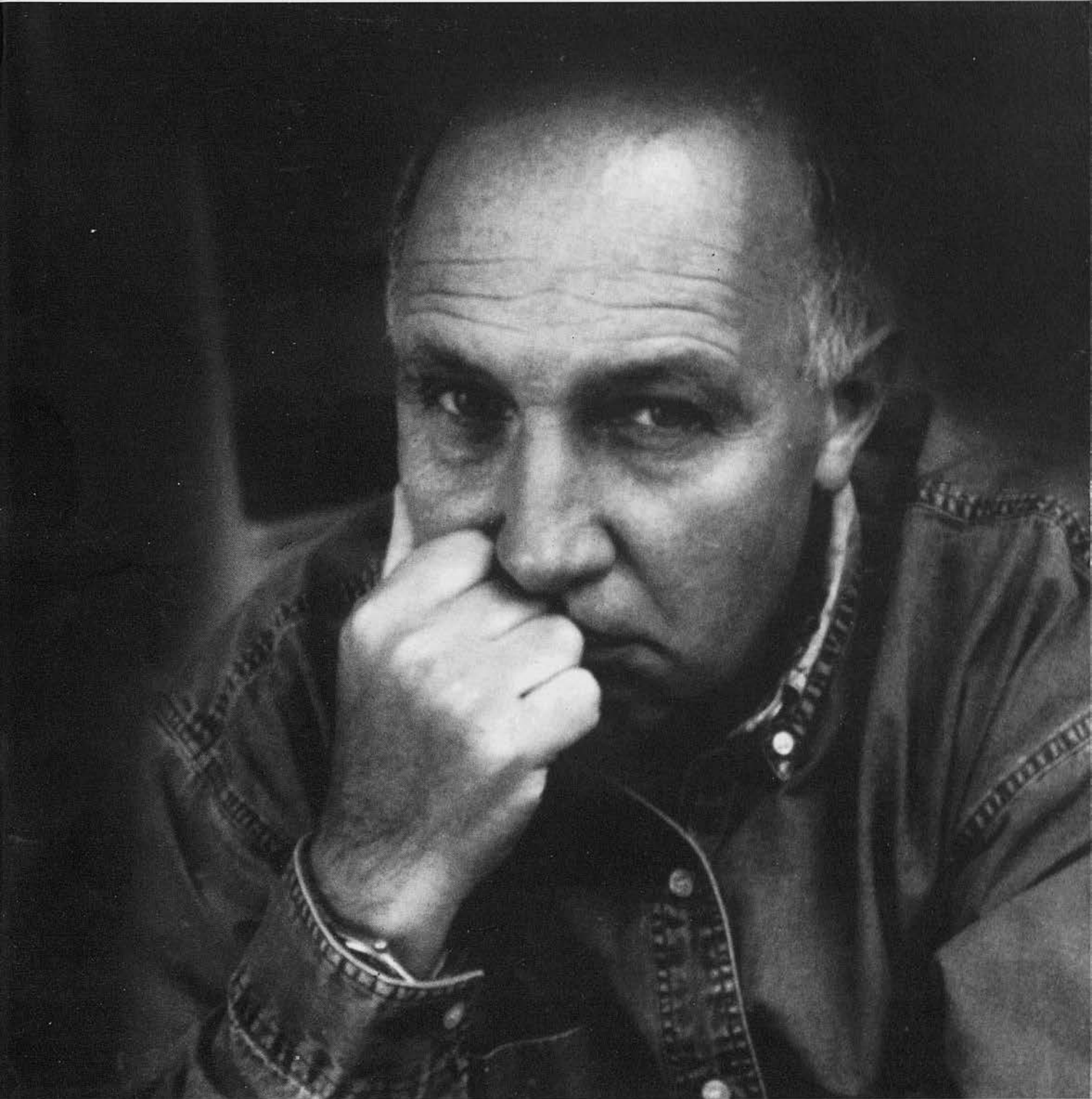


Cicle Raymond Depardon. El món camperol. La justícia. El reporter

Cicle Richard Fleischer

temps moderns 
papers de cinema

núm. 137 Novembre 2007



125 "SA
NOS
TRA"
any
CAIXA DE BALEARS

Fundació
"SA NOSTRA"

temps moderns papers de cinema
Edició mensual Novembre 2007 Núm. 137

Edita

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

Director

Jaume Vidal

Secretari Redacció

Miquel Pasqual

Assessorament lingüístic i traduccions

Jeroni Salom

Consell de redacció

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

Fotografies

Arxiu Centre de Cultura

Disseny maqueta / portada

Santamà 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 Quentin Tarantino: *El reciclatge com a genialitat*
per Xavier Jiménez
- 9 Les coses més clares, encara
per Antoni M. Thomas
- 11 *Lady of the Pavements*: Un joc d'aparences gens decebedor
per Carles Sánchez
- 14 Donostia 2007: Si el cinema fos sempre així...
per Iñaki Revesado
- 19 Bandes de so. Philip Glass: el mirall infinit
per Házael González
- 20 Fórmules
per Joan Bover
- 22 Crònica de cine
per Martí Martorell
- 23 *Seven Men From Now* (II)
per Joan Ferrer Miserol
- 25 Les neurones i les crispetes
per Pere Antoni Pons
- 26 Bollain, Techné, Winterbottom
per Toni Roca
- 28 Recordant Barbara Stanwyck:
Las tres noches de Eva (Preston Sturges, 1941)
per Júlia Pons
- 30 Els nins de la pantalla. La psicologia infantil en el cine (3)
Paulette i Michel
per Gabriel Genovart
- 36 L'escenari de lluna
Ai, Salamina
per Francesc M. Rotger
- 37 *Horizontes de grandeza*
per Guillem Fiol Pons
- 40 Cicle Raymond Depardon
- 43 Apunts a contrallum
Una finestra al món
Per Josep Carles Romaguera
- 44 Cinema a "SA NOSTRA"
Les pel·lícules del mes de novembre

Editorial

Del *déjà vu* a l'oblit

Aquell que no vol semblar feble, sovint esdevé ingrát

Denis Diderot

Encara no s'han apagat els focus de Sant Sebastià i ja s'han encès els de Valladolid, la Seminci ha pres el vol i presenta 17 produccions procedents de 13 diferents països. De totes formes, de la primera convocatòria, Donosta 2007, en teniu un resum a la revista a càrrec, com ja és habitual, d'Iñaki Revesado. De la crònica, i també del festival, treu cos i força *Siete mesas de billar francés*, pel·lícula d'Iciar Bollaín i Gracia Querejeta amb bona interpretació de Blanca Portillo i Maribel Verdú, dones retraten dones, com titula Revesado.

Posar-se enmig és exposar-se a les crítiques, qui no ho sap val més que no s'arrisqui. Serien molts els exemples que podríem treure aquí, però optam per parlar d'*El orfanato*. La pel·lícula s'ha posat al descobert una vegada designada com a aspirant a millor pel·lícula estrangera als Oscars de Hollywood en representació del cinema espanyol. Són molts els crítics que, més enllà de valorar la realització i el

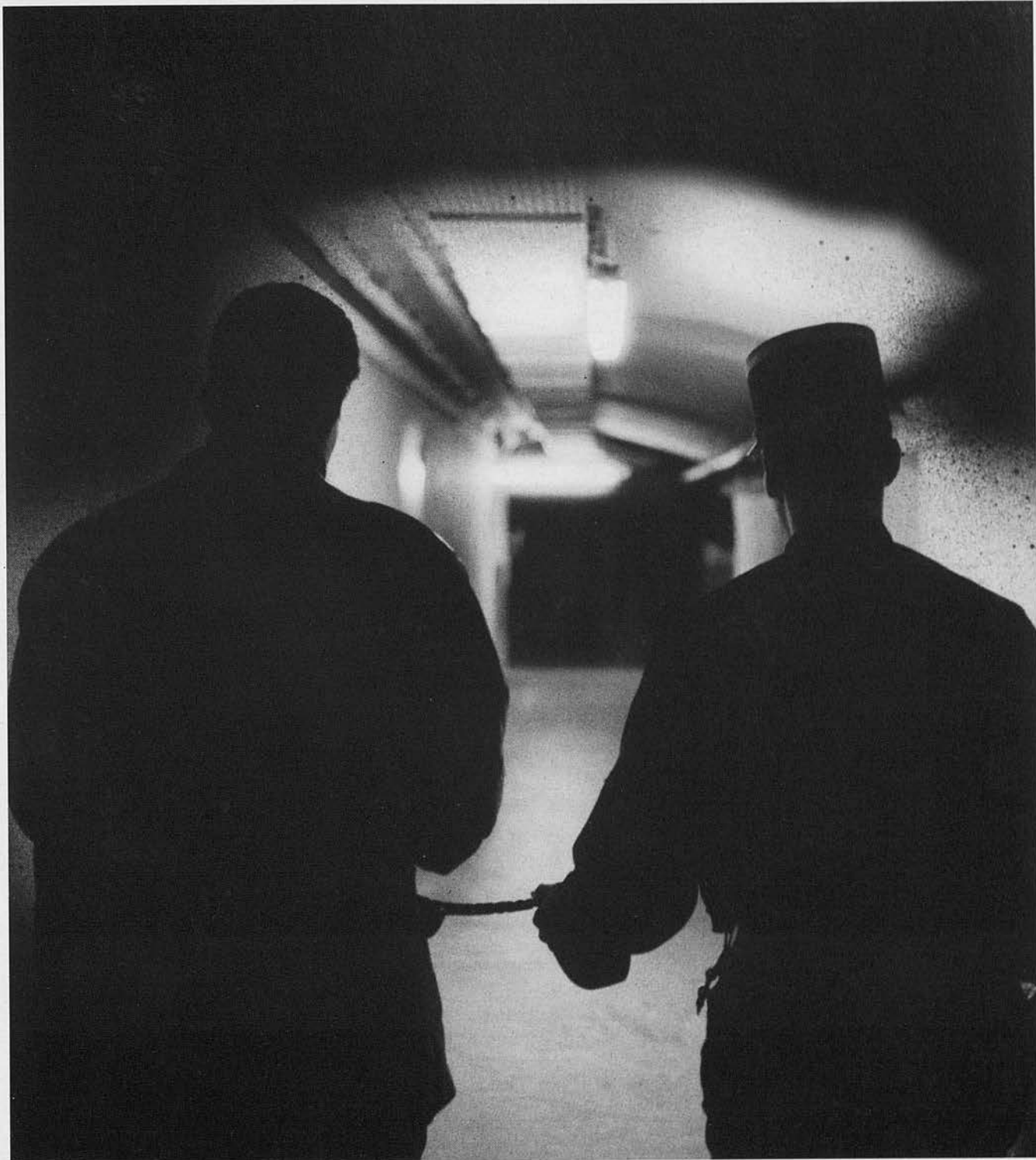
domini de la tècnica, han deixat caure comentaris sobre l'oportunisme i la utilització d'imatges ja vistes, el *déjà vu*, per allò de fer ús del gal·licisme que reflecteix aviat el que es vol dir. No, no parlem de la darrera pel·lícula de Tony Scott.

La programació d'aquest mes concentra obres de Raymond Depardon, de la fotografia al cinema i viceversa, i de Richard Fleischer, director de llarga trajectòria que va combinar cinema històric i d'aventures, a més d'altres gèneres sense deixar de banda la comèdia. De Fleischer projectarem *Sába-*

do trágico, amb Victor Mature i *Los vikingos*, amb Kirk Douglas.

