'humiliació i

de fàstic i de vergonya— en què estan fatalment atrapats.

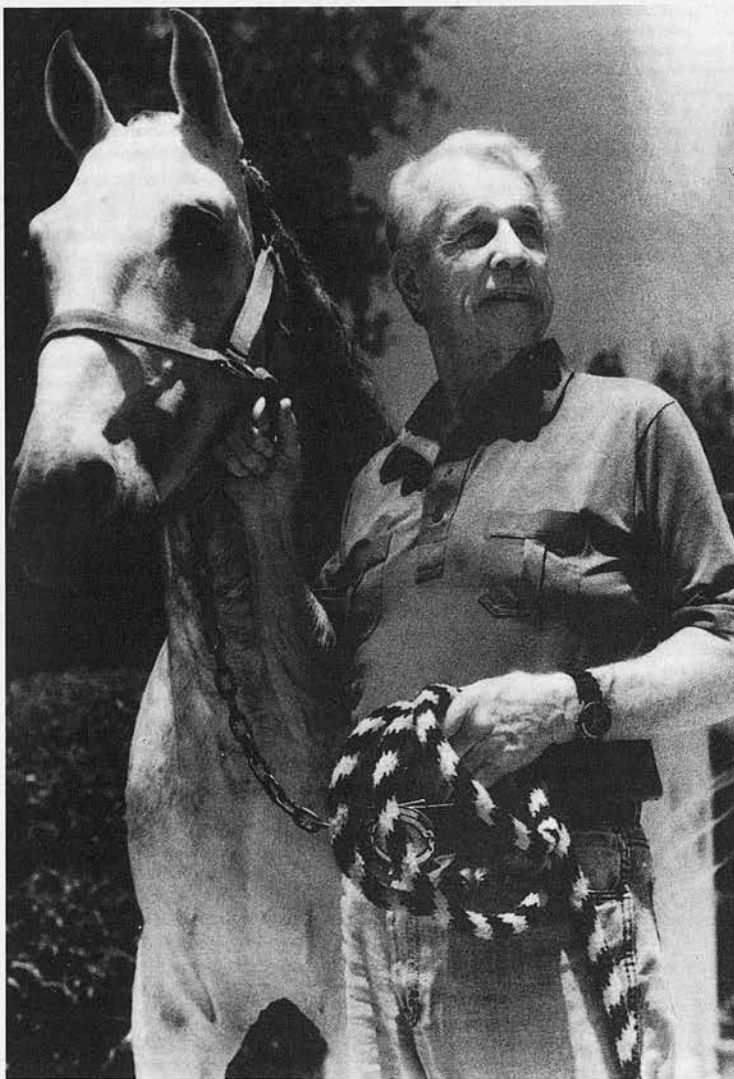
Estèticament, l'aposta de Wajda per provar d'expressar tot això és a la vegada arriscada i audaç, d'un expressionisme exacerbat i sense concessions, en el qual predominen la fosca i els claroscurs tètrics i molt tènues, i en què gairebé tota la il·luminació prové de petits elements lluminosos que de tant en tant, i amb una motivació purament dramàtica, van apareixent en pantalla: un misto, una llanterna precària, un forat al fons d'un túnel, una torxa mínima, el reflex d'un raig de llum de procedència incerta sobre les aigües espantoses i podrides... Perquè, si bé la pel·lícula comença amb un seguit d'escenes que transcorren a l'exterior, amb els resistents lluitant, gairebé tota l'acció s'esdevé dins les clavegueres, amb els resistents provant en va d'escapar-se.

Per una altra banda, un dels elements més interessants de la pel·lícula, sobretot si incloem *Kanal* dins el subgènere de pel·lícules sobre el nazisme, és comprovar com Wajda és perfectament capaç d'oferir un retrat lúcid i molt cru del nazisme sense la necessitat, dramàtica o expressiva, de ni tan sols fer-los presents en pantalla. Al llarg de tot el metratge, els soldats nazis només apareixen en escena disparant de lluny, o dins d'un tanc, o bé, en l'escena final, com si fossin ombres amenaçadores, que apunten les armes però no diuen res. Sens dubte, aquesta és la gran audàcia —cinematogràfica, però també històrica i ideològica— de Wajda i *Kanal*: que, només amb els versos del Dante i amb les clavegueres de Varsòvia, sintetitzaren i explicaren què fou el nazisme. ■

# Seven Men From Now (I)

Joan Ferrer Miserol

Budd  
Boetticher



De totes les pel·lícules que no havia vist, per la qual en sentia més ànsies era *Seven Men From Now* (1956). La meua intuïció, ajudada per alguns comentaris fiables, la me posaven dins les meves preferències. Gràcies al DVD s'ha pogut estrenar a Espanya, encara que amb mig segle de retard. És únicament en versió original subtitulada, però amb una imatge totalment restaurada que sembla com si s'acabés de rodar. *Seven Men From Now* és una petita joia; molt petita de dimensions, però molt gran en saviesa. Com *La Randaire* de Vermeer o *La Sargantana* de Miró; com *L'estrany cas del Dr. Jekyll i Mr. Hyde* de Stevenson o *¿Qué es poesía?* de Bécquer; com un fetitxe Fang o una antiga cullera filipina; com *Pickpocket* de Bresson o *Une partie de campagne* de Renoir, conté una bellesa plàstica, una mestria estilística i una saviesa que sobrepassen amb escreix les seves pretensions. L'art, especialment des de la civilització grecoromana, s'ha debatut, a la plàstica, entre el naturalisme i

l'abstracció, i, a la narrativa, entre el psicologisme diferenciador o els arquetips unificadors. *Seven Men From Now* té la rara virtut de combinar ambdós estils bàsics dins la mateixa obra. Fins en el punt que se la pot veure com una obra específicament clàssica en el sentit del seu estil cinematogràfic; però a la vegada com una obra primitiva que transmet una espiritualitat que va més enllà de l'expressió humanista típica.

*Seven Men From Now* comença, mentre es mostren els títols de crèdit, amb una turmenta natural com a presagi de la personal que serà objecte de la pel·lícula. A l'acabar els títols, la pantalla queda neta per mostrar-nos els llamps i la pluja, mentre apareix el tors d'un home, Randolph Scott, sense cavall, cercant un refugi per protegir-se de la turmenta i del cansament. Veu un foc, s'hi acostà, hi ha dos homes, i els fa saber que no té cavall perquè se l'han menjat uns indis afevegats. Amb la conversa se n'adona que són dos dels set que persegueix de Silver Springs. Quan un d'ells intueix que els està cercant, intenta treure la pistola; però nosaltres, espectadors, passam a un pla exterior on es veu com els seus dos cavalls se trasbalsen pel so de dos trets. En el pla següent ens ado-

nam que el que ha disparat és Scott, perquè el veiem cavalcant amb els dos equins. Així, de bon principi, ja sabem que dels set homes ja només en queden cinc. Ara, arribam a una escena crucial, en una pel·lícula en què no n'hi ha cap que no ho sigui, en què Scott se troba amb el matrimoni Greer, que intenten treure la seva carreta d'un fangar on ha encallat. Scott els ajuda a sortir del fang i els acompanya, ja que segueixen la mateixa ruta. Després d'això viurem una de les escenes que donen al cinema la categoria d'art. S'aturen per netejar-se a ells i els cavalls. La dona se separa dels dos homes, s'insinua que se despulla per ficar-se al riu, mentre els dos homes, més lluny, netegen els cavalls. Scott mira més enllà, on s'ha ficat la dona, sense veure-la, però veient com l'aigua se remou per l'efecte de qualcú que s'està banyant. Scott, expressat mitjançant la pura imatge, mira aquesta aigua com si estàs veient la senyora Greer. Sense cap paraula s'omplen pàgines i pàgines de

significat. Mentrestant, el Sr. Greer li diu que van en busca de fortuna perquè s'han quedat sense diners, havent de fer diversos treballs per pagar-se el viatge, comentant que un d'ells l'han fet a Silver Springs. Això, de cop, fa oblidar a Scott el bany d'Annie Greer i se concentra amb aquesta darrera dita, que el deixa fortament intrigat.

En aquest punt encara no sabem què passà a Silver Springs; però sabem que el que va passar era molt important, perquè motiva tota l'actuació d'Scott; i que tots els personatges estan, directament o indirectament, relacionats amb aquest fet. Mentre Scott i els Greer segueixen la seva ruta, des de dalt d'un pujol veiem com Lee Marvin i el seu company Cleve els observen. Marvin, a més d'una actuació genial, interpreta el personatge fortament psicològic, amb gran expressivitat, que contrasta amb el hieratisme de Scott. La trobada és molt interessant perquè amb tan sols uns pocs segons i unes frases mínimes se defineix tota la relació. Scott; secament, li diu que l'estava esperant. Marvin li contesta que s'ho imaginava després de saber el que passà a Silver Springs; i afegeix que si creu que té

res a veure amb el que passà allà s'equivoca, perquè mai no ha caigut tan baix. Scott li contesta que odiaria haver de matar-lo, i Marvin li remarca que odiaria que hagués de fer-ho. Marvin i Cleve duen a descansar els cavalls, i Scott anuncia als Greer que els sis passaran la nit a aquella casa abandonada. Una nit que ens descobrirà moltes coses, perquè, mentre Scott fa guàrdia fora, els Greer s'assabenten que Scott va ésser xèrif a Silver Springs durant dotze anys, que ara ja no ho és; però que encalça els que feren el robatori perquè mataren la seva esposa. Els Greer queden trasbalsats; després d'haver digerit aquesta sorpresa, la dona surt a fora per dir a Scott que sap que la seva dona va morir al robatori. Ell no accepta les condolences; però li contesta que se sent culpable perquè no va acceptar, per orgull, el treball d'algun altre quan va perdre el de xèrif, i que la seva dona va haver d'acceptar la feina on va perdre la vida. Quan ella se retira, surt Marvin i li fa saber a Scott que sap que no persegueix els set homes pel robatori, i li remarca: "Quan acabi amb tots, l'únic que quedarà entre el botí i jo, serà vostè". (Continuarà) ■



Seven Men  
From Now

## *Manhattan* (1979), de Woody Allen: simfonia de Nova York

Júlia Pons



*"Adorava Nova York. No importava quina fos l'estació de l'any, per a ell era una ciutat en blanc i negre que vibrava al so de les grans melodies de George Gershwin."*  
(Isaac Davis, *Manhattan*)

París, Londres, Roma, Berlín, Venècia... noms de ciutats que formen part de l'imaginari col·lectiu de generacions, impreses en la imaginació de milers d'espectadors gràcies a la força del cinema. Ciutats somniades, reals i ideals alhora, escenaris de films mítics. Un dels grans plaers i misteris del cinema es permetre'ns de conèixer i sentir com a nostres, d'una manera fins i tot nostàlgica, espais que potser no hem habitat d'una manera física però si vivencial.

Per a encetar una geografia urbana cinematogràfica, un nom indefugible: Nova York, i en concret, *Manhattan*, títol de l'emblemàtica pel·lícula de Woody Allen, el cineasta més unit a la ciutat dels gratacels.

*Manhattan*, comèdia romàntica estrenada al Festival de Cannes el 1979, obtingué un gran èxit tant de públic com de crítica, a Europa i després als Estats Units, i ha esdevingut un dels més bells homenatges a la ciutat de Nova York, verdadera protagonista de la cinta, gràcies a la magnífica fotografia de Gordon Willis i la música de George Gershwin interpretada per l'Orquestra Filharmònica de Nova York.

La pel·lícula s'obre amb una sèrie d'imatges emblemàtiques de la ciutat: el tràfic dels carrers, el moll amb el ferry de Jersey, la multitud al Lower East End, la calma a Central Park, l'*skyline*, Broadway, el MOMA, el Radio City Music Hall..., van desfilitant sota la veu en *off* del protagonista, Isaac

(Woody Allen), un exguionista televisiu que tracta de començar una novel·la ("Capitol primer. Adorava Nova York. Era...el seu ídol. Hmm, no, millor... l'havia feta desproporcionadament romàntica...") i els acords creixents de la *Rhapsody in blue* de Gershwin. Allen ens dona aquí una de les claus del film: es tracta d'una història d'amor, de les relacions de parella i els seus daltabaixos, però, en essència, de la història d'amor entre el protagonista-director i la seva sempre adorada ciutat natal, Nova York

Rodada en blanc i negre i en format Cinemascope, una idea insòlita i reeixida —l'ús de la pantalla ampla dona un aire èpic a la ciutat en contrast amb la història de caire intimista que hi té lloc—, *Manhattan* representa una fita important a la filmografia de Woody Allen, qui fa un tomb evolutiu des d'una sèrie de comèdies lleugeres cap a un humor més elaborat. Allen ja havia demostrat la seva solvència cinematogràfica amb *Annie Hall* (1977), en què apareixia el seu protagonista estàndard, un personatge tendre, seductor i neuròtic, un jueu urbanita hàbil amb l'humor verbal i les dones, intel·lectual frustrat, obsessionat pel sexe i empaitat per la por a la mort i assidu de la psicoanàlisi.

La trama amorosa implica dues parelles, tot a l'entorn del protagonista: Isaac, que vol ser, rere el seu constant humor i sarcasme, un romàntic, a la recerca de l'amor ideal, i és, amb 42 anys, un gran immadur. No es pren seriosament la seva al·lota Tracy (Mariel Hemingway), per ser joveneta i poc culta. El seu amic Yale (Michael Murphy), confident i casat feliçment des de fa anys, té ara una amant, Mary (Diane Keaton), també rondant els 40, amb pretensions intel·lectuals, brillant, insegura i penjada de la psicoanàlisi, que a Isaac li resultarà més propera i encisadora. En breus aparicions, hi ha l'exdona d'Isaac, Jill (Meryl Streep), amb la ruptura pretesament superada, però obsessionada amb el seu exmarit, de qui es venja literàriament tot airejant-ne els draps bruts.

Allen s'envolta d'un excel·lent repartiment femení (Diane Keaton, Meryl Streep i Mariel Hemingway) i deixa la força del guió en els seus protagonistes i els vibrants diàlegs, plens d'humor, ampliant la comicitat de recursos verbals amb els de muntatge o de posada en escena (la proposta d'una volta pel parc assolellat enllaça amb una carrera sota la pluja sobtada, puntejada per un diàleg d'humor negre sobre les víctimes dels llamps; l'ambient surrealista amb estranys renous i aigües sospitoses al nou apartament d'Isaac).

Tant Isaac com l'amic Yale resulten ser dos grans immadurs emocionals, en especial Isaac. Els dos entren la tàctica d'allunyar el compromís dient a l'altre que és pel seu bé; els dos s'amaguen darrera l'habilitat amb les paraules, no saben manejar-se amb els afectes, i romanen més aviat impotents da-

vant els sentiments vertaders. Isaac desitja, però no sap ben bé el que vol.

Així, es passarà el temps tractant de desanimar Tracy, sense adonar-se de la força serena i més madura del seu amor, deixant de banda una qualitat important en ella: la capacitat d'encisar-se amb l'altre, idealitzar i compartir el seu món, de veure'l com algú especial; no la correspon en aquest sentit i banalitzava contínuament els seus sentiments. Quan ella es preocupa pel seu futur amorós, Isaac ironitza: "Sempre ens quedarà París", i l'anima a partir cap a Londres amb una beca. Mary, per la seva banda, és també una dona immadura, però més coherent i conscient de les seves mancances, i del que vol. Quan Isaac s'adoni del valor de Tracy, aquesta ja és a punt d'agafar l'avió. Tracy li dona una resposta càndida i sàvia alhora, que ha de tenir més fe en les persones i li demostrarà, que, tot i la seva joventut, és més ferma i serena en emocions que ell.

En l'escenari màgic de Nova York, Allen desplega una història d'amor i de pèrdua, de la crisi de l'amor romàntic entre la classe mitja americana. El que veiem és un atac a la superficialitat i el cinisme que domina les relacions modernes de parella, una crítica a la cultura egoista i autocomplaent de la Nova York dels 70.

*Manhattan* constitueix, a la fi, una declaració d'amor contínua: el que sent cap a la seva ciutat natal, exposada en una sèrie d'instantànies del que podria ser la vida de qualsevol dels seus habitants de classe mitja en un moment daurat de la ciutat; la passió que sent per la llista dels artistes "sobrevvalorats" que fan els seus amics i que ell defensa aferrissadament (Van Gogh, Bergman, Isak Dine-

sen...) Cap al final de la pel·lícula, Isaac enumera una commovedora llista de raons per les quals val la pena viure, des de Groucho Marx, Louis Armstrong, passant per les fruites de Cezanne, fins al rostre de Tracy.

La música és clau a *Manhattan*: embolcalla els ambients urbans i els estats d'ànim dels protagonistes, dotant de màgia sonora precioses escenes com les del planetari, quan Isaac i Mary caminen com si ho fessin a través de les estrelles o vora la lluna; la contemplació del pont de Queensboro des d'un banc del carrer 59, de matinada —cartell de la pel·lícula— el llarg pla seqüència d'Ike corrent apassionat pels carrers de Manhattan cap a Tracy.

Sonen clàssics com "But not for me", "Sweet and Lowdon", "I got a crush on you", "Lady be good", "Someone to watch over me", "Strike the band", "Embraceable you". La pel·lícula resulta, a la fi, quelcom prop d'un musical sense cantants ni ballarins, amb una escenografia urbana única. La màgia de moltes escenes és resultat d'una reeixida combinació de la immillorable fotografia de Willis, la banda sonora i el natural escenari esplèndid de la ciutat i l'encant dels seus racons. Les localitzacions són com una antologia d'estampes de la vida nova-iorquesa: els protagonistes visiten el Guggenheim, van en cotxe de cavalls per Central Park, en barca pel llac, veuen pel·lícules de culte, van a concerts, mengen plats xinesos al llit, contempen els ponts, passegen per la Cinquena Avinguda, es riuen del llibre de l'exdona d'Isaac al sol del moll de Nyack, telefonen des de les cabines de Park Avenue. Paisatges, monuments, carrers que formen part de la història sentimental del cinema. ■





## *Requiem for Billy the Kid*

Billy the Kid, Wyatt Earp i Doc Holliday són segurament els tres personatges reals de la història del Far West amb més pel·lícules basades en les seves vides, des de memorables fins a oblidables.

Ara bé, com diu el director d'un diari quan se sap qui va realment matar Liberty Valance: «quan la llegenda s'ha creat, no importa la història.» És a dir, com que cada pel·lícula sobre Billy the Kid, per exemple, mostra visions diferents d'un mateix fet, arriba un moment en què ja no és possible discernir què és el que va passar en realitat ni qui el va assassinar. És des d'aquest punt de partida que la directora francesa Anne Feinsilber planteja el documental *Requiem for Billy the Kid*: fins a quin punt el cinema magnifica el que no hauria estat més que una crònica periodística de caire sensacionalista dels anys vuitanta del segle XIX si no n'hagués fet de caixa de ressonància. Al cap i a la fi, la veritat és que aquesta figura no és més que un reclam turístic curiós i de la qual no se'n sap gaire cosa. La recerca de les persones que en poguessin saber alguna cosa és, així, el fil conductor dels viatges entre els pobles que diuen que acullen el cadàver de Billy the Kid. Ben poca cosa, la veritat, si se'n fa una mirada superficial.

No obstant això, el documental és un homenatge continu, tot i que soterrat, del western en general. Aquí n'hi ha dos exemples prou il·lustratius:

1. Les panoràmiques dels paisatges són freqüents i els enquadraments recorden els típics d'aquest gènere quan mostren les terres àrides, gairebé desèrtiques, de New Mexico.
2. La presència del tren també hi és molt constant, com també hi era de manera més o menys directa en la majoria de les pel·lícules de l'Oest, com per exemple l'excelsa *3:10 to Yuma (El tren de las tres y diez)*, dirigida per Delmer Daves el 1957.

És aquí que la directora transmet l'admiració que té vers aquest gènere moltes de vegades menystingut, més per prejudicis i simplificacions que per cap altra cosa.

Finalment, s'ha de destacar que, en comptes de la típica veu en *off* en tercera persona, és la directora la que parla i, a vegades, interroga l'esperit de Billy the Kid, que en l'original anglès (i també s'ha d'agradir que a Mallorca l'estrena fos en aquesta versió) correspon a la veu de Kris Kristofferson, intèrpret d'aquest personatge en *Pat Garret & Billy The Kid* (1973), de Sam Peckinpah. Una aposta, aquesta de fer parlar l'esperit d'un mort que, ben utilitzada com en aquest documental, és atractiva, però que pot ser patètica si es fa malament.

## *Days in Paris*

La segona incursió en el món del llargmetratge de l'actriu francesa Julie Delpy és com la tercera part de *Before Sunrise* (1995) i *Before Sunset* (2004),



ambdues dirigides per Richard Linklater i amb ella mateixa com a protagonista. En la primera, una francesa i un nord-americà passen tot un vespre junts a Viena i s'enamoren; en la segona es retroben deu anys més tard i sabem què els ha suposat aquell vespre en tot aquest temps. De fet, acaba a París, en un dels finals millors dels darrers anys.

Dic que ve a ser-ne una tercera part, perquè *2 Days in Paris* és la història d'una parella formada també per una francesa i un nord-americà, que pateix una crisi sentimental durant els dos dies que passen a París abans de tornar a Nova York (i la citació directa aquí al *Viaggio in Italia* de Roberto Rossellini és ben explícita). Però el que més recorda les dues pel·lícules de Richard Linklater és el to i la manera de narrar la història, a base de diàlegs i llargs tràvelings, amb passejades pels carrers de la ciutat francesa.