La tradició necrològica que acompanya l'editorial de la revista no acut aquest mes a cap desaparició recent, però sí que vol fer referència a un oblit del mes passat. La incorporació de *Les demoiselles de Rochefort* a les diferents projeccions homenatge a Jacques Demy, en aquest cas a Formentera, volia retre també record a Françoise Dorléac, la germana oblidada de Catherine Deneuve, als quaranta anys de la seva desaparició.

Depardon,
La Justicia



Quentin Tarantino: *El reciclatge com a genialitat*

Xavier Jiménez



Va aconseguir fama i èxit amb el seu primer llargmetratge, titulat *Reservoir dogs* (1992); va confirmar les expectatives creades amb *Pulp Fiction* (1994), possiblement la millor pel·lícula de la dècada dels noranta; es va embussar amb *Jackie Brown*, la seva història més incompresa i única aliena a la pròpia inventiva; va retrobar-se amb públic i part de la crítica de la mà del binomi *Kill Bill* (volums I i II), potser el seu treball més destacat com a director professional i va estrenar l'agost d'aquest any 2007 un experiment dividit en dues parts, en què és el responsable directe del que tanca aquest projecte conjunt amb el director Robert Rodríguez, i que ha arribat sota el nom genèric de *Grindhouse*. Amb *Death proof*, Tarantino escomet l'homenatge al cinema, en aquest cas sèrie Z, més descarat dut a terme al llarg de la seva trajectòria, i que tanca temporalment la carrera cinematogràfica del director nascut a Knoxville, que a més d'aquesta sèrie de títols com a director, complementa amb diferents tasques que van des de guionista, una faceta clau dins els seus films, actor, productor i fins i tot, realitzador ocasional a la televisió.

Tarantino s'ha convertit en una icona, en un senyal de la cultura *underground* dels noranta i principis de segle, a l'estil del seu admirat Brian de Palma quan es va postular com el màxim representant de la *subcultura* nord-americana en el pas entre els seixanta i els setanta.¹ Avui en dia la concepció i translació de la seva empremta *tarantiniana*, no només com a director, sinó com a personatge mediàtic, ha trencat barreres i ha estès una ombra que no ha s'aturat de créixer a un ritme vertiginós, i que en un temps aproximat de quinze anys, ha aconseguit instaurar-se com una de les renovacions visuals fonamentals,

i a la vegada més efectistes dins de la història del cinema nord-americà, des de pràcticament, finals dels vuitanta del passat segle; i tot això sense amagar les evidents influències de mestres del passat com Hitchcock, Howard Hawks, Kurosawa o John Huston, i una llarga llista de realitzadors² reinterpretats i reinventats per part del nostre protagonista fins a un paroxisme pràcticament il·limitat, mesclat amb un univers propi de manies, recursos reiteratius —llenguatge malsonant, violència—, retroalimentació i gèneres entrecruats que conformen el món de Quentin Tarantino, tal i com afirmava a la biografia autoritzada editada l'any 1995.³

"El que jo conto és una història que heu vist una i mil vegades. Anem a donar llavors els passos més vells que s'han donat en el món, encara que després viatjarem a la lluna."

Però fins arribar a aquest punt àlgid, el "viatge de Tarantino" ha sofert aturades i embranzides, velocitats de creuer i llargs oblits, amb una data inicial que marca l'inici de la seva etapa: 1992 i l'estrena de *Reservoir dogs*.

Any 1992: Presentació en societat. Tarantino és un anònim guionista amateur que aconsegueix el suport econòmic del productor Lawrence Bender per dur terme el rodatge de la seva *opera prima* oficial,⁴ anomenada *Reservoir dogs*. El guió era bàsicament un petit relat sobre l'atracament a una joieria perpetrat per vuit lladres, molt proper a un concepte teatral,⁵ ja que es basava en un escenari omnipresent i en el discorre de la majoria de personatges pel seu interior, interpellant-se entre ells amb la mirada subjectiva de l'espectador com a testimoni d'excepció. Des d'un primer moment, sense concessions ni restriccions, Tarantino estructurava

la base i mostrava els codis generals del que seria el seu cinema: un reciclatge, una manipulació i una presentació innovadora que guardava l'aroma d'èpoques passades, però que era retocat pel pinzell de la postmodernitat més absoluta. I no només se serveix de fonts clàssiques com *The killing* (*Atraco perfecte*, Stanley Kubrick; 1956) o *The wild bunch* (*Grupo salvaje*, Sam Peckinpah; 1969), sinó que el director nord-americà demostrava estar en possessió d'una cultura cinematogràfica àmplia, i confeccionava amb petits elements externs, un muntatge completament modificat, que en el cas concret de *Reservoir dogs* anava des dels noms dels protagonistes a 1, 2, 3, *pelham* (Joseph Sargent, 1974), la idea vertebral del film a *Lung fu fong wan* (*City on fire*, Ringo Lam; 1987) o *Le samourai* (*El silencio de un hombre*, Jean-Pierre Melville; 1967) i *Il buono, il brutto, il cattivo* (*El bueno, el feo y el malo*, Sergio Leone; 1966), en què el famós triangle de l'escena final ja havia estat recreat en aquests títols tan divergents entre ells. Començava així el principal motiu de retraïment sobre el cinema de Tarantino, l'apropiació i posterior metamorfosi de antigues idees i plantejaments ja vistos pel gran públic.

Però el cinema de Tarantino era més complex i enrevessat del que semblava en una primera aproximació. Són nombroses les renovacions dutes a terme en diversos aspectes de la narrativa tradicional cinematogràfica com la línia temporal de l'acció i la innovació dels guions, o més concrets com un nou ús de la violència, el recurs del silenci i l'aparició de *macguffins*, tots ells presents a *Reservoir dogs*, i que es poden extrapolar a la resta de la seva filmografia.

Els trencaclosques que dibuixa sobre els seus films, on el desenllaç és presentat o esbrinat en nombroses ocasions al començament del muntatge necessita una posada en escena poderosa que enganxi els espectadors, una feina encarregada als seus personatges que deambulen com a elements secundaris que conformen un dels encerts més rellevants del director: la força i originalitat del guió —un puntal sense discussió del talent de Tarantino— transportat pels actors amb una precisió matemàtica dins de l'escenografia que els engloba.

La violència extrema i d'alguna manera relacionada amb una certa gratuïtat conforma un dels posicionaments més criticats de l'obra de Tarantino, una violència que normalment apareix dins d'un context quotidià, sense que cap tipus dels personatges experimenti una sensació de sobresalt o desconcert sobre la mutilació o mort dels personatges; encara que en aquest debat sempre hi entraria el percentatge de demagògia pertanyent a moltes altres pel·lícules produïdes per Hollywood, en què la mort de desenes de figurants no fereix la moralitat ni la integritat del públic pel simple fet del tractament aplicat de total indiferència i de caràcter anònim de la gent que pereix a la pantalla, factor de marcada incidència a la producció, per exemple, dels anys vuitanta del segle XX sota el govern del republicà i exactor Ronald Reagan.

S'ha de diferenciar entre violència objectiva i de ficció, que és la que desenvolupa Tarantino a la majoria dels seus films, i que funciona dins dels contextos dels seus personatges —sistemàticament fora de la llei—, una idea contraposada a la propaganda que és posada en marxa per grans productores on l'heroi, com hem assenyalat a l'anterior passatge, pot simbolitzar els ideals polítics i antropològics d'una determinada societat en un moment de la seva història.

La utilització del silenci, com a vehicle que desenvolupa l'acció d'una determinada escena, és un altre dels elements més treballats des de l'aspecte tècnic per Tarantino, una característica heretada directament del cinema europeu i de les revolucions cinematogràfiques sorgides al vell continent, especialment a França, Anglaterra i Itàlia a finals dels cinquanta, i exemples com Michelangelo Antonioni (la "trilogia de la incomunicació"), Godard, Truffaut o Lindsay Anderson.

L'humor, la ironia, el sarcasme emprat per la majoria d'actors de l'univers de Tarantino és una de les seves marques més representatives. Els diàlegs formen la columna vertebral de les pel·lícules, i internament, poden aparèixer reflexions sobre la vida, discussions sobre temes absurds —en nombroses ocasions molt relacionats amb el cinema i la televisió, en un clar exercici d'intertextualitat i homenatge a la cultura *pop*— i la creació d'una sensació de comèdia quan a la pantalla s'està representant una situació totalment dramàtica que bipolaritza l'espectador.

Els *macguffins* —l'atrancament a la joieria a *Reservoir dogs*, el maletí de *Pulp Fiction*— són una arma emprada per Tarantino als principis de la seva carrera amb ple encert, com el robatori de la joieria que funciona com a nexa fonamental de la trama durant el començament del film, però que posteriorment a la pantalla queda representat en menys d'un minut i fora de l'enquadrament a l'escena en qüestió, un concepte, per tant, que juga tan sols el paper de pretext per presentar les històries creuades dels protagonistes a través de diversos *flashbacks*, que en el cas del cinema de Tarantino seria més encertat parlar de capítols descol·locats que desorienten i juguen amb l'espectador; i el desenllaç del seu destí, mostrat a la pantalla amb el recurs de la repetició de seqüències, que serà emprat de manera reiterada a *Pulp Fiction* i *Jackie Brown*, per exemple.

Per finalitzar aquesta presentació, hem de destacar la música emprada per Tarantino, que juga un paper essencial dins del desenvolupament de l'acció; aquí és on el director torna a demostrar el seu bagatge cultural, en aquest cas, musical, i ho fa amb un gran encert, ja que les bandes sonores de les seves pel·lícules s'han convertit en èxits de venda i la connexió aconseguides amb les imatges (ball d'Uma Thurman i John Travolta a *Pulp Fiction*, presentació de *Jackie Brown* o la màquina de discos de *Death proof*), funciona com un perfecte engranatge entre el que percep l'espectador i el so ambiental que acompanya cada moment.



1994. La consagració arriba via Cannes

La figura del narrador de cinema com una persona que segueix les actrius i actors, un concepte relacionat directament amb la posada en escena de la *nouvelle vague* i el to documental del *free cinema* es passejava per tot el metratge de *Pulp Fiction*: la càmera de Tarantino enquadrava el dia a dia d'una parella d'assassins dins del marc de la seva vida, tant privada com personal. La humanització dels personatges i la presentació de la seva naturalesa —des d'un caire omniscient però objectiva—, marcava la línia principal del film, que s'estructurava en el pla formal en una línia molt propera a obres anteriors com *M.A.S.H.* (1970) o *Nashville* (1975) de Robert Altman en què el protagonisme pot arribar a quinze o més personatges, i que d'alguna manera va significar una renovació de 360 graus del cinema negre, dins d'un estil emmarcat que provenia des de 1984 i l'aparició de l'obra dels germans Coen (*Blood simple* o *Miller's crossing*, 1990) o fins i tot Paul Verhoeven a la seva època holandesa i amb posterioritat a Hollywood i el seu *Basic instinct* (*Instinto básico*, 1992). Tarantino cimentava una remodelació del *film noir* a través dels noranta representats per la seva cultura i els seus axiomes contemporanis.

L'univers de Tarantino s'ampliava de la mateixa forma que el pressupost i la nòmina de protagonistes en relació a *Reservoir dogs*. Les cafeteries, el món del còmic, les referències al menjar ràpid es mesclaven, amb especial incidència al restaurant que apareix a la primera història del film, Jack Rabbit Slims, un compendi de la cultura cinematogràfica nord-americana dels anys cinquanta i seixanta, amb l'obligat homenatge al cinema de sèrie B, tan reivindicat pel cinema de Tarantino, tan visualment: cartells d'*Attack of the 50 foot woman* (*El ataque de la mujer de los 50 pies*, Nathan Juran; 1958), *High school confidential!* (Jack Arnold, 1958) i el cicle que

dedicava a Roger Corman, un dels precursors de la sèrie B on mostra *Rock all night* (1957), *Attack of the crab monsters* (1957) i *Machine gun Kelly*, com textualment: referències a Douglas Sirk, Buddy Holly o la parella de còmics Dean Martin i Jerry Lewis.

El ball prové de la famosa escena de *A band apart*, de Godard, caracteritzada pel seu surrealisme i total abstracció del món que els envolta, influït en gran manera per la figura de la droga, representada de forma directa i sense cap tipus de moralisme (hem de recordar el primer pla que aporta Tarantino mentre el personatge de Travolta es punxa el braç). La idea del secret que conté el maletí que han de recuperar a la primera part del film prové de Robert Aldrich i *Kiss me deadly* (*El beso mortal*, 1955); sense sortir de l'atmosfera negra, també hi ha clares reminiscències de *The killers* (*Código del hampa*, 1964) dirigida per Don Siegel, dibuixada mitjançant *flashbacks* i canvis de temps.

Com a fonts més secundàries *Psicosis*, *Deliverance* i *The deer hunter* són altres dels títols que varen inspirar Tarantino per la confecció de *Pulp Fiction*, homenatjades simbòlicament a través de l'atropellament del personatge de Marsellus Wallace, l'escena de sodomització a la tenda i la ironia amb la que l'actor Christopher Walken parla del Vietnam i de l'infern que va suposar aquesta guerra pels soldats allà destinats, quan precisament el seu personatge a *The deer hunter* (*El cazador*, Michael Cimino; 1978) quedava destrossat psicològicament a causa d'aquesta experiència.

Si cinematogràficament *Pulp Fiction* demostra una clara i reivindicativa mirada sobre temps passats, no és menys important la literatura, i en especial la denominada *pulp*, d'alguna manera mare simbòlica d'alguns dels escriptors que, amb el pas del temps, elevarien la novel·la negra al més alt nivell com Cain, Chandler o Hammet, que abans de convertir-se en referències literàries per tot un moviment, treballaren aquesta literatura de gènere

policíac, de lladres, de mort..., de la qual *Pulp Fiction* n'és un fill directe.

1997. El canvi no enganxa. *Jackie Brown* es va convertir des de la data de la seva estrena en la pel·lícula menys valorada de l'era Tarantino. Els incondicionals del director varen quedar decebuts pel canvi de registre, aspecte i ritme més propi del cinema europeu dins d'una estètica propera als setanta, amb especial incidència del tema del guió, que adaptava per primera vegada en la seva carrera, en aquesta ocasió d'una obra original d'Elmore Leonard titulada *Rum Punch*, de l'any 1992. En línies generals, a *Jackie Brown* li mancava l'atmosfera i la sensació del món Tarantino que havia presentat plenament en els seus dos treballs anteriors, ambdós mantenien un estil i un llenguatge propi i personal. La recuperació d'antigues estrelles del cinema i la televisió vivia un nou capítol amb Pam Grier, una actriu pertanyent al conegut moviment del *blackexploitation*, aparegut a principis dels setanta, i que es convertiria en l'actriu principal juntament amb una sèrie de noms cada vegada de més ressò internacional com Robert de Niro, Michael Keaton, Bridget Fonda o Robert Forster, que demostrava la seva classe en un paper secundari dels més destacats de la filmografia de Tarantino.

En el tema referent a la cinefilia, Tarantino continua el joc d'anteriors influències passades que ja hem comentat anteriorment, però que aquí completa amb un evident esquema narratiu i punt de vista dels personatges del clàssic de l'any 1950 *Rashomon*, obra del director japonès Akira Kurosawa i pilar fonamental de la modernitat cinematogràfica conjuntament amb Hitchcock i Rossellini. L'escena final és un compendi del millor Tarantino: joc de càmeres, joc amb l'espectador i joc amb els silencis i mirades dels protagonistes. El retrat psicològic i personal que fa el director dels personatges principals són els arquetipus d'una societat obscura, fora de la llei, que la gran massa de població pretén evitar però que existeix als nostres voltants, de la mateixa forma que els atracadors de *Reservoir dogs* o els assassins de *Kill Bill*, i per la qual Tarantino manté un romanç etern des del seu debut cinematogràfic.

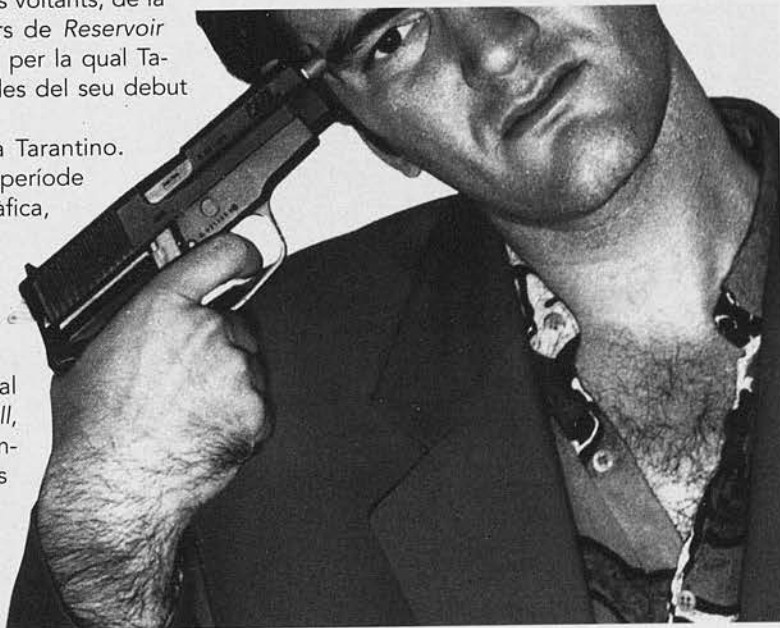
2003/2004. Orient transforma Tarantino.

Una vegada transcorregut el seu període més llarg d'inactivitat cinematogràfica, aproximadament sis anys, degut en part a l'escàs ressò obtingut amb *Jackie Brown* (1997), Tarantino reprenia la senda de la direcció a través d'un homenatge a les arts marcials, i en general al món oriental, mitjançant *Kill Bill*, volums 1 i 2 (2003/2004), un compendi, o millor dit un collage dels mites i llegendes d'un cinema que ja havia aparegut en pinzellades al llarg dels seus guions com a la història de *True romance* (*Amor a quemarropa*,

Tony Scott; 1993) i l'homenatge a Sonny Chiba, la katana a *Pulp Fiction*, entre d'altres. La passió cinematogràfica de Tarantino es posava novament de manifest a una pel·lícula muntada i dissenyada a la perfecció, però on l'artifici i el missatge visual era tan poderós que d'alguna manera bloquejava la vessant més relacionada amb el guió o la pròpia evolució dels personatges. El director introduïa primera vegada una petit *manga* intercalat durant el metratge i retrià reverències al mite per excel·lència de les arts marcials com era Bruce Lee, enfundant a la musa Uma Thurman en el mateix vestit que portava Lee a la seva darrera, i no finalitzada, pel·lícula, començada a rodar l'any 1973 i paralitzada per la mort de l'actor fins l'any 1978, estrenada finalment sota el títol de *Game of death* (*Juego con la muerte*, Robert Clouse).

David Carradine, l'antiga estrella de la sèrie televisiva *Kung fu* (1972/1975) i etern secundari a productes de sèrie B, reencarna al Bill del títol, el personatge sobre el qual gira la base de la pel·lícula, on la revenja, l'honor i el respecte per les tradicions es donen la mà en el film més complet visualment de tot el seu cinema, un compendi de mestria del muntatge cinematogràfic, que posseïa a més unes reminiscències amb dos títols heterogenis però sospitosos d'haver pogut ajudar a confeccionar el personatge de la trama del film: *Mariée était en noir* (*La novia vestia de negre*, François Truffaut; 1968) i *La novia ensangrentada* (1972), de Vicente Aranda.

2007. Més directe i més salvatge... La utilització del metallenguatge, en aquest cas cinematogràfic, ha facilitat a Tarantino un nou capítol en la seva darrera estrena gràcies a *Death proof*, un revival del cinema dels setanta, una mirada nostàlgica a un subgènere de sèrie Z que va sorgir als primers anys dels setanta —la dècada per antonomàsia a la qual Tarantino ret tribut etern— on un petit gènere va sorgir amb força, i que compartia el protagonisme atorgat als automòbils com a elements primordials



de l'acció i de la interacció entre els personatges. És la mescla de gèneres més caòtica i desenfrenada del director, un autèntic precipici d'imatges que afegeix un concepte molt proper com és el de la mort a la naturalesa de l'actor principal, un Kurt Russell recuperat pel cinema a l'estil Travolta a *Pulp Fiction*.

De la mateixa manera, trobem un homenatge a l'obra i figura del fotògraf i director Russ Meyer, el veritable mestre d'aquest corrent cinematogràfic que agrupava violència, sexe, i velocitat, en què *Crash*, el film de Cronenberg de l'any 1996, conformava fins avui un dels darrers exemples més destacats, encara que des d'una òptica més dramàtica i endinsat completament a l'estètica tan personal del director canadenc. Com a obres entroncades de forma més directa amb aquest moviment podem assenyalar títols de culte com *Vanishing point* (*Punto límite cero*, Richard C. Sarafian; 1971), *Gone in 60 seconds* (*60 segundos*, H. B. Halicki; 1974), o les més desconegudes 43: *The Richard Petty story* (Edward J. Lakso, 1974) o *Corky* (Leonard Horn; 1972), la majoria citades textualment al film; no podem deixar de banda l'escena de la persecució al final de la pel·lícula, heretada d'una de les obres de referència dels setanta, l'australiana *Mad Max* (George Miller, 1979). Inclòs el mite Steven Spielberg, encara que formal i temàticament més allunyat, va aportar un parell de títols com la imprescindible *Duel* (*El diablo sobre ruedas*, 1971) i *Sugarland express* (*Loca evasión*, 1974), aquesta més relacionada ja amb el concepte actual de *road movie*.