Ara bé, les diferències principals són que a la pel·lícula dirigida per Julie Delpy no hi ha la mateixa química entre ella i Adam Goldberg que la que produïa amb Ethan Hawke. A més, el caràcter humorística, fàcil en alguns aspectes, l'allunya massa del to més íntim de les altres dues, segurament el principal fet pel qual es pot dir que, especialment la segona, són petites joies, mentre que *2 Days in Paris* no passa de ser un bon *divertimento*.

## Caótica Ana

Davant del dubte de si s'ha d'anar a veure *Caótica Ana* o cap altra pel·lícula, val més decantar-se per la segona, perquè la darrera obra de Julio Medem és una amalgama de bones intencions —això sí— tan mal lligada que, quan un surt de la sala i mira els cartells de les altres pel·lícules, es fa la pregunta de per què no n'ha triada una altra.

Si es vol mesclar en un mateix discurs filmic denúncia contra la violència de gènere i contra la guerra amb la proclama de l'art com a font d'alliberament, tot això lligat amb la hipnosi com a solució fàcil per tancar-ho tot en fals, la línia empresa pel director no funciona gens. Sobretot hom li pot retreure la manca de subtilesa i l'excés de redundància en aquells punts que es podrien considerar que el públic segurament no entendria, com si no el consideràs capaç de percebre el «Missatge» que vol transmetre *Caótica Ana*.

Lluny, molt lluny, són les propostes de *Vacas* o *La ardilla roja*, en què la manca de pretensions i una veu pròpia no feia intuir que quinze anys més tard el mateix director oferiria una pel·lícula plena de tòpics sobre els temes que tracta. L'embolcall del paquet pot enlluernar en certs moments, però el que amaga no és més que una jogueta sense gaire gràcia. ■



# CINEMA AUGUSTA - SALA 5

Dimecres, a les 18.00 hores

## Cicle Robert Bresson

Dia 3 **Au hasard Balthazar** (1966-VOSE)

Dia 10 **Mouchette** (1967-VOSE)

Dia 17 **Lancelot du lac** (1974-VOSE)

## Recordant Antonioni

Dia 24 **Cronaca di un amore** (1950-VOSE)

Dia 31 **La signora senza camelie**  
(1953-VOSE)

# PROGRAMACIÓ mes d'OCTUBRE

Dimecres, a les 20.00 hores

## Cicle Jacques Demy

Dia 3 **Lola** (1960-VOSE)

Dia 10 **La bahía de los ángeles** (1963-VOSE)

Dia 17 **Peau d'âne** (1970-VOSE)

Dia 24 **Jacquot de Nantes**  
(1991-VOSE) d'Agnès Varda

## Recordant Bergman

Dia 31 **Secretos de un matrimonio**  
(1974-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 Jacques Demy



Jacques Demy va néixer el 5 de juny a Pontchâteau, Loire Atlàntica, França i va morir el 27 d'octubre del 1990 a París.

Autor significatiu dins el corrent de la *nouvelle vague*, va rebre les influències de Carné, Autant-Lara, L'Herbier, o Duvidier. Algunes pel·lícules, les musicals sobretot, estan inspirades en el cinema musical nord-americà.

Demy es va formar a l'Escola de Belles Arts de Nantes i va seguir estudis a l'ETPC a París. Va ser assistent de direcció de Georges Rouquier (1909-1989) a *Lourdes et les miracles* (1955) i *SOS Noronha* (1957). Rouquier li va produir el primer curtmetratge, *Le sabotier du Val du Loire* (1955), un assaig poètic sobre el lent deteriorament d'un món tancat en si mateix i l'acceptació resignada del pas del temps. Aquestes visions romàntiques i nostàlgiques són sempre presents al llarg de la filmografia de Demis.

L'any 1962 es va casar amb Agnès Varda, també directora de cinema, que ha revisat dues pel·lícules sobre Demis; *Jacquot de Nantes* (1991) i *L'univers de Jacques Demy* (1995).

Demy, que mai no va filmar una brega, que odiava la violència, va construir un discurs fílmic cruel i tendre, truculent i sensible, envoltat d'un fort lirisme. Un dels directors més honests i seriosos de la seva generació. ■

## Filmografia

## LLARG-METRATGES

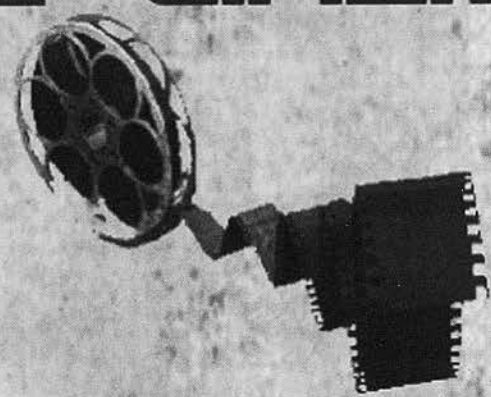
- La Table tournante (1988)
- Trois places pour le 26 (1988)
- Parking (1985)
- Louisiana (1984) (TV)
- Une chambre en ville (1982)
- La Naissance du jour (1980) (TV)
- Lady Oscar (1979)
- L'Événement le plus important depuis que l'homme a marché sur la lune (1973)
- The Pied Piper (1972)
- Peau d'âne (1970)
- Model Shop (1969)
- Les Demoiselles de Rochefort (1967)
- Les Parapluies de Cherbourg (1964)
- La Baie des anges (1963)
- Les Sept péchés capitaux (1962) (episodi La Luxúria)
- Lola (1961)

## CURT-METRATGES

- Ars (1959)
- La Mère et l'enfant (1959)
- Musée Grévin (1958)
- Le Bel indifférent (1957)
- Le Sabotier du Val de Loire (1955)

3 2 1 0

# I JORNADES DE CINEMA



16, 17, 18, 23, 24 I 25  
D'OCTUBRE DE 2007

Ponents:

- Romà Gubern
- Magdalena Brotons
- Jorge Gorostiza
- José Luis Sánchez Noriega
- Martí Martorell
- Hazael González
- Arturo Cadenas
- Antoni Serra
- Jaume Vidal
- Aina Gual

Lloc: Escola de Mitjans Didàctics (C/Marià Canals, 13 - Palma)



[www.encontre.org](http://www.encontre.org)  
[www.stei-i.org/formacio](http://www.stei-i.org/formacio)

## Objectius

\* Proporcionar als docents eines didàctics per apropar la singularitat del món del cinema i el seu entorn a l'alumnat que cursa estudis relacionats amb el setè art.

\* Motivar els professionals de l'ensenyament per aplicar coneixements cinematogràfics dins l'aula, tot tenint en compta la vessant artística del món del cel·luloide.

\* Completar, de la mà de cineastes i crítics cinematogràfics, la formació que reben els estudiants en matèria audiovisual, entesa no tan sols com a font de coneixements tècnics, sinó com a sensibilització davant l'estètica dels cinèfils.

\* Aportar l'experiència, en primera persona, de gents del cinema, tant pel que fa a la crítica cinematogràfica, com pel que respecta a tot allò que envolta una producció d'aquesta natura: preproducció, producció o rodatge pròpiament dits i postproducció, muntatge, distribució dels productes audiovisuals, entre d'altres.

\* Apropar-nos a la gran pantalla a partir d'aspectes colaterals que la defineixen, com a complement idoni dels conceptes essencials i estructurals que la conformen.

## Continguts

\* Les sis arts: pintura, escultura, arquitectura, literatura, música i dansa.

\* La història de la pintura a través del cinema per a la seva aplicació a l'aula.

\* El món de l'escultura i l'arquitectura a partir de la filmografia.

\* Recorregut per la literatura espanyola i catalana fent ús de l'extensa biografia i història recollida a través del cinema.

\* L'evolució de la literatura relacionada amb el cinema negre, element molt atractiu per a la joventut i molt útil per dur-lo a terme dins el currículum dels estudis de secundària i batxillerat.

\* La gran utilitat de les pel·lícules per formar en tots els valors humans i democràtics als alumnes.

\* Eines que ajudin al professorat a introduir aquests temes a l'aula, d'una manera lúdica i atractiva.

\* Eines que ajudin a l'alumnat de la universitat en Comunicació Audiovisual i Periodisme pel que fa a la seva pràctica davant els continguts que formen part del seu currículum.

## I JORNADES DE CINEMA

**DIES:** 16, 17, 18, 23, 24 i 25 d'octubre de 2007 (dimarts, dimecres i dijous)

**HORARI:** De 16.30 a 21 h.

**CRÈDITS:** 2 (20 h.)

### INSCRIPCIÓ:

Podeu formalitzar-ne la inscripció a través de la pàgina web de l'STEI ([www.stei-i.org/formacio](http://www.stei-i.org/formacio)) abans del dimarts, 9 d'octubre de 2007.

**Preu de la inscripció:** 15 € per als afiliats al Stei i 25 € per a la resta.

**LLOC:** Escola de Formació en Mitjans Didàctics

C/ Marià Canals, 13 baixos  
07005 - Palma de Mallorca

**DESTINATARIS:** Professorat de Primària, Secundària i estudiants universitaris (principalment de Comunicació Audiovisual i Periodisme).

**Telèfon:** 971.910060

**Fax:** 971-910061

**Correu electrònic:**  
[escola.mitjans@stei-i.org](mailto:escola.mitjans@stei-i.org)

## I JORNADES DE CINEMA

16, 17, 18, 23, 24 i 25  
D'OCTUBRE DE 2007

ESCOLA DE FORMACIÓ  
EN MITJANS DIDÀCTICS

encontre  
xarxa d'educadors i comunicadors

STEI-i  
INTERINDICAL

Fundació  
SA NOSTRA

UIB  
Universitat de les Illes Balears

[www.encontre.org](http://www.encontre.org)  
[www.stei-i.org/formacio](http://www.stei-i.org/formacio)

## ARTS APLICADES AL CINEMA

**Dimarts, 16 d'octubre**

**17.30h** Presentació

**17.35h** "Pintura i cinema". Romà Gubern. Catedràtic a la UAB en Comunicació Audiovisual. Historiador de cinema i autor de diversos llibres.

- Imatge mòbil versus imatge fixa
- Problemas de composició
- Blanc/negre i color
- Homenatge del cinema a la pintura

**19.15h** Descans

**19.30h** "Escultura i cinema". Magdalena Brotons. Llicenciada en Art. Professora de cinema a la UIB. Experta en escultura i autora de diversos llibres.

- El paper de l'escultura al cinema.
- Èpoques i corrents cinematogràfics on l'escultura ha estat tractada d'una manera particular.

**20.50h** Cloenda.

**Dimecres, 17 d'octubre**

**17.30h** Presentació

**17.35h** "Arquitectura i cinema". Jorge Gorostiza. Llicenciat en Arquitectura. Director de cinema i autor de diversos llibres i articles.

- L'arquitectura en el cinema (els directors artístics i Production designer).
- Els arquitectes al cinema. Com es veuen reflectits en la pantalla.
- El cinema en l'arquitectura

**19.15h** Descans

**19.30h** "Literatura i cinema". José Luis Sánchez Noriega. Professor a la Complutense de Madrid en Història del cinema. Crític de ressenya i autor de diversos llibres.

"Les adaptacions de novel·les i obres teatrals al cinema sempre han estat polèmiques, però el cinema no ha pogut renunciar al valor de les grans novel·les i a la dramaturgia del teatre immortal com a part substancial de la creació de tots els temps".

**20.50h** Cloenda.

**Dijous, 18 d'octubre**

**17.30h** Presentació

**17.35h** "Teatre i cinema". Martí Martorell. Crític de cinema i llicenciat en filologia catalana. Col·laborador a la revista de cinema *Temps moderns*.

"El teatre i cinema tenen diferents punts en comú, però també es poden veure com dos pols completament oposats, si aquesta qüestió és revisada des d'un punt de vista teòric. Què és, doncs, allò que fa que l'art de Melpomene i el setè art es diferencien? La ponència Teatre i cinema intentarà posar-hi una mica de llum".

**19.15h** Descans

**19.30h** "Música i cinema". Házuel González. Llicenciat en Art i professor de Periodisme i Publicitat a la Universitat ESERP de Palma. Crític de música. Ha explorat els camps del còmic, música, literatura, pintura i ràdio.

"Importància de la composició musical original pel món del cinema".

## MONOGRÀFICS

**Dimarts, 23 d'octubre**

**17.30h** Presentació

**17.35h** "Política i cinema". Arturo Cadenas. Doctor en filosofia de dret. Professor de Teoria de la comunicació i crítica de cinema al centre universitari Alberta Jiménez.

- El cinema polític
- La politització del cinema

"Aprofundiment en les possibilitats d'investigació que ofereixen les pel·lícules com a reflex de les mentalitats de la nostra societat. El cinema polític i la politització del cinema".

**19.00h** Descans

**19.20h** Continuació "Política i cinema"

**20.30h** Debat

**20.50h** Cloenda

## MONOGRÀFICS

**Dimecres, 24 d'octubre**

**17.30h** Presentació

**17.35h** "Cinema negre". Antoni Serra, escriptor i periodista i Jaume Vidal, responsable audiovisuals Fundació Sa Nostra i director i coordinador de *Temps moderns*.

"Quatre novel·les quatre pel·lícules: Cain versus Perdició (1944), Hammett versus El Halcón Maltes (1941), Chandler versus Adiós muñeca (1975) i Masterson versus Sed de Mal (1958)".

**19.00h** Descans

**19.20h** Continuació "Cinema negre"

**20.30h** Debat

**20.50h** Cloenda

**Dijous, 25 d'octubre**

**17.30h** Presentació

**17.35h** "Els valors a través del cinema". Aina Gual. Llicenciada en teologia i professora de religió a l'IES Bendinat.

- Influència del cinema a la nostra cultura
- El cinema com a eina per ensenyar els valors humans als joves (hi ha valors al cinema?, com influeixen aquests a l'espectador?, què són els valors? Depenen d'un sistema social? ...)
- Exemples pràctics dels valors com a inductors del canvi que humanitza l'home(a partir del Senyor dels Anells) i els valors com a punt de mira entre la tradició i la novel·la (a partir de Whale Rider)

**19.00h** Descans

**19.20h** Continuació "Els valors a través del cinema".

**20.30h** Avaluació de les Jornades i cloenda

# Gloriós estiu ple de cadàvers exquisits

T. Caro



La noche

(a l'amic Gorina i la seva "finestra indiscreta")

Els directors Ingmar Bergman i Michelangelo Antonioni i l'actor francès Michel Serrault, emprehieren el viatge definitiu. Malgrat lamentar la seva absència cal recordar que tots estaven en edat pròpia per morir i dir adéu a tantes i tantes coses; entre vuitanta i noranta quatre, que ja són anys, que ja són anys. Un estiu —estiu excessiu, un estiu amb Mònica— on tota una sèrie de cadàvers de glòria i esplendor protagonitzaren els dies a la vegada més crus i una mica dolorosos de tota la llarga temporada. Imagino, de tota manera, la por, la inquietud i l'angoixa de Manuel de Oliveira, quasi cent anys, quan veia la desfilada de cadàvers. Cadàvers que es desencadenaren en a penes vint-i-quatre hores i sense capacitat per a la reacció i posada al dia. Un dia per l'altre, d'un dimarts a un dimecres es desenvolupà un ampli espectacle de morts —uns més que els altres, tot depèn de la nostra capacitat per la valoració i la qualificació— que traspalsà i féu trontollar, una mica més, la vida sempre convulsa del cinèfil de tota la vida. Bergman, Antonioni, Serrault. Tres llinatges a recordar, a evocar. Sempre.

## Bergman, el so del silenci

("Bergman va ser un poeta vertader perquè filmava intentant elevar-se cap a les abstraccions, però sempre de puntetes, sense deixar de tocar amb el peus a terra.

Bergman va aconseguir ser popular a tot el món..."  
Iñaki Lacuesta, director de cinema)

Avui, és clar, Bergman. Bergman sempre. Bergman ahir, abans d'ahir, avui, ara mateix, demà passat, el segle proper. En l'eternitat i per a l'eternitat. Com un valor sòlid impermeable al llarg pas del temps. El Bergman aquell —hi ha molts Bergmans, tots importants, també fonamental home de teatre— ¿1961, 1962? del Cine Comedia de Barcelona i el nostre primer contacte amb el mestre i l'angoixa, dura, terrible d'*El sèptimo sello*, amb un senyor que a la sortida del local repartia paperetes on et demanaven si l'havies entès, que així fou presentat, com un film difícil d'entendre o d'interpretar. Com si tots fóssim ingènues persones d'impossible accés a un món ple de dubte i d'interrogants sense una prèvia explicació. I tal vegada era veritat. Corrien mals temps per a la metafísica. Coses dels anys seixanta. Després, l'esclat violent d'*El manantial de la doncella*, lírica, poètica, intimista, brutal, de bellíssimes imatges en un blanc i negre perfecte, contada tota aquella balada medieval amb crueltat a flor de pell, a flor de sentiment, com mai no havíem vist en pantalla. Llavors, al desaparegut Cine Fantasio barceloní del Passeig de Gràcia, una altra revelació també complicada i difícil d'esbrinar amb presumpes, probables codis que complicava la cosa, *El rostro*, inquiet, ple de desassossec, anguniós. Després de forma encadenada, la retrospectiva bergmaniana, la recuperació de tresors anys cinquanta, *Noches de circo*, *Un verano con Monika*, *Tortura*, *En el umbral de la vida*, l'inoblidable per sempre més *Fresas salvajes* (Woody Allen en féu un extraordinari remake a *Desmontando a Harry*), *Sonrisas de una noche de verano...* Passa el temps, passa la vida i el Bergman més turmentat i angoiat pels problemes de parella, la religió, l'existència, o no, de Déu, que comença a cimentar-se a les acaballes dels anys seixanta, *Los comulgantes*, *Gritos y susurros*, *La hora del lobo*, *El silencio*, *La vergüenza*, *Escenas de un matrimonio* i, és clar, *Fanny y Alexander* magnífic retaule de la vida sueca a principis del passat segle i que fou una mena de clausura (provisional) a tota una llarga trajectòria pletòrica. Perquè encara estava per arribar entre nosaltres el film que, tal vegada, sigui el millor estrenat als darrers quinze anys, *Saraband*. I ara, de sobte, el silenci. Però la seva obra aquí, entre nosaltres, al centre neuràlgic del cor, a la vora de passions, sentiments,

dubte, tristeses. ¡Ah!, i *La flauta mágica*, en què de forma generosa i oberta s'obrí al món d'un dels seus compositors favorits, Mozart.

## Antonioni, la mirada de Monica Vitti

("El vaig estar estudiant últimament per a les meves pel·lícules, sobretot dels del punt de vista estètic.")

Agustín Díaz Yanes, director de cinema)

Però això, no s'atura, no s'atura i tampoc té consol. El temps passa, cauen implacables els anys i tot sembla anar-se'n a fer punyetes i de manera irreversible. Juliol, ja ho hem escrit al principi, va marxar entre una olor de mort coneguda i pública, de cadàver una mica anònim, a mortalla de passió cinematogràfica que a tots ens va commoure.

De Michelangelo Antonioni, "l'únic entre tots nosaltres digne d'anomenar-se Michelangelo" en sàvia descripció de Roberto Rossellini, de moment i de forma imprescindible, indiscutible, a prova de qualsevol altra consideració sempre a major altura, a destacar la trilogia famosa. Sí, és un tòpic, ho reconec. Però un tòpic que ens fa possible una realitat coneguda *La aventura*, *La noche* (penso que la millor de tota la seva filmografia) i *El eclipse*. Trilogia que era en realitat un quartet, en arribar la també polèmica, *Deserto rosso* el seu debut en color i que d'immediat, per tema, situació, personatges, fou unànimement incorporat a la mítica trilogia. Després del *Deserto*, altres viatges, altres coneixements, altres ciutats, Londres, San Francisco, Barcelona, on va rodar parcialment *De profesión: reporter*, amb la presència als carrers barcelonins de Jack Nicholson (corria l'any de gràcia de 1975) i la Maria Schneider post *El último tango en París*. Foren els inicis d'una

carrera diguem que una mica diferent, oberta amb la sempre sorprenent i polèmica *Blow-Up*, filmada a als anys pops del Londres de moda i d'aldarull perpetu. Un itinerari estrany, diferent, lluny, tal vegada, de l'empenta dels inicis, *El grito*, *Las amigas*, *Crónica de un amor*. Ritme i qualitat narrativa, creativa que va poder recuperar a una excel·lent pel·lícula *Más allá de las nubes*. Ara, tot resta silenci. Silenci i record.

## SERRAULT I EL SENYOR ARNAUD

("Quan un actor no topa contra els límits per emocionar o riure, no és un artista...")