Està previst pel 2008 la primera pel·lícula ambientada en una època passada de la filmografia de Tarantino, que provisionalment ha rebut el títol de *Glorius bastards* (novament dues paraules compo-

nen el títol, com totes les anteriors), basada en la Segona Guerra Mundial, i que, ben segur, suposarà un nou recorregut pels mites i llegendes del cinema bèl·lic, de la mateixa manera que fins ara ho ha suposat l'obra de Tarantino, una mirada nostàlgica al passat, una recuperació de sensacions, d'imatges, d'un inconscient filmic en un continu *déjà vu*, que facilita la recuperació de part d'un cinema oblidat, que la figura del director nascut a Tennessee rescata dins d'aquest moviment cultural anomenat postmodernisme, en què sense cap mena de dubte, *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982) als vuitanta i *Pulp fiction* als noranta (1994), conformen per ara la columna vertebral d'un cinema influït i condicionat per una diversitat de tendències, modes i icones, domats per aquest director gràcies a la seva capacitat de fusió, a vegades tendra, a vegades salvatge, tant dels codis i axiomes del Hollywood més clàssic com de la cultura consumista i passatgera dels noranta, reencarnat tot, en els darrers temps, en aquest estrany element anomenat Quentin Tarantino. ■

(1) *Greetings* (1968), *Murder à la mod* (1968), *The wedding party* (1969) o *Dionysus in '69* (1970), configuren els primers llargmetratges fora del sistema de De Palma, un altre artesà acusat de copista i genial.

(2) El mateix Brian de Palma, Martin Scorsese, Terence Malick, John Woo i un llarg etcètera.

(3) Wensley Clarkson: *Quentin Tarantino a bocajarro*. Ediciones Punto de lectura. 1995.

(4) Se senyala una producció de l'any 1987 titulada *My best friend's birthday* com el seu debut amateur, encara que només se'n conserven uns 35 minuts aproximadament.

(5) *Reservoir dogs* continuava d'alguna manera l'estil de pel·lícula de personatges, ofegats per una atmosfera que els sobrepassava com succeïa a títols com *Rope* (La soga, Alfred Hitchcock; 1948), *Hell in the Pacific* (Infern en el pacífic, John Boorman; 1968) o *Death an the maiden* (La muerte y la doncella, Roman Polanski; 1995).



Sr. Jaume Vidal
Director de la revista *Temps Moderns*
Palma.

Havent aparegut en la publicació mensual "Tempus Moderns" que vostè dirigeix i corresponent al passat mes d'octubre, l'article titulat "Les coses clares", del qual n'és vostè l'autor i en el qual es vessen fets que m'al·ludeixen i que considero inexactes i la divulgació dels quals pot causar-me perjudici, interesso, d'acord amb allò que estableix la Llei Orgànica de Dret de Rectificació de 26 de març de 1984, la publicació, en el pròxim número mensual de la revista, del següent escrit de rectificació:

Sembla que el senyor Jaume Vidal, director de la revista local de cinema *Temps Moderns*, i empleat de la Fundació de la Caixa d'Estalvis "Sa Nostra" que l'edita, juga a deixar les coses ben fosques i ben al contrari del títol amb el qual encapçala el seu article aparegut en el número corresponent al passat mes d'octubre en aquesta mateixa publicació i en el diari *Última Hora*, a la secció "Tribuna".

Mogut per un inabastable i més que admirable afany, s'ha vist en l'obligació de convertir-se en el guardià, no de la civada, sinó del bon nom de l'entitat en la qual treballa, inventant-se un atacant passiu, jo mateix, que sembla que he comès l'imperdonable pecat de no respondre de manera adient i feaent a una de les múltiples preguntes amb les quals una assenyada i futura periodista en règim de pràctiques en el citat diari *Última Hora*, va dirigir encertadament l'entrevista que vàrem mantenir sobre el documental cinematogràfic dedicat a la figura del peoner del Cinema a les Illes Balears, don Josep Truyol i Otero, per a compondre, com va fer amb prou capacitat i professionalitat, un reportatge i no un article, com s'entossudeix en qualificar-lo el Sr. Jaume Vidal, publicat el passat mes d'agost.

Ja és simptomàtic i fosc que el Sr. Jaume Vidal, que dirigeix aquesta revista, confongui gèneres periodístics tan distints. Tothom en el món de la premsa sap perfectament les notables diferències que hi ha entre el gènere del reportatge i de l'article. Ell, en canvi, no, i considera una i altra vegada al llarg del seu escandalitzat clam, que el bon reportatge elaborat, és un article i per tant, armat de santa paciència, ha deixat passar "més de dues setmanes" a l'espera de què jo rectificués, el què? Ah! Segons sembla ha esperat inútilment que jo "rectifiqués" allò que ni tan sols constava en el reportatge: és a dir, la participació de la Fundació "Sa Nostra" en el finançament del documental. Ben cert és, no

constava per un simple oblit meu, pecat d'omissió i absolutament imperdonable, a judici del Sr. Jaume Vidal, probablement el més fel treballador que la tal Fundació té a l'actualitat.

La veritat és que, com reflecteix el reportatge publicat, i jo repeteixo ara, es tractava de donar a conèixer la producció cinematogràfica citada que vol divulgar la figura d'una personalitat gairebé oblidada de la nostra Cultura. D'això es tractava i sobre això va consistir la conversa mantinguda amb l'autora del treball periodístic i a iniciativa seva.

Com una pregunta més, i més que lògica, se'm va demanar si s'havia contat amb ajut econòmic públic i jo vaig citar les dues institucions que bàsicament ens havien aportat el finançament: la Conselleria de Cultura del Consell de Mallorca i l'Institut d'Estudis Balearics. No vaig especificar que l'intermediari de la primera, era la citada Fundació "Sa Nostra". És cert! No se'm va ocórrer en aquell moment citar l'entitat. Un oblit, un desastre, segons sembla! Però tampoc vaig citar que gràcies als bons oficis del nét de Josep Truyol i Otero, el mateix Josep Truyol esmentat a l'article del Sr. Vidal, vàrem aconseguir una substancial ajuda d'una empresa privada en forma de cedir-nos un local per a usar com a set de rodatge. Tampoc vaig citar que gràcies a l'entusiasme del company Vicenç Matas, també co-autor del film, es va poder disposar de les seves càmeres i d'altre material de rodatge, focus, tripodes, etc, a més d'uns magnífics aparells fotogràfics d'època. No vaig citar altres diversos ajuts desinteressats, perquè no es tractava de convertir-me en un relator dels títols de crèdit del film, on sí consten els nombrosos agraïments i al final dels quals apareix, en format més que gran, el logo de la Fundació "Sa Nostra", (al Sr. Jaume Vidal, en el seu dia, no li va semblar prou ben elaborat aquest logo).

Gràcies a l'inefable article del Sr. Vidal he reparat també, a més del reconegut i imperdonable oblit, que em vaig equivocar, en sis, set, vuit dies! a l'hora d'indicar la data en la qual férem la pre-estrena del documental. Jo vaig dir, probablement, que va ser el passat mes de maig, i en canvi va ser el 25 d'abril, segons puntualitza ell. Vaja! Aquesta errada meva, li ha dut al Sr. Jaume Vidal a elaborar un dels "capítols", com diu ell mateix, (més bé un paràgraf), amb els quals divideix la seva proclama "informadora" i indignada, i a considerar que no sap on vaig jo amb "aquestes confusions".

Ell, segurament mogut pel seu entrançable zel, considera que la pre-estrena no va ser tal, que va ser una estrena en tota regla i solemnitat. La resta dels autors, en canvi, convenim que la versió projectada, (que per cert, va patir uns encara ara inexplicats errors de projecció, a més d'un munt d'incompliments de promeses prèvies del Sr. Jaume Vidal), no era la versió definitiva, en sentit que podíem millorar-la,

com s'està fent ara mateix, una pràctica més que habitual en els usos de la post-producció filmica.

Per consideració a l'autor de l'article, deixo voluntàriament de comentar la seva afirmació: "*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 (...) (sic)*". Comentar aquesta ignomínia passada per l'ensabonada al superior, seria massa cruel.

En canvi, si que cal dedicar algunes paraules a la plorinyosa queixa final que expressa el Sr. Jaume Vidal, en considerar-se un marginat. Per no cansar al lector, ho resumiré dient que amb tota intenció ha

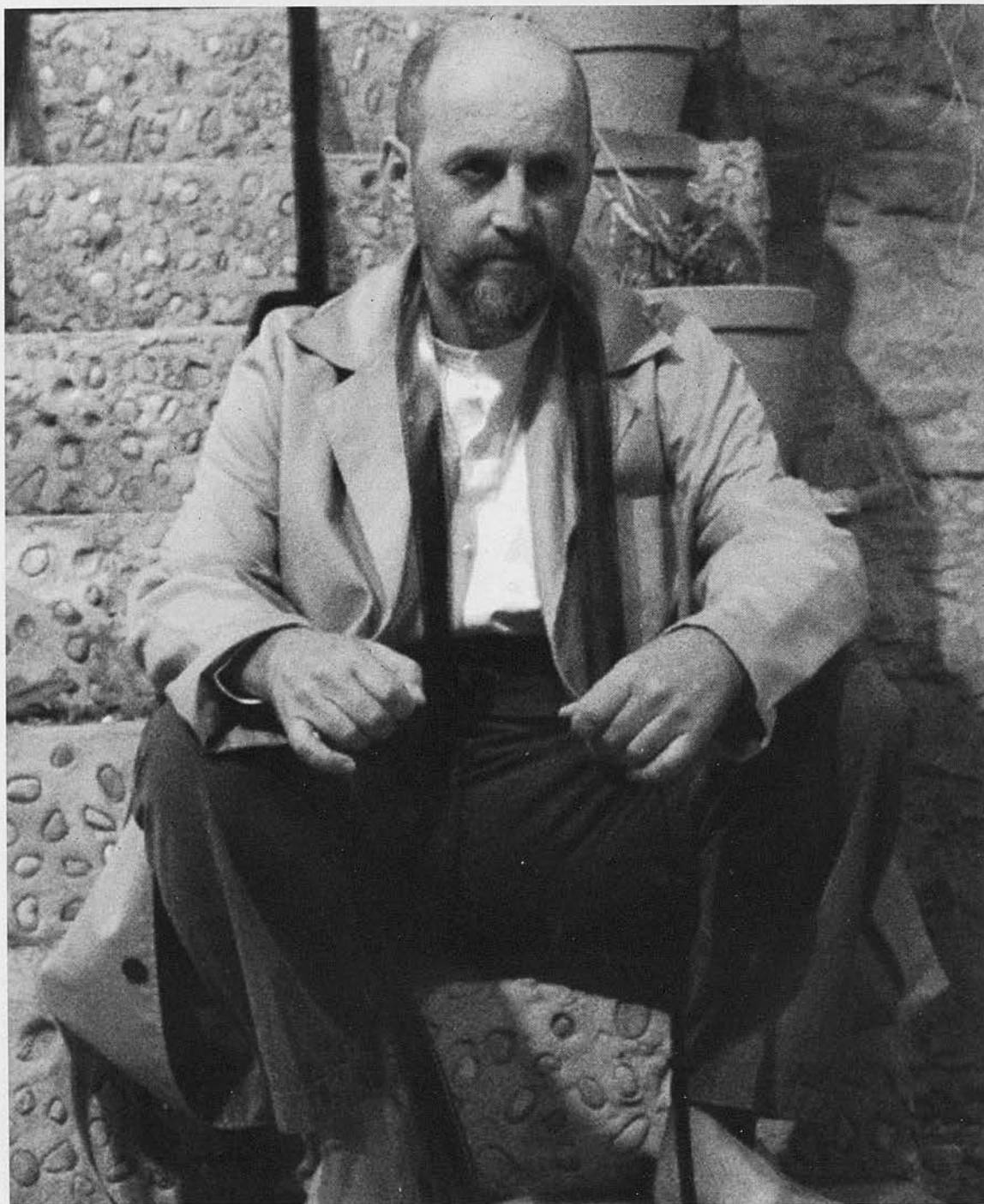
confós marginació amb automarginació, amb desinterès cap una obra que al seu entendre "*no ha cobert ni de molt les expectatives*", no sabem de qui.

És llàstima que amb tanta mesquineria, tanta roïnesa, es corri el perill de que resti ocult allò que és important en el documental: recuperar per a la societat una figura que bé i molt va ser avançada en la Cultura de les Illes. Aquest va ser l'afany de quants hi hem participat i aquest serà el *happy end*, no cal dubtar-ho.

Ah! I demano sinceres disculpes a la Fundació "Sa Nostra", no vagi a pensar-se. Si m'ho haguessin dit! ■

Antoni M. Thomas, periodista

Fotografia de
Vicenç Mates



Lady of the Pavements: Un joc d'aparences gens decebedor

Carles Sánchez

Quan el pare del cinema, David Wark Griffith va enllestir *Lady of the Pavements* el 1929, ja era una persona amargada, gairebé oblidada per l'art que ell havia creat, i enfrontada a l'aparició del so.

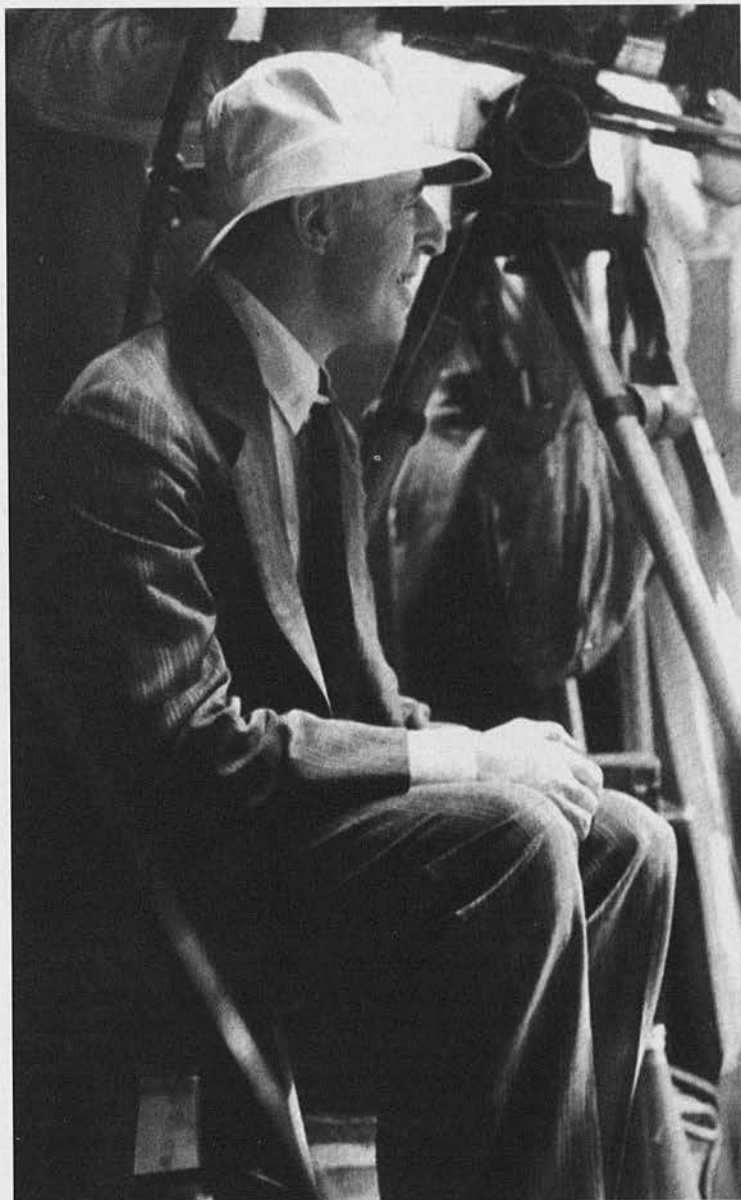
De *La Paiva*, una història de Karl Gustav Voelmoeller, Griffith extragué l'antepenúltima pel·lícula, que exposa els destins sentimentals d'alguns personatges de la cort en el París del segle XIX. L'obra, pràcticament muda, comença en el despatx del bigotut ambaixador de Prússia, on aquest dirigeix una reunió amb altres membres entre els quals el seu bell fill, el Comte Karl Von Arnim. Enmig de la reunió s'anuncia l'arribada del baró Finot, camarlenc de l'emperador de França, qui comunica que aquest no acudirà a l'audiència de l'autoritat prussiana a causa d'uns "assumptes d'estat". Quan la reunió acaba, l'ambaixador, comunica al seu fill que Sa Majestat ha autoritzat el casament amb la seva promesa, la comtessa Diane des Granges. Per bé que Karl Von Arnim rep alhora una carta d'aquesta, adduint que avui no podran trobar-se atès que "es troba malament", son pare l'esperona perquè vagi a veure-la i la curi amb la bona notícia. I així ho fa. Karl Von Arnim acut a la imponent mansió de la comtessa on descobreix que l'amfitriona es besa amb un home que desapareix per una misteriosa porta.

El comte banyut, després de perseguir infructuosament l'amant escàpol, comunica a la seva promesa que ha deixat de ser-ho, i que abans es casaria amb una dona de carrer (*the lady of the pavements*) que amb l'amant d'un emperador. Seguidament abandona el fastuós palau.

L'orgullosa i ubèrrima amant s'enfurisma i ordeix un pla: encarrega al baró Finot la missió de convertir una dona de carrer en una dama de palau per tal que el comte Karl Vom Arnim, s'hi casi. I així és com en un antre fosc de nom "el ca fumat", entre una mar de músics alegres i mal vestits, cambriers rodanxons i maldestres, borratxos, bohemis i festejadors, l'elegant baró Finot troba Nanon del Rayon, una ballarina grollera, afamegada, i molt simpàtica, que sembla la verge Maria quan suspèn la mirada immòbil, davant el llapis d'un sensible pintor.

A canvi d'una bona suma de doblers i creient que tot és una broma, Nanon accedeix a convertir-se en el Pigmalí de palau i seduir el comte Karl. Així quan Karl Von Arnim coneix Nanon del Rayon, se n' enamora, i li demana la mà. Ella, que també s'ha enamorat del tot, refusa la demanda, exhortada pel baró Finot, i per la seva pròpia consciència, que li retreu les mentides representades davant l'estimat. Nogensmenys Diane des Granges arranja el casament, i aquest es consuma.

Durant el sopar, s'esdevé el clímax de l'acte: la comtessa insaciada de mals, anuncia l'imminent concert d'uns músics excèntrics. I aquests resulten



ser els humils companys de Nanon del Rayon a El Ca Fumat, testimoni de la seva impura estirp.

Aquesta situació enfonsa Nanon del Rayon que revela tot l'entrellat. Així la comtessa proclama l'acompliment de les paraules del comte D'Arnim: ¿no preferia una dona de carrer a l'amant de l'emperador? Idò s'ha casat amb la primera opció. Nanon del Rayon abandona el casament i desapareix desconsolada. El comte d'Arnim i el seu pare estupefactes, atordits i rabiosos fan el mateix no sense retreure abans a la comtessa la seva crueltat. El baró Finot afegeix els seus retrets i la seva absència. Diane des Granges, ja sola, acota el cap.

L'obra acaba entre les tenebres d'El Ca Fumat, on finalment el comte desenganyat descendeix per aconseguir els desitjos del seu cor, superiors als re-

quisits de les aparences, i besar la seva dona de carrer.

Des de la perspectiva convenient, l'argument és lamentable, ja que es redueix a l'exposició d'un conflicte sentimental ja molt visitat per diverses formes de la narrativa a aquelles hores de la humanitat, i la resolució oferta és, si més no, una opció preferent d'entre les imaginades.

La troballa, però, és moralment digna, perquè l'obra proclama la superioritat dels sentiments autèntics sobre les artificials aparences. O, si voleu, de l'ànima sobre el cos. Si bé l'argument no és el més fascinant dels possibles, ens emociona el missatge de dignitat.

Des del punt de vista formal, els arguments canvien. Griffith construeix un edifici d'imatges solidíssim, un edifici, però, pel qual les aparences de la història són un impediment per a encendre els límits de la seva perfecció. Si prenem com exemple la seqüència en què Von Arnim visita la comtessa en qualitat de promès banyut, i en feim una anàlisi sintàctica, observarem un arsenal esplendorós de tècniques visuals molt representatives del classicisme i del gran cinema. Veiem-ne alguns: l'arribada d'Arnim a la casa de la comtessa té dues pulsions dominants, l'agitació de l'amant per trobar-se amb l'amada, i el difícil camí que el condueix a ella. L'agitació la construeix Griffith amb diverses eines; d'una banda, amb els moviments interiors (dins l'enquadrament) d'Arnim i d'altres elements com la caravana que el deixa al portal de la mansió. Arnim recorre diversos plans generals de bat a bat, ràpidament, i en sentit oposat. La seva actuació és també molt agitada, a còpia de gestos efusius, breus i inquietos.

D'altra banda l'agitació és suggerida pels moviments de càmera, alguns d'ells vertiginosos, com el que divideix la seqüència esmentada per la meitat, i que comença amb un *track in* o moviment d'avanç d'un pla mig dorsal a l'alçada del cap d'Arnim, que passa per damunt de la seva espatlla dreta, surt al balcó, i s'inclina agressivament cap a baix per enquadrar en un pla picat absolut la caravana on entra l'amant fugisser. La caravana surt per l'esquerra contribuint a acreixer la sensació d'agitació interior, i seguidament la càmera opera el moviment invers a l'anterior, és a dir, es redreça, abandona el carrer i retrocedeix dins la cambra fins que torna a enquadrar el comte burlat.

Un grup de moviments de càmera remarcables són els que a més d'alimentar l'agitació representen l'altra pulsio essencial de la seqüència: les dificultats que troba l'amant en el camí cap a la seva estimada. Aquestes es manifesten, a l'inici d'una manera simbòlica, o més aviat indirecta: Arnim toca la porta de ca la comtessa. A l'altra banda hi ha un majordom que se sorprèn de la visita inesperada, o inoportuna. El majordom s'estremeix d'una manera que ens recorda els premonitors calfreds de Lincoln a la llotja del teatre on el va fer morir Griffith el 1915. El majordom s'estremeix i mira la porta però no l'obre. A fora, Arnim insisteix amb impaciència.

El majordom es veu obligat a obrir la fulla del portal, el comte entra impetuosament i puja l'escalinata davant els gestos d'espant d'aquell.

Von Arnim avança pel pis superior de l'immens vestibul, i aquí la càmera, que havia estat immòbil fins aleshores, l'acompanya en un *tràveling* lateral-dorsal i s'acosta a ell molt lleument fins a la porta. Es tracta d'un moviment de càmera que tradueix la pulsio del personatge, el qual avança decidit i alegre cap al seu objectiu. Aquests moviments de càmera i d'actor es veuen interromputs quan topen amb la segona porta tancada. La de les dependències de Diane de Granges. Arnim toca repetidament però veient que ningú no presta atenció als seus artells empeny la porta i entra dins la sala. I aquí comença a veure indicis o aparences de la causa de tantes portes tancades: una taula elegantment disposada on han sopat i brindat amb xampany dues persones. Arnim es gira cap a la tercera porta i aquesta és ben oberta: a través d'ella i des del punt de vista d'Arnim, la càmera avança, traspassa el llinard de la porta per acostar-nos a la comtessa i a l'home que la sosté en una abraçada apassionada, i perquè puguem ponderar de més a prop el grau de veritat del que estam veient. La càmera que s'acosta als amants (la mirada d'Arnim) s'atura sobtadament quan aquells es besen; està molt clar: la infidelitat de la comtessa, no és una aparença.