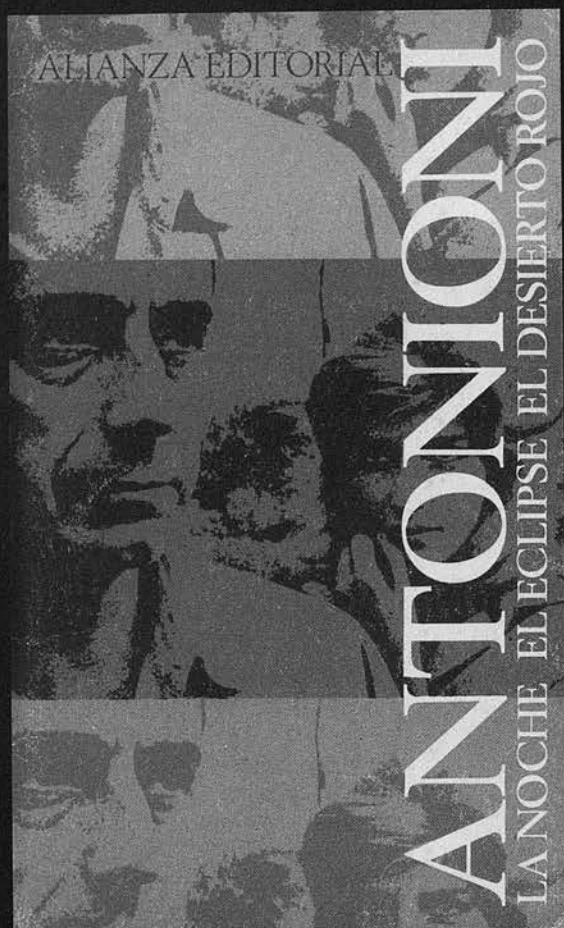
Michel Serrault)

D'entre els gloriosos morts esmentats, resta una mica diluït, fora de càmera, diríem, retirat de les primeríssimes pàgines de l'actualitat. Impossibile lluita contra Bergman o Antonioni, dos noms notables, a càrrec i responsabilitat d'un home, Michel Serrault intèrpret, teatral, cinematogràfic, d'enorme popularitat al seu país on se'l considerava un mite, un monstre sagrat a l'escena i als espais filmics també. Penseu que l'intèrpret fou guanyador de tres Cèsars i un David de Donatello, poca broma, poca broma. Aquí fou principalment conegut a l'interpretar davant la càmera tot un mite i un clàssic del modern teatre francès, *La cage aux folles*, traduïda a Espanya amb el títol de *Vicios pequeños* i era la narració divertida, patètica, de dos madurs homosexuals i la seva difícil convivència. Però per al cinèfil, Michel Serrault (Bronoy, Franca, 1928) té un record de més qualitat cinematogràfica. El seu treball al costat de la sempre extraordinària Emmanuel Beart, *Nelley y el señor Arnaud*, rodada per Claude Sautet, un dels títols, i dels directors, imprescindibles del modern cinema francès. ■



El séptimo sello

## L'eclisse (Michelangelo Antonioni, 1962). Fragment final



### Cruïlla de carrers a l'EUR. Exterior. Capvespre i nit

El lloc de la cita, devers el capvespre. Una bomba automàtica rega el prat. Una mainadera empeny un cotxet. El munt de totxos al solar de la casa en construcció. Els totxos estan gairebé tots trencats. La tanca que envolta la casa, amb el bidó d'aigua. El bidó des de la tanca. L'arbre a la cantonada. Les estores de palla i els tubs Innocenti. Detalls dels tubs Innocenti i arbres. Tub Innocenti contra el cel. Un cotxe de cavalls passa al trot. L'indret del carrer on hi havia Piero en una altra cita, ara està buit. Al fons, la mainadera passa amb el cotxet. L'ombra d'un arbre damunt una paret blanca. Dues ombres damunt l'asfalt il·luminat per un sol molt dèbil. Les taquilles de l'estadi, darrere de les quals no hi són, com en una altra cita, Piero i Vittoria. El carrer està buit. Les retxes del pas de vianants que condueix a la casa en construcció. Se senten passes; són d'un desconegut que passa. La tanca de la casa en construcció. El desconegut desapareix al fons. Les fulls dels arbres, mogudes pel vent. L'escorça dels arbres, recorreguda per formigues. Un dels carrers que duu a la cruïlla de la cita; la cantonada està

deserta. Un troleibús surt. El renou del motor que s'allunya. La casa en construcció; el sol ha desaparegut. El bidó ple d'aigua amb el tros de fusta i la capsa de mistos que Vittoria i Piero havien llençat durant la primera cita en aquell lloc. Del bidó trencat en surt un raig d'aigua. El raig d'aigua, de prop. L'aigua corre cap a una claveguera. L'edifici, situat a l'altra cantonada de la cruïlla; una casa moderna, lletja. El porter de l'edifici, en calma, devora el reixat d'entrada. Una dona espera el troleibús a la parada, davall dels arbres. Una joveneta que espera algú. La mateixa jove, més llunyana. L'entrada del carrer on la jove espera. Arriba un troleibús, que comença a fer la volta. Una roda del troleibús xerrica al revolt. El troleibús s'atura. En davallen una dona i un home que llegeix *L'Expresso*. El titular de la primera pàgina és: «La carrera atòmica». L'interior del diari que l'home llegeix té un altre títol en negreta: «La pau és dèbil». L'home s'allunya. Uns infants, al fons, juguen. Dos o tres, d'aquests infants, s'acosten a la bomba que rega el prat. La bomba, des de prop. Al fons, un obrer tanca l'aixeta. El raig s'atura. Unes gotes cauen damunt les branques d'una planta. Una casa blanca amb balcons sortints. Detalls dels tres balcons. Detall de la terrassa de l'àtic. Un pal de l'estadi contra el cel, en què hi ha la marca d'un reactor. La terrassa d'abans. Des de la barana treuen el cap dues persones. Una assenyala amb el braç davant de si. Passes al carrer, ja envoltada en la penombra del vespre. Es veu un cap ros d'una dona; sembla Vittoria. La dona fa la volta; no és Vittoria. El bidó amb el tros de fusta i la capsa de mistos. Detall de la vorera que domina la claveguera. L'aigua continua descendint. La vorera, molt de prop. En passar l'aigua, arrossega una mica de terra. Una imatge confusa, que després es revela com la mandíbula d'un home vell. Un ull amb ulleres del mateix home. El cap de l'home. L'home que s'allunya. Ens situam a la cantonada de la casa en construcció. L'aigua del bidó que continua corrent entre l'arena. Una esquerra de l'asfalt. El cotxet amb la nina, empès per la mainadera, desapareix. La vorera blanca de marbre que separa l'asfalt de l'herba. Els pals de l'estadi contra el cel, a penes il·luminats pels rajos del sol, ja desaparegut de l'horitzó. Un rostre de dona que mira darrere d'un reixat. Un fanal s'encén. Un dels carrers de la cruïlla amb els fanals encesos. A la dreta, la casa en construcció amb tubs Innocenti que guaiten per la part alta. Un altre carrer de la cruïlla. Arriba un troleibús, que fa la volta davant de la casa en construcció. L'autobús, parat. En davallen diferents persones. No són ni Vittoria ni Piero, cap dels dos ha anat a la cita. Les persones s'allunyen. La casa en construcció, amb la cantonada il·luminada per una fanalet, en la fosca ja total de la nit. L'estadi. Els fanals guaiten al fons negre. Un dels fanals, molt de prop, envoltat per un halo intens. ■



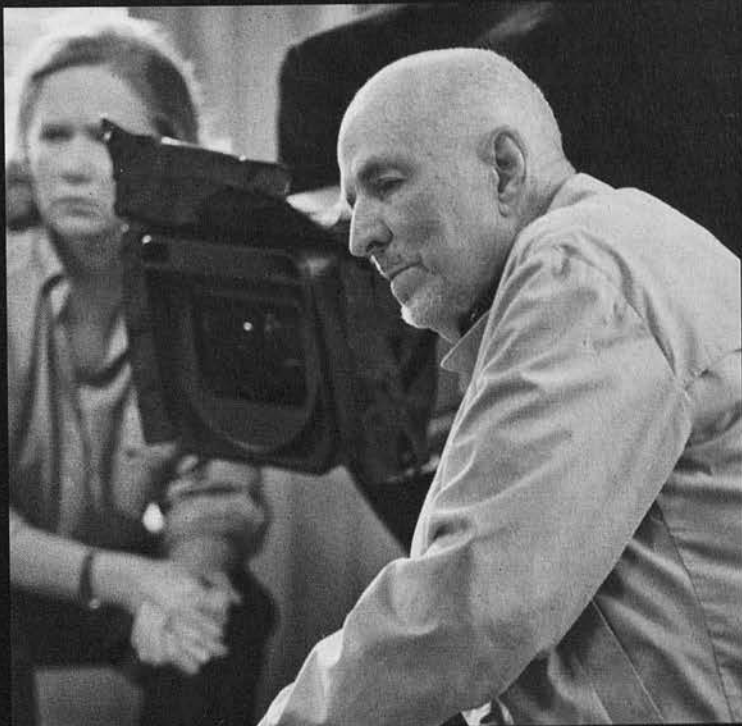
## L'últim gest d'Ingmar Bergman

Carles Sampol

No cal considerar l'última obra d'Ingmar Bergman, *Saraband*, com un exercici de recapitulació tan sols pel fet de recuperar tres dècades després a la parella protagonista de *Secreto de un matrimonio* —Liv Ullmann i Erland Josephson en els papers de Marianne i Johan respectivament— sinó perquè el film, en certa manera esdevé una síntesi formal i temàtica de l'obra del cineasta suec. Tal i com s'evidenciava en obres com *La hora del lobo* o *Pasión*, *Saraband* no s'amaga de la seva condició de posada en escena d'una representació, desvetllant el seu caràcter artificial mitjançant un pròleg i un epíleg, en què el personatge de Marianne —davant de nombroses fotografies— ens explica que ha decidit visitar el seu marit després de trenta anys d'haver tengut els turmentosos i dramàtics encontres que Bergman ja ens havia explicat en l'obra que serveix d'antecedent i esmentada anteriorment. A partir de llavors, s'organitza una estructura confeccionada per deu capítols, marcats per uns intertítols, i en què apareixen dos únics personatges en escena —una dansa binària a la qual al·ludeix el títol del film— i a través dels quals es materialitza tot aquell univers tan vinculat al director de *Los comulgantes* al llarg de la seva trajectòria com a cineasta. Això és una precisa, dolorosa i torbadora dissecció de la naturalesa humana.

Dos aspectes són els que transmeten una major intensitat dramàtica al film. Per una banda, la història del reencontre entre Marianne i Johan, serveix, més que per posar de relleu com ha transcorregut el pas del temps i veure com ella s'ha convertit en una dona amb certa serenitat i capacitat de comprensió, però que així i tot amaga profundes ferides, així com ell s'ha convertit en un personatge corroït per l'odi i la rancúnia; més que per tot això, aquest retrobament serveix per introduir-nos en la terrible història que envolta la seva filla Karin i Henrik, fill de Johan fruit d'un altre matrimoni; mentre la primera viu sotmesa a la voluntat i les imposicions del seu pare, personatge que voreja la demència i que l'ha forçada a ocupar el buit deixat per la seva mare —amb incest inclòs—, el segon pateix el turment causat per la mort de la seva esposa, Anna. A través de tot això, Bergman ens parla de la determinació que exerceixen els nostres actes en les futures generacions, de com aquestes reben en herència la nostra miserable conducta. En aquest sentit, per tant, amb el pas del temps les coses no semblen haver millorat en absolut, tal i com ho demostra la terbolesa, el deteriorament i la soledat que podem trobar en el comportament i els sentiments de Henrik i Karen.