La càmera aquí es mou evocant el sentit del seu anterior moviment (avanç pel vestibul fins a la porta de les dependències), i el del destí d'Arnim en aquesta seqüència: un moviment decidit però en un sentit tancat. La càmera s'atura estupefacta davant el bes dels infidels com el comte il·lús s'ha hagut d'aturar davant les portes tancades de l'amor, o del que semblava ser-ho. Una última porta que es tanca per Arnim consigna el caràcter definitiu del conflicte: quan ha abandonat la casa, la comtessa d'un cop de peu expulsa de la sala el ram de roses que aquell li havia duit, i cau als peus d'una porta que tanca la seva cambra, i la seqüència.

Recordem la penúltima seqüència de *Manhatan*, quan Woody Allen, si bé guiat per un impuls més confós que el d'Arnim, troba tota casta d'obstacles en el seu córrer eixelebrat cap a Muriel Hemingway. Són dues maneres d'usar eines semblants per representar situacions diferents o per què no, sinònims visuals.

Uns altres ecos notables són els de la seqüència contigua on la càmera *paneja* des d'un pla mig de l'ambaixador, a un pla mig del seu fill deixant un bon espai enmig de tots dos que miren l'infinit. Pensam en Dreyer i la seva *Gertrud* (1964), que opera el mateix moviment entre la protagonista de la pel·lícula i el seu home, ambdós sense dirigir-se la mirada. L'altre eco ve de *Le Mepris* (1963) de Godard, on el mateix moviment vincula i separa Brigitte Bardot i Michele Piccoli que en aquest cas sí que es miren.

El fet de la divergència o convergència de les mirades fa emergir un element de què Griffith en té molta cura al llarg de *The Lady Of the Pavements*.

Tota ella és un manual d'ús d'aquest efectiu element, un manual gens innovador, però perfecte. Efectivament, les condicions i els matisos de cada situació es reflecteixen en les direccions de les mirades dels personatges. Un element molt valuós també pel bon cinema sonor, el que ha entès que la seva natura no ha deixat de ser visual.

Tanmateix la pel·lícula és plena d'exemples formals clàssics, des de les il·luminacions narratives als jocs de presències o absències de segments verticals, per expressar separació o unió de personatges.

Hi ha però, però pel que fa als continguts, una altra perspectiva menys dolorosa que la de contemplar quatre aristòcrates fent l'imbècil. La comtessa demostra a Arnim que un s'ha de malfiar de les aparences, ja que una dona de carrer pot semblar una dama; però, a la vegada, el fet que pugui sorgir una força idèntica i mútua entre dues persones de genealogies diverses iguala l'interior d'aquestes persones, la veritable. És a dir el que compta és l'interior, no la superfície. Si prenem les aparences com la temàtica principal ens podem divertir en veure la pel·lícula no només com una a vegades xarona i a vegades poètica i bella història d'amor, sinó també com el retrat de la classe dirigent.

En primer lloc tenim el baró Finot, un element que quan es presenta a l'ambaixador per excusar l'absència de l'emperador a l'audiència que tenen programada, fa dir a dos diplomàtics: "l'emperador no ve a causa d'assumptes del cor". "Assumptes del cor" que s'assemblen prou als que fan avançar la narració. Després el baró Finot ocupa el seu temps en acomplir a desgrat els capricis de la vengadora comtessa, fer d'alcaivot entre una dona de carrer i un comte banyut. Per bé que camarlenc de l'emperador i segur que ben pagat, l'existència d'aquest personatge sembla absurda i intranscendent.

El suposat protagonista, Karl Von Arnim, és el fill de l'ambaixador i futur hereu, però a la reunió que obre el film i que es

passa el temps escrivint els seu nom a un paper (a més de definir els seus sentiments, ens el presenta, ja que recordem que és una pel·lícula muda), mirant el rellotge i pensant en Diane de Granges. És a dir, un polític que en comptes de pensar en el poble que governa és governat pels sentiments que pensa. L'emperador eludeix reunions polítiques per assumptes del cor, el baró Finot es dedica a excusar-lo i a fer d'alcaivot, i el comte D'Arnim només es preocupa de veure les seves enamorades. No ens passa desapercebut el fet que un dels personatges més ridículs i inelegants resulti ser l'home que pretén ensenyar a Nanon del Rayon a saber estar entre la gent de sang blava.

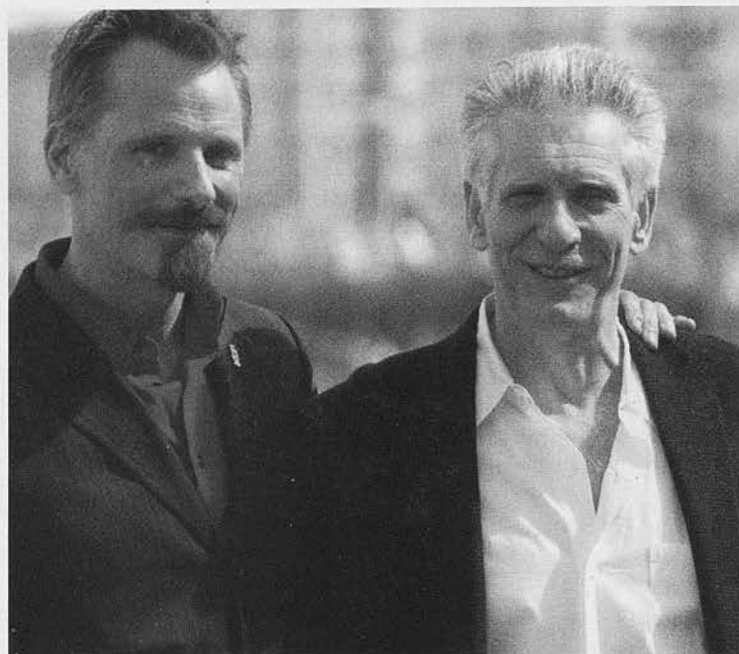
L'únic retrat benvolent el reserva Griffith per la gent d'El Ca Fumat, gent humil que coneix els veritaders valors de la vida, gent respectuosa que no juga amb els sentiments, que ens fa riure i plorar amb ells, Nanon del Rayon inclosa.

La comtessa, una altra persona amb molt de poder a la cort, és en veritat la dolenta de la pel·lícula, però no deixa d'acostar-se a l'esfera del bé, pel fet que el que demostra és moralment digne (encara que la jugada li surti malament): que no ens hem de refiar de les aparences. I aquesta és l'altra cara interessant de l'obra: no només la de viure vora els afectes i tendreses de la gent humil del carrer, sinó la de constatar l'àcid retrat que fa Griffith d'una classe dirigent que negligeix les seves responsabilitats polítiques i passa el temps organitzant foteses i humiliant els indefensos. Una irònica crítica social sota l'aparença d'un film d'amor superficial. ■



Donostia 2007: Si el cinema sempre fos així...

Iñaki Revesado



Viggo
Mortensen
i David
Cronenberg

Secció oficial

La inauguració

La competició en l'edició d'enguany comptava amb un bon grapat de noms coneguts, que bé pel fet d'haver participat en altres edicions del festival, o bé perquè ja gaudeixen d'un reconegut prestigi, feien, d'entrada, atractiva la selecció de films a competició. Finalment, aquests noms coneguts han estat els que han ofert el millor del que s'ha projectat aquests dies, si bé, sortosament, també hi ha hagut algun nom desconegut que ens ha proporcionat alguna agradable sorpresa. Quan les edicions de 2007 de Berlín, Cannes i Venècia s'han caracteritzat pel bon nivell mitjà de les obres presentades, es podia pensar que Donostia s'havia quedat sense cap bocí del pastís cinematogràfic, però la complicitat amb què compten els dirigents d'aquest festival d'alguns noms importants de la cinematografia mundial, ha permès recollir-ne un parell i inaugurar la Secció Oficial amb el darrer

film d'un realitzador que ben bé hagués pogut estar en qualsevol altre dels festivals anomenats: *Eastern Promises (Promesas del Este)* de David Cronenberg, qui tan bon gust ens havia deixat amb el seu anterior film *A History of Violence (Una historia de Violencia)*. Novament amb la complicitat de Viggo Mortensen, el realitzador s'endinsa dins el món de la màfia russa a la capital britànica per mostrar-nos dues històries contraposades, la d'una jove comare que assisteix en un part a una drogoaddicta que mor sense conèixer el seu fill i el seus intents per trobar els familiars de la criatura abans de deixar-la en mans dels serveis socials, i l'absència de qualsevol moral representada pels membres de la màfia amb qui la jove comare es veurà enredada al llarg de la seva investigació per trobar la família de la criatura. El cap de la màfia té un fill tarambana que li dóna més disgustos que qualsevol altra cosa, però compta amb el suport fidel de Nikolai (paper que interpreta Mortensen), que arregla tot el que el seu fill desfà i que veu com el seu món corrupte tremola quan la comare es converteix en una molèstia pels interessos mafiosos. La violència hi és present, amb algunes escenes que conviden a retirar els ulls de la pantalla, però la intriga i la sensació que darrera de tot això hi ha alguna cosa que no encaixa, fa que el film se segueixi amb interès. Tal vegada no assoleix les cotes del seu anterior treball, però segurament estam també davant d'un dels films de l'any.