Per altra banda, aquest segon aspecte que considero destacable és l'omnipresència del personatge d'Anna, l'esposa, nora, mare morta, el fantasma de la qual gravita sobre la resta de personatges al llarg



Bergman dirigint *Saraband*

de tot el relat. *Alter ego* de la que va ser la cinquena esposa del cineasta suec, Ingrid von Rosen —és qui apareix en la fotografia— a qui està dedicada la pel·lícula. Ingrid va ser el vertader amor del cineasta suec al llarg de vint-i-quatre anys i la mort de la qual va portar-lo a una crisi molt profunda. La presència d'Ingrid, absent de l'escena però constantment al·ludida en els diàlegs entre els quatre personatges, recorre la pel·lícula, convertint aquesta, tal i com és el cas de tota la filmografia del director de *Persona*, en un dolorós exercici d'exorcisme. Si bé *Saraband*, de la mateixa manera que ho eren *En presencia de un clown* —homenatge explícit de Bergman al seu oncle— o *Infidel* —dirigida precisament per Ullmann però escrita per ell— són actes en els quals ja no s'interposen tota una sèrie de màscares, que si bé li permetien al cineasta ocultar-se no deixaven de parlar dels seus propis fantasmes interiors, de les seves ferides existencials. Un dolor que, en aquest cas, estaria relacionat amb la idea del buit provocat per la desaparició de l'ésser estimat, per les petjades que deixa aquest en la seva absència.

El pessimisme, el desencant, l'angoixa s'apodoren de tota la pel·lícula, però en canvi, ofereix una esclatxa d'esperança, una porta oberta a la reconciliació, almenys amb la consciència d'un mateix, en aquell acte definitiu de Marianne visitant la seva filla Martha, a qui acaricia amb amor sobre la galta. Últim gest en l'obra d'un cineasta, ple d'emoció, intensitat i sobretot tendresa, quan al llarg de tota una vida es va dedicar a descobrir les pores i les misèries que afecten la naturalesa humana. ■

## Apunts a contrallum Notes breus sobre desaparicions

Josep Carles Romaguera

La aventura



1. El 30 de juliol de 2007, en unes poques hores de diferència, el món va conèixer la mort a l'edat de 89 anys del cineasta suec Ingmar Bergman a l'illa de Farö i la del cineasta italià Michelangelo Antonioni als 94 anys a la capital romana. I de sobte em vénen a la memòria dues imatges pertanyents a les seves corresponents filmografies. Recordo de seguida el final de *Pasión*, quan enmig d'un paisatge àrid i solitari vaga, després de la seva ruptura amb Anna, el personatge d'Andreas Winkelman qui, turmentat, dolorit per la seva incapacitat per estimar, queda reduït a una simple taca per mor de l'amplitud del pla. Llavors, Bergman decideix apropar-se al personatge a través d'un llarguíssim zoom, de manera que la imatge va perdent progressivament tota la seva definició fins que arriba un moment en què ja no podem distingir la figura d'Andreas dins la pantalla, envaïda ara ja per una imatge granulosa. El personatge acaba engolit pel propi cinema.

Comparo llavors aquest instant amb l'apassionant moment en què el protagonista de *Blow up*,

de Michelangelo Antonioni, el fotògraf Thomas inicia el procés d'ampliació d'una fotografia presa en un parc i en la qual apareix una parella d'enamorats. Aquell procés d'ampliació també provoca que la nitidesa de la imatge es perdi, però, contràriament a allò que veim en l'esmentat film de Bergman, el resultat no és una imatge confusa en què tot queda reduït a la pura abstracció, sinó que l'instant copsat i posteriorment ampliat esdevé una imatge reveladora que, en lloc d'amagar, permet descobrir-nos un secret, la misteriosa presència d'un cadàver. Així doncs, mentre Bergman exposa el poder fagocitador del cinema i com aquest esdevé un lloc per ocultar-se —en definitiva la seva obra consisteix en l'ús continu de màscares que camuflen els seus propis conflictes personals—, Antonioni treballa la imatge amb la intenció que aquesta sigui capaç de descobrir-nos allò que la complexa i inaprehensible realitat ens escamoteja.

2. La imatge d'Andreas Winkelman, solitari, dolorit emocionalment després de descobrir finalment

que l'experiència d'un turmentós matrimoni li han deixat unes ferides impossibles de curar, podria ser el precedent de Travis, el protagonista de *Paris, Texas*, de Wim Wenders, qui vaga pels deserts texans com un espectre, com un vagabund a qui tan sols li resta la malferida consciència d'una història d'amor traumàtica. L'erràtic Travis camina sense sentit i esdevé una simple presència a la qual li manca una història; és una forma sense fons. De la mateixa manera els personatges d'Antonioni es mouen com a somnàmbuls —les seves capacitats afectives i comunicatives estan bloquejades, eclipsades— per espais inerts i silenciosos, que vénen a ser, al cap i a la fi, el reflex del seu interior. Són personatges que van a la deriva marcant així les constants d'un relat que es construeix sobre les seves passes.

La ruptura provocada per *L'avventura*, de Michelangelo Antonioni, escenificada per l'escàndol que va provocar en el Festival de Cannes de 1960, es produeix en aquest sentit, quan resulta que Ana, la protagonista, desapareix de sobte durant un creuer per les illes Eolies i ja no torna aparèixer al llarg del film. Llavors la trama de la pel·lícula no es concentra en el fet de la recerca d'Ana per part de la resta de personatges, més bé passius davant aquest fet, sinó com pels paisatges rocallosos de Lisca Bianca i pels carrers deshabitats de Sicília aquests vaguen desorientats més bé sentimentalment que físicament.

3. En *la ciudad de Sylvia*, l'última i bella pel·lícula de José Luis Guerin, també es la història d'una recerca, la iniciada per l'anònim protagonista per una ciutat —que identifiquem amb Estrasburg però que podria ser qualsevol altra— amb la intenció de trobar una al·lota sis anys després d'una casual i fugaç trobada. La trama ha quedat reduïda a la mínima expressió i sobre el personatge no en sabem res més. Aquest, per tant, també esdevé una presència dins la imatge buida de qualsevol apunt psicològic o tret dramàtic; algú sense història. Després de tres dies, tot queda reduït a la simple quotidianitat i al fet de com la projecció de les nostres il·lusions, sorgides dels desitjos i dels records, transmuten la nostra percepció de la realitat i alhora hi topen contra. Resten els carrers i la gent que els recorre, però on és el *flâneur* que ens ha traçat l'itinerari? I Sylvia? Tan sols la projecció dels nostres fantasmes i declaracions d'amor pintades en una paret.

En el desenllaç d'*El eclipse*, de Michelangelo Antonioni, cap dels dos amants acudeix a la cita, tan sols el cineasta qui amb la seva càmera filma l'espai de la trobada frustrada i suggereix l'absència dels protagonistes, la seva incomunicació a tots els nivells

afectius, a través de les coses, objectes inerts, i l'única presència d'alguns vianants, la presència dels quals esdevé també espectral. Mentre que en el cas de Bergman la incapacitat per estimar d'Andreas Winkelman, el seu definitiu descens als inferns dels sentiments, es reflectia mitjançant una imatge que ens portava a l'abstracció, en el cas d'Antonioni aquest procés es posa en escena a través d'una geometria formal i l'atenció en els objectes que formen l'espai, en una demostració de com el materialisme ha devorat l'home contemporani.

4. Finalment anoto una reflexió apareguda al llibre *Paisajes de la modernidad*, escrit pel professor Domènec Font, i en la qual fa referència a *Identificazione di una donna*, de Michelangelo Antonioni, i a *De la vida de las marionetas*, d'Ingmar Bergman. "[...]Es tracta de dues enquestes programades sobre un determinat procés de naturalesa políciaca: Niccolò, el cineasta dissonant entre dues dones a la recerca del prototipus femení ideal en el film d'Antonioni; els interrogatoris del matrimoni Egerman i els seus parents sobre la mort d'una prostituta, en el film de Bergman. No ha de resultar forçat situar ambdós treballs entre el dispositiu psicoanalític i l'estela kierkegaardiana de l'angoixa, dos registres sobre la recerca de la veritat i la por al seu veredict. Allò curiós és que les dues pel·lícules juguen amb la traça tortuosa de petjades que es van esborrant —o enfosquint per mitjà d'un procediment simptomàtic: la boira o el blanc solaritzat— i a través dels quals els respectius cineastes semblen compartir les mateixes incerteses que els seus personatges i espectadors, allò que permet indeterminar el resultat de la "investigació" i centrar-se en els seus tortuosos moviments indiciaris. Hi ha aquí dos treballs extraordinaris que renoven en el període límit de la modernitat les idees de contingència i accidentalitat que figuraven en els seus inicis de la mà de Rossellini." ■



Pasión

## Som Lola, la Lola de Nantes\*

Joan Ferrer Miserol



Lola

Tot hom me diu Lola, encara que el meu verdader nom sigui Cécile. Aquest malnom no me molesta gens ni mica perquè m'identifica immediatament, amb molta precisió, amb la festa i el plaer; però m'agradaria que m'hi afegissin que pertany a Nantes, crec que sense aquesta ciutat som difícilment identificable. En el món, i especialment en el món de l'espectacle, hi hagut moltes Lolas, però sols jo puc ésser la Lola de Nantes. He de reconèixer que dec la vida a Jacques Demy, dubt que cap altre cineasta hauria estat capaç de treure fins a tal punt la meva sensibilitat per poder-ne fer una obra d'art. La meua vida seria inconcebible fora de la nostra ciutat natal. En Jacques, a cada pel·lícula va fer protagonista una ciutat, però la de Nantes crec que és la més notòria; tant, que malgrat que la pel·lícula la titulà amb el meu nom, hi va haver moments que me vaig arribar a sentir gelosa de la meua pròpia ciutat. Per sort, vaig poder veure que sense Nantes no hi hauria pel·lícula, i que aquesta és la meua única raó d'existir; de cap manera me puc queixar, ni sentir-me gelosa.

Demy tenia pensat que *Lola* fos una comèdia musical en color; però les possibilitats financeres sols li permeteren fer una pel·lícula primerenca de la *nouvelle vague* en blanc i negre. Si la mancaça

del musical i del color va minvar l'expressivitat de Jacques, crec que no passà igual amb la meua. Així, vaig quedar més natural, tal com som; la mare fadrina, amant del seu fill, sincera amb ella mateixa i amb els altres, esperant el retorn del seu primer i únic amor. Tenc pocs matisos, però molt accentuats, molt atractius i singulars. Encara que la història de la pel·lícula sols dura tres dies, crec que l'espectador surt del cinema havent conegut tota la meua vida; sent com si encara existís. Aquesta és la gran virtut de Demy, i demostra que el temps és una mida il·lusòria, perquè en tres dies pot quedar reflectida tota una vida, fins i tot una vida eterna. Contràriament a altres personatges, d'altres pel·lícules, que malgrat que se conti tota la seva vida, des del naixement fins a la mateixa mort, surts amb la sensació que sols t'han mostrat dues hores, com si sol existís el que passa a la pantalla, com si tot el que no et conten fos inexistent. A mi, en canvi, l'espectador no me coneix sols pel que veu a la pantalla sinó pel que insinua. Possiblement aquesta sigui una característica de tots els personatges de les pel·lícules de Demy, però seria just reconèixer que jo me vaig adaptar molt bé a aquesta forma d'expressió, perquè som eminentment femenina i m'agrada molt més insinuar-me que no mostrar-me.

Malgrat que tota l'acció passa a Nantes, la meua ciutat, a estones, moltes estones, tenia la sensació que estava a un altre lloc, a una ciutat màgica. Això me demostrà el poder creatiu dels artistes. He de reconèixer que la Nantes de la pel·lícula no és la real, la que veiem els que vivim allà; a la verdadera no sembla que tot se combini de tal manera perquè passi tal com ha de passar. Sincerament, malgrat l'espectador surti coneixent tota la meua vida, tenc la sensació que vaig viure més aquells tres dies que tota la resta. I això sols té un nom, Jacques Demy. Per això ara puc veure Nantes, el Nantes real, la meua ciutat, com una ciutat màgica, on tot s'enllaça de tal manera que sembla una pel·lícula. Amb la pel·lícula, te vas adonant que el que realment passa no és que Nantes sigui màgica, sinó que ho és la vida. Per això crec que Demy les reflecteix tal com són, la vida i Nantes. Les pel·lícules en què la vida no sembli màgica pateixen una mancança fatal. Són irreals.

Estic segura que cap espectador podria endevinar el moment que més me commou de la pel·lícula. És quan li dic a Roland que m'hauria agradat ésser ballarina de l'Òpera, perquè ara me n'adono que no és cert. Si hagués estat ballarina a l'Òpera, en Demy no s'hauria fixat amb mi i no seria la protagonista de *Lola*; i això és el més gran que m'ha passat. No puc negar que a la pel·lícula hi ha molts de personatges. Personatges que es perden i es troben constantment, que, fins i tot, quan no es

troben passen uns vora els altres sense veure's. Tots estan, d'una o d'altra manera, interrelacionats; però l'espectador hauria d'admetre que, de tots ells, el més important som jo. Perquè en realitat tots se relacionen a través meu; per alguna raó en Jacques va titular la pel·lícula amb el meu nom. Ara bé, no puc ocultar que hi ha un personatge a qui li tenc una estima molt especial, en Roland. Me sap molt de greu no haver pogut estar-ne enamorada, perquè crec que era el més sensible de tots. Possiblement per això troba tantes dificultats per sobreviure i també per trobar el seu amor. Durant el rodatge, vaig sentir com algú deia, en veu baixa, a un altre, que en Roland era realment en Demy. He d'admetre que és molt possible que sigui així, perquè de tots els personatges que hi havia per allà, els dos que irradiaven més sensibilitat eren en Roland dins la pantalla i en Demy fora d'ella. Quan record la pel·lícula, no puc evitar posar-me a bramar, com una Magdalena, quan aquesta acaba. Jo me'n vaig amb el meu amor i el meu fill, mentre veig com en Roland, tot sol, amb la seva petita maleta, repleta amb el seu fracàs laboral i amorós, se'n va cap a Cherbourg. Crec que aquest pla, en Demy l'hauria d'haver evitat. Reflecteix exactament la realitat, tot el que jo sentia en aquell moment; però és massa fort, massa dur. És com la vida. ■

(\*) Article publicat a *Temps Moderns*, número 103 (maig del 2004), i que, atès el cicle que dedicam a Demis, el tornam a publicar.



Lola

## Antonioni i les perdurabilitats

Pere Antoni Pons



*El desierto rojo*

*El desierto rosso*, o *El desierto rojo*, és una de les pel·lícules de Michelangelo Antonioni que millor han resistit el pas del temps. Molt millor que *Blow up*, per exemple, en què tot allò que podia semblar atrevit i novedós, formalment regenerador i intel·lectualment (o moralment) radical, vist avui en dia s'apareix només com una col·lecció de gestos fatus radicalment passats de moda, pura pedanteria anacrònica, avorriment, la ingenuïtat d'unes transgressions que avui resulten puerils i incomprendibles (indigne de "Las babas del diablo" de Julio Cortázar en què està basada, i força menys entretinguda que la versió —*Blow out*— que anys més tard en va fer Brian de Palma). Ara bé: el fet que *El desierto rojo* hagi resistit millor que d'altres films d'Antonioni el pas del temps no vol dir que encara preservi, ni molt menys, tot l'encant —o la grandesa, o el geni— que alguns li atorgaven en el passat.

En el moment de la seva estrena, i sobretot durant les agitadaes dècades posteriors, *El desierto rojo* fou considerada unànimement una obra mestra: la varen premiar a la Mostra de Venècia, va influir en l'obra de nombrosos nous cineastes, va contribuir a fer que el nom del seu director fos reconegut com un dels més lúcids i agosarats del cinema de l'època; el va convertir, en definitiva, en un referent ineludible per acarar i per comprendre el que llavors s'entenia com a modernitat cinematogràfica.

Avui, però, ben poca cosa queda de tot això. A mi, la veritat és que el cinema d'Antonioni, i el d'un cert Godard, així com el de tants altres cineastes que els anaven al darrere —epígons o creadors amb personalitat— i que durant els seixanta i els setanta teòricament revolucionaven la història del cine amb cada fotograma, em fa pensar en uns certs escriptors del segle XVIII, que en la seva època triomfaven i semblaven immortals només perquè sabien com fer l'art que, per les raons que sigui, l'època demanava, l'art del qual la seva època estava més necessitada. La diferència entre uns i altres és que els cineastes dels anys seixanta anaven de transgressors mentre els poetes francesos o anglesos del XVIII, posem, anaven de puristes (o bé d'irònics) neoclàssics. En el fons, però, tant els uns com els altres coincideixen en què el seu talent va consistir, bàsicament, a saber veure què interessava a l'època que els havia tocat de viure i, amb més o menys eficàcia, correspondre-hi amb el propi art. Amb això no vull treure'ls cap mèrit, però el geni —el talent dels grans creadors— és tota una altra cosa.

Tota la culpa la tenen, naturalment, les ideologies, tan programàtiques i inflexibles. Revisant *El desierto rojo*, per exemple, és fàcil comprovar com allò que menys s'aguanta avui és, precisament, el que més va colpir durant els anys seixanta, i el que sempre s'esmenta a l'hora de definir Antonioni; a saber: la seva capacitat per fer un retrat en cru de la burgesia, per mostrar la fredor sonàmbula que regeix les seves relacions, la seva impossibilitat per comunicar-se, per establir uns lligams afectius sincers. A *El desierto rojo*, però, veure Monica Vitti anant d'una banda a l'altra, temptejant Richard Harris, fregant sempre l'esclat neuròtic, incapaç en tot moment de fer que el marit l'aculli i la compregui, a l'espectador actual, tan curtit i a la vegada tan poc avesat a les generalitzacions classistes (perquè parlar, en general, de la fredor emocional i moral de la burgesia és absolutament maniqueu i classista), li sembla més aviat risible, i fa que, més que no pas transcendent o tràgic, es posi irreverent, irònic —inexorablement el du a pensar: aquesta Vitti, el que necessita és que li peguin dues o tres poderoses sacsades.

Els aspectes purament estètics de la pel·lícula, en canvi, a l'espectador actual li segueixen resultant, almenys, interessants. El ritme deliberadament feixuc, l'atmosfera molt espessa, i sobretot la fotografia torbadora i delirant, d'un lirisme realista, malaltís i excitant alhora. Sigui com sigui, no em negareu que aquest intercanvi de perdurabilitats, que afecta a bona part del cinema d'avantguarda realitzat durant els anys seixanta, és un dels sarcasmes més rotunds i profitosos de la història de l'art. ■

## Clàssics moderns. Les heroïnes quotidianes (III): En la mort de Bergman i Antonioni

Iñaki Revesado

En aquest recorregut per les pel·lícules més modernes que més empremta ens han deixat, farem un alt en el camí i canviarem el format habitual per combinar l'acostumada anàlisi d'un film amb l'homenatge a dos realitzadors europeus que, per aquelles casualitats del destí, ens han abandonat aquest estiu amb només unes hores de diferència, dos veterans amb filmografies coherents i innovadores que han mantingut el seu esperit creador fins als seus darrers moments, malgrat la natural pèrdua de salut pròpia de persones octogenàries: Ingmar Bergman, un europeu del nord i Michelangelo Antonioni, un europeu del sud, amb filmografies divergents però amb clars punts en comú han començat plegats un altre viatge del qual mai no en podrem ser ja espectadors. La divergència de les seves obres té a veure segurament en la disparitat dels seus orígens: el nòrdic es caracteritzà per un cinema sobri, d'escassos recursos, com si es tractàs de la filmació d'una obra dramàtica (si bé en ocasions feia ús de maneres més comercials, com en el cas de *Fanny i Alexander*), mentre que Antonioni, més d'acord amb el seu origen mediterrani, va fer un cinema més temperamental, més obert, més material. Però ambdós, ben implicats en el quefer cinematogràfic, han utilitzat també recursos similars, com pot ser la presència de la figura del realitzador dins de l'obra creada, traspasant així la frontera entre la realitat i la ficció, rompent d'alguna manera l'objectivitat de l'obra, i donant al creador i a la càmera amb què construeix la història un paper dins de la pel·lícula. Més coneguda entre nosaltres l'obra del suec, qui ha gaudit d'una major cobertura i distribució, que no pas l'obra de l'italià, serveixi com a petit homenatge a aquests dos grans del cinema dues breus notes a partir d'una de les seves pel·lícules: *Persona* (1966) de Bergman i *Identificación de una mujer* (1982) d'Antonioni.