Els mals del món actual

Com és habitual en la selecció donostiarra, novament hem trobat pel·lícules que repassen i denuncien el nostre passat més recent i el present més actual. La reflexió sobre els moments més propers han arribat de la mà de *Battle for Haditha (Batalla por Haditha)* i *Buda az sharm foru rikht (Buda explotó por vergüenza)*. La primera és una producció



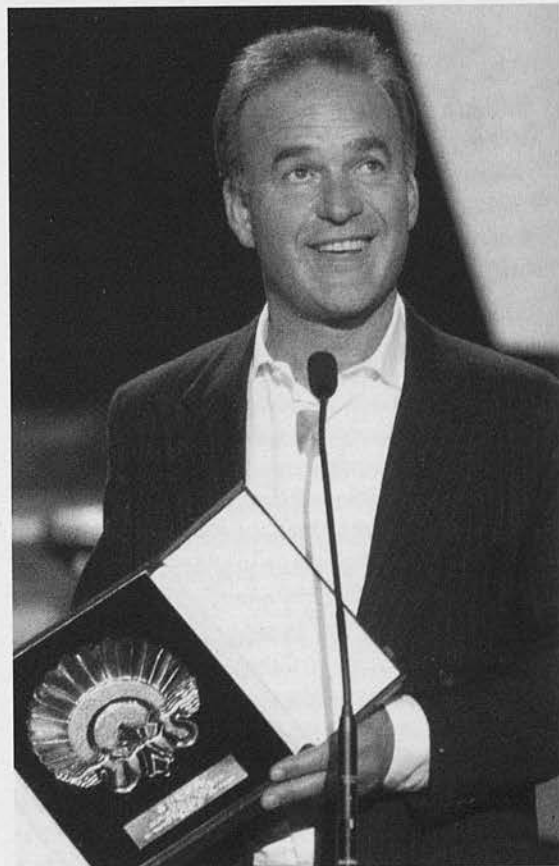
britànica dirigida per Nick Broomfield de qui ja vàrem veure l'any passat *Ghosts*. L'abundant experiència del realitzador en el món del documental és palesa en aquest film que narra un episodi concret, un dels molts desastres de la guerra de l'Iraq en què el civils es converteixen en les víctimes més injustes del conflicte. L'atemptat en Haditha contra un comboi de les tropes nord-americanes dona lloc a una resposta descomunal contra tots aquells que en pogueren saber alguna cosa i callaren. Entre les conversacions de les famílies que viuen en el lloc proper a on s'ha col·locat la bomba, entreveim la por quotidiana amb què han de conviure, por a les represàlies dels terroristes si denuncien la col·locació de la bomba i por a les tropes americanes per no haver denunciat el que sabien. Fins al moment de l'explosió, molt sàviament el realitzador va intercalant amb un ritme lleuger les hores prèvies de les famílies afectades, dels *marines* i dels terroristes. D'aquells que han de cometre les atrocitats posteriors, el realitzador ens aporta detalls de la seva humanitat, com si ens volgués dir que una cosa és la guerra i una altra cosa la vida de cadascú, per mostrar-nos ja després del desastre el penediment i el dolor per tot allò que han provocat. Les escenes de l'atemptat i de l'atac posterior dels nord-americans contra els civils estan rodades com si es tractàs d'un documental. El film no pretén jutjar, només mostra les atrocitats. En qualsevol cas queda clar que quan mig món es manifestava contra l'inici d'aquesta guerra, aquest mig món tenia raó. I de l'Iraq a l'Afganistan en la coproducció franc-iraniana *Buda az sharm foru rikht*, realitzada per la jove de 19 anys Hana Makhmalbaf. Les primeres imatges fan impacte. No és ficció, és la realitat. La fosca realitat del règim taliban manifestada en l'explosió de la gegantina estàtua de Buda. Allà on s'alçava la icona ara hi ha un immens buit amb el qual conviuen un grapat de famílies que habiten en les coves entrecavades en la pedra. A una d'aquestes famílies pertany Baktay, una nina de poc més de 5 anys, que el que més desitja en aquesta vida és aprendre a llegir i a escriure, com fa el seu amic i veí. L'argument no pot ser més senzill, Baktay intenta reunir els doblers necessaris per comprar un quadern, un llapis, una goma i una maquineta i així poder anar a escola com fan els altres nins. Però això tan senzill és converteix en una aventura prodigiosa. Fins a arribar a l'escola Baktay trobarà nombrosos obstacles als quals no són aliens els altres nins del poble, que jugant a ser talibans segresten i lapiden les nines infidels que com Baktay van a l'escola. La realitzadora no perd el pols en cap moment. Hagués estat fàcil caure en el tremendisme per impressionar l'audiència, però res més enfora. La càmera persegueix la petita i té la complicitat dels seus ulls que ho manifesten tot: innocència, por, curiositat, desig, picardia. En definitiva, un bon film que de tot d'una es va guanyar les simpaties de tothom.

Pel que fa a moments històrics més allunyats, podem fer referència a *Matar a todos* i a *Emotional Arithmetic (Aritmética Emocional)*. Cap d'aquestes



*Budha
Collapsed Out
of Shame*

dues assoleixen el nivell de les ja comentades, però gaudeixen també de nombroses virtuts. En la primera d'elles Esteban Schroeder torna la mirada cap al capítol més fosc de la història dels països del con Sud-americà: els règims militars, el drama dels desapareguts i la vergonyosa "Operación Cóndor". Situa l'acció en la democràcia, una vegada finalitzada l'obscura etapa militar, per contar-nos la investigació d'una jutgessa sobre la desaparició i assassinat d'un col·laborador de Pinochet en l'Uruguai dels anys 90. La seva feina es veurà obstaculitzada per les autoritats del seu país, si bé la jutgessa està disposada a arribar fins al final en la seva investiga-



Nick Broomfield



ció, fins i tot desenterrarà la implicació de membres de la seva família en aquesta conspiració. Absolutament legítim el treball de Schroeder, qui en la roda de premsa va dir que ell mateix havia patit la detenció il·legal i la tortura durant la dictadura militar, cosa per la qual cal pensar que segurament ha cercat la denúncia d'un passat recent i la teràpia per allunyar-se de traumes profunds. Una altra cosa és l'interès del film en un sentit cinematogràfic, perquè l'espectador indubtablement acompanyarà la investigació de la jutgessa però tindrà la sensació que és un viatge ja realitzat, que no aporta res de nou. Pel que fa a *Emotional Arithmetic* de Paolo Barzman, dir que era un dels films que havia creat més expectatives, tant per la temàtica tractada (els vells fantasmes dels camps de concentració nazi) com pels intèrprets (Susan Sarandon, Max Von Sydow i Christopher Plummer), expectatives que, no obstant, no es van veure complertes. La retrobada d'una dona que quan era nina va aconseguir lliurar-se del malson nazi amb qui va ser el seu salvador, podia haver donat per un film intens i potent. En canvi, el realitzador es limita a presentar-nos a aquesta nina molts d'anys després, plenament instal·lada amb la seva família als Estats Units i arrossegant qualche tipus de problema psicològic conseqüència del que va haver de viure, que quan es retroba amb el seu passat només pareix afectar-li un error sentimental. La intromissió del passat dins el si de la seva família no té més conseqüències que la incomoditat d'atendre les visites, les sobretaulas que podrien haver donat lloc a converses interessants s'eviten i els personatges es mouen per la casa com si estiguessin perduts, com si només cercassin reunir els 90 minuts del metratge estàndard d'una pel·lícula.

Els aires d'orient

Fent el comentari d'una altra edició del festival vam assenyalar la potència del cinema coreà. Doncs bé, també aquesta vegada la realitzadora Meejeung

Kim ha presentat *Goong nyeo* (*Sombres en el Palaciu*) demostrant que estam davant d'una de les cinematografies més interessants. L'acció se situa en el segle XVII en el món de les donzelles que viuen tancades en el recinte palatí, on les joves no tenen altra esperança que ser triades pel rei per compartir el seu llaç i conservar fins aleshores (malgrat les pressions dels altres homes del palau i malgrat els seus desigs juvenils) intacta la seva virginitat, perquè una altra cosa seria considerat una traïció penada amb la mort. La tranquil·litat palatina es torba amb la trobada d'una jove serventa que s'ha penjat. La metgessa que li fa l'autòpsia determina que no es tracta d'un suïcidi, sinó d'un assassinat, però es veurà pressionada per no modificar la versió oficial, la que ha determinat que la jove es va suïcidar. A partir d'aquí assistim a un conjunt d'intrigues, de secrets i de traïcions a què són ben aliens els membres de la família reial. Són tota una sèrie de trames construïdes per les guardianes de la tradició que no tenen altra objectiu que tenir atemorides les donzelles perquè no canviï, perquè tot sigui com ha estat al llarg dels segles. L'altra representació de cinema oriental va arribar de la Xina, amb *Exodus* de Pang Ho-Cheung, que parteix de la investigació d'una possible trama amb la qual les dones pretenen acabar amb tots els homes del planeta. El film té el començament més potent i estrany dels que hem vist en molt de temps, però després fa aigües per tot i malgrat l'originalitat de la trama resulta tremendament avorrit. Un altre cineasta oriental, Wayne Wang, ha presentat el film més intimista de la competició, amb la producció nord-americana *A Thousand Years of Good Prayers* (*Mil Años de Oración*), un retrat estremidor de la soledat en la gran ciutat, de les diferències entre cultures, de les distàncies que separen pares i fills, de com la vellesa és un valor a la baixa, de les mentides de la societat del benestar. Wang, amb una línia argumental senzillíssima —el viatge des de la Xina als Estats Units d'un pare jubilat per acompanyar la seva filla en les hores tristes posteriors al seu

divorci— va desgranant amb imatges netes totes les evidències que fan trontollar la societat actual i acaba per fer una obra tan petita com redona, tan particular com universal, tan entranyable com quotidiana, i té per això la col·laboració de l'actor que interpreta el pare perdut en aquest món nou (Henry O), la mirada del qual té tota l'eloqüència que els seus silencis amaguen.

Dones retraten dones

Quatre de les pel·lícules de la Secció Oficial que han estat dirigides per dones ens han fet una aproximació al món femení, amb personatges de tota mena. A més del film coreà ja comentat, l'argentina Anahí Berneri, s'acosta en *Encarnación* al personatge d'Erni Levier, una actriu instal·lada en la cinquantena a qui costa assumir el pas del temps i que l'èxit és una flor amb data de caducitat i que en el seu cas, la flor ja està pansida sense remei. Podria haver estat un retrat amb possibilitats per commoure, com a mínim per aconseguir que l'actriu tengués la complicitat de l'espectador, però no, la pel·lícula es queda només en anècdotes superficials. Molt més rendiment aconseguen les dues realitzadores espanyoles que entraven en la competició, amb uns quants paral·lelismes entre els dos films (tres dones protagonistes, famílies que se estenen més enllà del nucli tradicional, secrets amagats...). Iciar Bollaín amb *Mataharis* i Gracia Querejeta amb *Siete mesas de billar francés* han estat en la part alta de la classificació, pel que fa a la qualitat de les pel·lícules presentades. Les mataharis son tres dones detectius que comparteixen oficina en la Gran Vía madrilenya i que des de l'observació a què es veuen obligades pel treball que realitzen aprenen a mirar-se per dedins i treure a la llum coses que no acaben d'anar bé dins les seves vides. Bollaín una vegada més s'acosta a temes socials que tan s'agraeixen en la cinematografia espanyoles (les referències a la conciliació de la vida laboral i familiar i al paper que fan avui en dia els sindicats es mostren amb total correcció i són una bona mostra dels problemes reals de molts de treballadors d'aquest país). També Gracia Querejeta repeteix temàtica. Com en altres vegades la família torna a ser l'eix sobre el qual gira l'argument i la figura del pare cobra novament una importància i un valor en la vida d'Àngela, la seva filla, qui haurà d'aconseguir la complicitat de les persones que van acompanyar al seu pare abans de morir per deixar enrere vells fantasmes i donar una sortida a la seva vida. A més de la força del guió, de l'humor que corre còmodament per la història, malgrat la intensitat del drama, Querejeta disposa de la gran ajuda de dues actrius perfectes: Blanca Portillo i Maribel Verdú.

Al marge de Hollywood...