### Persona

Que el cinema de Bergman no ha estat mai un cinema fàcil és ben sabut per tots, malgrat haver realitzat films basats en històries medievals que podien haver estat del gust del gran públic —serveixi com a exemple *El séptimo sello* (1956) o *El manantial de la doncella* (1958)— les pel·lícules de Bergman aviat s'impregnaren d'un to més personal, d'un missatge més explícit i d'unes formes que s'allunyaven d'allò més convencional. Quan roda el 1966 *Persona*, Bergman acaba de recuperar-se d'una malaltia que l'ha obligat a estar convallescent una bona temporada. Molt probablement, fruit d'aquesta experiència i de les més que possibles profundes i nombroses reflexions, el realitzador creà el seu alter-ego en el personatge d'Elizabeth (interpretat per Liv Ullmann en la que seria la primera d'una extensíssima col·





Persona

laboració); una actriu de teatre que de cop, enmig d'una representació del clàssic *Electra* es queda sense veu. No és que l'actriu perdi potència vocal, no, el que perd és la parla. De cop Elizabeth no podrà parlar. Atesa en un hospital, aviat la doctora comprendrà que no ha hi causes físiques que hagin motivat el ferri silenci, Elizabeth sembla estar bé, però continua sense pronunciar paraula. Per intentar-ne la recuperació, Elizabeth es traslladarà acompanyada d'una infermera (Bibi Andersson) a una casa retirada a prop de la mar. El silenci impertorbable de l'actriu es veu compensat per la verborrea inacabable de la infermera. Entre les dues dones s'estableix un nexa que les complementa, creant de la suma de les dues una sola persona (el pla del mirall en què els rostres de les dues dones es confonen és la representació física d'aquesta complementació-confusió). No obstant la compenetració entre el dos personatges no serà aliena a moments d'enfrontament i d'allunyament, si bé la confusió creada entre ambdues no és només interna, ja que fins i tot el marit de l'actriu acaba equivocant les identitats. Podrien ser moltes les interpretacions que es podrien donar al silenci impertorbable de l'actriu, la qual ha optat per prescindir precisament d'allò que més necessita, d'allò que es troba més identificat amb la seva persona —¿en què es converteix una actriu sense parla?— però tot sembla indicar que el que Bergman intenta transmetre és una reflexió existencialista, una actriu sense veu és com un home sense destí, però més encara si tenim en compte que l'assumpció del buit es fa des de la reflexió, que l'absència de coratge per continuar el camí és voluntària. Bergman opta

per una fotografia en blanc i negre que crea, sense ser per res un film d'estampa estètica, uns plans d'inusual bellesa formats pels rostres de les dues actrius. Fent gala de l'absència de recursos que ha caracteritzat el seu cinema, a *Persona* la frontera entre ficció i realitat no està marcada per cap recurs, es roda en plans similars allò que està passant i allò que es pensa o se somnia, de manera que l'espectador haurà de dilucidar què és realitat en la vida de les dues dones i què és el que passa només en els pensaments, els records, els somnis de l'actriu. *Persona* no és dels films més coneguts del realitzador, però, sens dubte val la pena recuperar-lo en DVD i capbussar-se en aquesta història de reflexions i identitats confoses.

### Identificación de una mujer

També *Identificación de una mujer* està interpretada per qui podem considerar un alter ego del realitzador; en aquest cas, Niccolo és un director de cinema a la recerca d'una història que li serveixi com a argument de la seva pròxima pel·lícula. El film suposa la tornada d'Antonioni al cinema italià, després d'una etapa anglo-americana composta per *Blow up* (1966), *Zabriskie Point* (1970) i *El reportero* (1974). *Identificación de una mujer* és a més la tornada a temes que ja havia desenvolupat en alguns dels seus primers films, com ara *La aventura* (1959) o *El eclipse* (1962): el pessimisme, la incomunicació, els problemes en les relacions de parelles, amb arguments que recorden obres ja realitzades (com en *La aventura* tornam a tenir com a protagonistes dues dones i un home, i també es



produeix la desaparició d'una de les dones); però també amb trets comuns d'altres films posteriors com ara *Blow up* i *El reportero* ja que el protagonista és un home aferrat a una càmera que cerca allò que hagi de quedar plasmat en imatges. En aquest sentit el film és com una revisió de la seva obra, com un testament que recull allò que ha marcat la seva filmografia, però amb un desig clar de plantejar noves maneres, pròpies de l'evolució del cineasta. Així, en ocasió de la presentació de la pel·lícula va declarar: "M'agradaria alliberar-me dels vestits dels sentiments per fixar-me més en els fets. M'agradaria sentir-me alleugerit del gran pes que suposen les preocupacions a l'hora de despollar les històries; deixar, en definitiva, que siguin els fets els que parlen."<sup>1</sup>

Afectat per una malaltia que li va deixar lesions importants, van passar tretze anys abans que Antonioni, ajudat per Win Wenders, tornàs a fer una nova pel·lícula, es tracta de *Más allá de las nubes* (1995), film en quatre episodis en què torna a aparèixer la figura del director de cinema dins l'argument de les històries i en la qual els propòsits del realitzador no pareixen haver fructificat, ja que novament estam davant un film de sentiments. També és un bon moment per recuperar-lo i gaudir-ne, especialment del quart episodi —*Questo corpo di fango*—, que és el passeig nocturn per una ciutat bella d'una parella que parla de manera tranquil·la, relaxada: un conversa; és clar, sobre sentiments... ■

(1) Michelangelo Antonioni. Giorgio Tinazzi. Ediciones Mensajero.

*Zabriskie Point*



# Les pel·lícules del mes

Cicle Robert Bresson. Recordant Antonioni. Cicle Jacques Demy. Recordant Bergman.

A les 18.00 hores  
Cicle Robert Bresson\*

3 D'OCTUBRE

## **Au hasard Balthazar** (1966-VOSE)

Nacionalitat i any de producció: França, 1966  
Títol original: *Au hasard Balthazar*  
Director: Robert Bresson  
Producció: Parc Films, Athos Films, Argos Films, Svensk Filmindustri  
Guió: Robert Bresson  
Fotografia: Ghislain Cloquet  
Muntatge: Raymond Lamy  
Música: Jean Wiener  
Intèrprets: Anne Wiazemsky, François Lafarge, Philippe Asselin, Jean-Claude Guilbert

10 D'OCTUBRE

## **Mouchette** (1967-VOSE)

Nacionalitat i any de producció: França, 1967  
Títol original: *Mouchette*  
Director: Robert Bresson  
Producció: Parc Films, Argos Films  
Guió: Robert Bresson  
Fotografia: Ghislain Cloquet  
Muntatge: Raymond Lamy  
Música: Jean Wiener  
Intèrprets: Nadine Nortier, Jean-Claude Guilbert, Maria Cardinal, Paul Herbert



17 D'OCTUBRE

## **Lancelot du Lac** (1974-VOSE)

Nacionalitat i any de producció: França, 1974  
Títol original: *Lancelot du Lac*  
Director: Robert Bresson  
Producció: Mara Films, Laser Productions, ORTF i Geirco Sound Prod.  
Guió: Robert Bresson  
Fotografia: Pasqualino de Santis  
Muntatge: Germaine Lamy  
Música: Philippe Sarde  
Intèrprets: Luc Simon, Laura Duke Condomines, Humbert Balsan, Vladimir Antolek-Dresek

Recordant Antonioni

24 D'OCTUBRE

## **Cronaca di un amore** (1950-VOSE)

Nacionalitat i any de producció: Itàlia, 1950  
Títol original: *Cronaca di un amore*  
Director: Michelangelo Antonioni  
Producció: Franco Villani i Stefano Caretta  
Guió: Michelangelo Antonioni, Daniele Danza, Silvio Giovaninetti, Francesco Maselli, Pietro Tellini  
Fotografia: Enzo Serafin  
Muntatge: Mario Colangeli  
Música: Giovanni Fusco  
Intèrprets: Lucia Bosè, Máximo Girotti, Ferdinando Sarmi, Gino Rossi



## d'octubre

## Recordant Antonioni

## 31 D'OCTUBRE

**La signora senza camelia (1953-VOSE)**

Nacionalitat i any de producció: Itàlia, 1953  
 Títol original: *La signora senza camelia*  
 Director: Michelangelo Antonioni  
 Guió: Michelangelo Antonioni, Suso Cecchi D'Amico, Francesco Maselli, Pier Mario Pasinetti  
 Fotografia: Enzo Serafin  
 Muntatge: Eraldo da Roma  
 Música: Giovanni Fusco  
 Intèrprets: Lucia Bosé, Andrea Checchi, Gino Cervi, Ivan Desny

A les 20.00 hores

## Cicle Jacques Demy\*

## 3 D'OCTUBRE

**Lola (1960-VOSE)**

Nacionalitat i any de producció: França- Itàlia, 1960  
 Títol original: *Lola*  
 Director: Jacques Demy  
 Producció: Carlo Ponti, Georges de Beauregard  
 Guió: Jacques Demy  
 Fotografia: Raoul Coutard  
 Muntatge: Anne-Marie Cotret  
 Música: Michel Legrand  
 Intèrprets: Anouk Aimeé, Marc Michel, Jacques Harden, Alan Scott

## 10 D'OCTUBRE

**La bahia de los ángeles (1963-VOSE)**

Nacionalitat i any de producció: França, 1963  
 Títol original: *La baie des anges*  
 Director: Jacques Demy  
 Producció: Sud-Pacifique Film  
 Guió: Jacques Demy  
 Fotografia: Jean Rabier  
 Muntatge: Anne-Marie Cotret  
 Música: Michel Legrand  
 Intèrprets: Jeanne Moreau, Claude Mann, Paul Guers

## 17 D'OCTUBRE

**Peau d'âne (1970-VOSE)**

Nacionalitat i any de producció: França, 1970  
 Títol original: *Peau d'âne*  
 Director: Jacques Demy  
 Producció: Marianne Productions-Parc Film  
 Guió: Jacques Demy  
 Fotografia: Ghislain Cloquet  
 Muntatge: Anne-Marie Cotret  
 Música: Michel Legrand  
 Intèrprets: Catherine Deneuve, Jacques Perrin, Micheline Presle, Jean Marais

## 24 D'OCTUBRE

**Jacquot de Nantes (1991-VOSE)**

Nacionalitat i any de producció: França, 1991  
 Títol original: *Jacquot de Nantes*  
 Director: Agnès Varda  
 Producció: Cine Damaris/Agnès Varda/Perrin Baudin  
 Guió: Agnès Varda  
 Fotografia: Patrick Blossier, Agnès Godard, Georges Strouvé  
 Muntatge: Anne- Marie Cotret  
 Música: Joanna Bruzdowicz

## Recordant Bergman


## 31 D'OCTUBRE

**Secretos de un matrimonio (1974-VOSE)**

Nacionalitat i any de producció: Suècia, 1974  
 Títol original: *Scener ur ett Äktenskap*  
 Director: Ingmar Bergman  
 Producció: Cinematograph  
 Guió: Ingmar Bergman  
 Fotografia: Sven Nykvist  
 Muntatge: Siv Lundgren  
 Intèrprets: Liv Ullmann, Erland Josephson, Bibi Andersson, Gunnel Lindblom



(\*) Amb la col·laboració de l'Alliance Française.



**Desperta! T'esperen molts avantatges**

## Nòmina Viva Jove

Domicilia la teva nòmina a "SA NOSTRA" i gaudiràs de tot un conjunt de productes i serveis pensats per a tu.

- Avançament de la nòmina, fins a 30 dies
- Préstec nòmina, fins a 18 mensualitats
- Assegurança col·lectiva d'accidents gratuïta
- Targeta Euro 6000 Maestro Balears Jove
- Targetes Visa Classic i Euro 6000 Mastercard, de franc el 1er any

A més, participaràs en els sorteigs mensuals de **6.000 euros** !

Informa-te'n a qualsevol oficina de "SA NOSTRA"

**Nòmina** *Viva*

B A L E A R S  
**jove**

**"SA NOSTRA"**  
CAIXA DE BALEARS