Quin gust tornar a trobar en Donosti un nou film de John Sayles! Vell conegut dels qui fa anys assis-



Gracia Querejeta

tim a la cita donostiarra, Sayles ens ha regalat una mirada nostàlgica al en l'Alabama dels anys 50 en El títol de la pel·lícula és el nom d'un vell club on una estupenda i vella cantant de canta dia rere dia per a quatre vells amics, mentre al local del costat els joves es barallen per aconseguir entrar-hi i ballar-hi amb la música tronadora que surt del tocadiscs que substitueix la veu càlida dels vells cantants de . El Honeydripper no pot fer front a les despeses i es veu obligat a tancar, però l'arribada inesperada al poble d'un jove que només du per equipatge una guitarra, ben podria ser la solució màgica per tornar al club el prestigi i la clientela que tant necessita. El desconegut Christopher Zalla ha estat a l'alçada de Sayles amb una pel·lícula sobre la immigració dels mexicans en la ciutat de Nova York. Encara que així descrit podria sonar com una pel·lícula més sobre immigrants, Zalla va molt més enllà i a més de contar una història de supervivència, parla dels llaços familiars, dels arribistes sense escrúpols, del mite dels somni americà, del desarrelament... ha estat una grata sorpresa per haver donat una nova mirada a un tema tan utilitzat pel cinema allunyant-se del tremendisme.

...I la vella Europa

Completen els films a competició tres pel·lícules europees, totes elles correctes, però que ràpidament passen a l'oblit. Manuel Poirier de la mà, com sempre, de Sergi López ha presentat un treball que dóna voltes i voltes sobre la importància dels vells records materials i sobre la seva conservació. Poirier s'estanca en aquesta reflexió en més de tres quarts parts del metratge per resoldre-ho tot plegat amb la simple reflexió que el que importa no són les coses, el objectes, las cases que recordam, sinó els records

en si. Hans Weingartner, ja conegut per , reincideix en la temàtica dels antisistema en , treball que mostra les mentides del món de la televisió i de les formes de mesurar les audiències, a través d'un grup d'alcohòlics i delinqüents que liderats per una estrella de la televisió saturada de tanta pantomima, posen en evidència el joc brut dels qui programen. És impossible no combregar amb aquests grup de poca-soltes idealistes que aconsegueixen que la gent apaugui la televisió i parli amb el veïnat del darrer llibre que ha llegit, però com ja passava a , resulta bastant difícil creure's la proposta que peca de massa exageracions que la fan inversemblant. Des de Dinamarca ha arribat el film més desassossegant. Es tracta de de Simon Staho, interpretat per una excel·lent actriu, Noomi Rapace, ficada en la pell d'una jove sueca aspirant a actriu a Copenhaguen que ha de passejar per tots els càstings a què assisteix el seu nadó, que no para de plorar. És el retrat d'una caiguda en picat d'una jove amb esperança, fins a convertir-se en alguna cosa que només s'assembla a una persona.

I alguna cosa de Zabaltegi...

A més de les retrospectives que ofereix el Festival, enguany dedicades a Henry King, a Philippe Garrel, a Liv Ullmann (en la seva faceta de realitzadora) i al més recent cinema nòrdic (sota el títol de "Fiebre Helada", cicle del qual en aquest mateix exemplar de *Temps Moderns* us en donam complida informació), la panoràmica de cinema actual es completa amb la secció "Horizontes Latinos" (que ha inclòs l'única aportació mallorquina al Festival, amb *Yo de Rafa Cortés*) i amb "Zabaltegi", on tenen cabuda pel·lícules que ja han destacat a altres festivals a més de les primeres obres de realitzadors que plantegen propostes interessants. Del que hem vist a "Zabaltegi" convé seguir la pista a quatre films, que no se'ns haurien de passar en el moment de la seva estrena. *Caramel* és una coproducció entre França i el Líban dirigida per la jove Nadine Labaki que va aconseguir el premi del públic i el de la joventut. D'entrada, el fet que hagi gaudit d'aquests reconeixements espontanis lliurats directament pels espectadors ja fa pensar que el film deu tenir alguna cosa atractiva. És *Caramel* el retrat d'un grup d'amigues que regenten un perruqueria en el Beirut cristià. S'agraeix la imatge que ha transmès la realitzadora d'una ciutat oberta on la gent viu al marge dels conflictes, visió tan diferent a la que ens donen les imatges dels noticiaris de la televisió. És impossible no sentir simpatia per aquestes dones que lluiten per aconseguir que els seus somnis més terrenals es vegin complerts, però és ver que tot plegat resulta massa senzill i amb un excés d'edulcorant que finalment resta qualitat al conjunt. Molt més interessant és el treball d'una altra dona, el de Sarah Gavron en *Brick Lane*, fantàstic retrat d'una dona obligada a traslladar-se en la seva infantesa a Londres des del seu Bangladesh natal per casar-se amb un home molt més gran que ella. Els problemes d'adaptació, la dificultat de transmetre els valors a les seves filles

autèntiques londinenques, el dubte entre tornar o romandre, la necessitat de crear ponts entre cultures... Senzillament deliciosa és la nova aportació de Carlos Saura en el seu recorregut musical. Aquesta vegada sota el títol de *Fados*, el realitzador aragonès, com ja va fer en *Tango, Flamenco o Iberia*, s'acosta a la música portuguesa amb una successió dels fados més coneguts i millors en les veus més importants, però també mostrant l'arrelament popular d'aquestes composicions, combinant coreografies d'una estètica acurada, imatges de la història recent de Portugal i apostes interessants com pot ser la mescla de dos gèneres tan representatius com el fado i el flamenc. Finalment és obligat comentar *4 luni, 3 saptamini si 2 zile (4 meses, 3 semanas y 2 días)* del romanès Cristian Mungiu, excel·lent treball que ja va aconseguir la Palma d'Or en el passat festival de Cannes. El film és per damunt de tot un cant a l'amistat, una mostra de la generositat del sentiment amistós, alhora que una denúncia dels darrers temps de l'era comunista. De visió obligada quan l'estrenin.

Enguany el palmarès de Sant Sebastià no ha estat polèmic, certament entre les obres a concurs hi havia moltes dignes d'anar-se'n amb premi. El repartiment que es va fer és encertat, en el sentit que tots els que figuren en el palmarès són mereixedors de figurar-hi, però per fer justícia caldria citar els següents oblidats: *Padre Nuestro* de Christopher Zalla, *Eastern Promises (Eastern Promises)* de David Cronenberg, *Mataharis* d'Iciar Bollaín i el nom d'una actriu tan immensa com Blanca Portillo que és Maribel Verdú. Però el jurat és el jurat i els premis limitats. El repartiment va quedar de la següent manera:

Conxa d'Or a la millor pel·lícula

A Thousand Years of Good Prayers, Wayne Wang (EUA)

Premi especial del jurat

Buda Az Sharm Foru Rikht/Buddha Collapsed Out Of Shame, Hana Makhmalbaf (Irán-França)

Conxa de Plata al millor director

Nick Broomfield, Battle For Haditha (Gran Bretanya)

Conxa de Plata a la millor actriu

Blanca Portillo, Siete mesas de billar francés (Espanya)

Conxa de Plata al millor actor

Henry O., A Thousand Years Of Good Prayers (EUA)

Premi del jurat a la millor fotografia

Charlie Lam, Ceot Oi Kap Gei/Exodus (Hong Kong)

Premi del jurat al millor guió ex-aequo

Gracia Querejeta i Daniel Planell, Siete mesas de billar francés (Espanya)
John Sayles, Honeydripper (EUA)



Sembla impossible, però de vegades ocorren coses com aquestes: gairebé vuit anys d'articles parlant de compositors de bandes sonores de tota mena, i encara no havia arribat el torn d'un dels més carismàtics i particulars que ha hi hagut mai dins aquest món. Em refereixo, és clar, al sempre inclassificable Philip Glass, mestre de mestres a qui ara trobem a la cartellera a la simpàtica *Sin Reservas* (*No Reservations*, Scott Hicks, 2007): curiosament, com aquesta pel·lícula és una mena de remake de la bastant desconeguda *Life as a House* (Irwin Winkler, 2001, amb música de Mark Isham) podem escoltar temes d'aquella enllaçats amb cançons d'òpera i altres gèneres més mundans i tot això sense oblidar la feina del mestre que ens ocupa, que és prou deliciosa.

Però encara que tot això sembli una mica estrany, res de tot el que véngui signat per Glass ens espanta: compositor de professió, respectat professional ben capaç d'emplenar auditoris i de convèncer del seu talent els crítics i puristes més recalitrants (d'aquells que directament ignoren l'existència de la música feta només per a una pel·lícula), i fins i tot d'oferir productes d'allò més avantguardistes i complexitats insospitades (i és que dins la seva carrera ens podem trobar amb obres que ens deixen els cabells de punta, literalment), aquest home és dels pocs músics que ha sabut deixar de banda polèmiques estúpides i dedicar-se a fer unes bandes sonores que moltes vegades són inoblidables; a més del seu encant personal que tan bé ens va demostrar quan fa uns anys ens va fer una visita a la nostra illa. I no només això: per aquestes feines fetes per al cinema ha obtingut un reconeixement que fins i tot els més puristes no poden negar, com les tres proposicions a l'Oscar per *Kundun* (Martin Scorsese, 1997, a la categoria de Millor Banda Sonora Dramàtica), *Las Horas* (*The Hours*, Stephen

Daldry, 2002), i aquest mateix any passat per *Diario de un Escándalo* (*Notes on a Scandal*, Richard Eyre, 2006) i no, encara no ho ha guanyat mai, però sí que ja es va emportar un Globus d'Or per *El Show de Truman* (*The Truman Show*, Peter Weir, 1998, on per cert fa una petita aparició). No serà el darrer.

Encara que aquí els premis no són allò més important, i menys per un compositor que va començar fent feines menors i poc memorables fins que va esclatar a les pantalles de tot el món amb la inclassificable *Koyaanisqatsi* (Godfrey Reggio, 1982), una mena de documental en què Glass va fer feina conjuntament amb el seu director per fer i tornar a fer escenes i música fins arribar a una fusió increïble. Amb aquesta mena de bomba fílmica com a precedent, el compositor es va dedicar a treballs més comuns però sempre marcats per la seva empenta personal, com *La Colina de la Hamburguesa* (*Hamburger Hill*, John Irvin, 1987), *Powaqqatsi* (Godfrey Reggio, 1988, directament emparentada amb *Koyaanisqatsi*), la terrorífica *El Engendro del Diablo* (*La Chiesa*, Michele Soavi, 1989, que també portava música de Keith Emerson, Goblin, i Fabio Pignatelli), *Candyman: El Dominio de la Mente* (*Candyman*, Bernard Rose, 1992) i la seva segona part *Candyman II: Adiós a la Carne* (*Candyman: Farewell to the Flesh*, Bill Condon, 1995), *El Agente Secreto* (*The Secret Agent*, Christopher Hampton, 1996), *Naqoyqatsi* (Godfrey Reggio, 2002, que tanca la trilogia començada amb *Koyaanisqatsi*), *La Ventana Secreta* (*Secret Window*, David Koepp, 2004), *Vidas Ajenas* (*Taking Lives*, D. J. Caruso, 2004), o més recentment, la deliciosa *El Ilusionista* (*The Illusionist*, Neil Burger, 2006) i això sense oblidar la imminent estrena del documental *Glass: A Portrait of Philip in Twelve Parts* (Scott Hicks, 2007), fet amb motiu del setantè aniversari del mestre i que ens confirma que la personalitat d'aquest músic tan particular és, com el seu nom bé indica, un mirall, un mirall infinit. ■

Fórmules

Joan Bover

El orfanato



Vladimir Propp, a principi del segle XX, ja va establir les pautes d'anàlisi de les rondalles populars i va demostrar que sempre es repetien els mateixos esquemes a la majoria dels contes europeus. Però supòs que d'ençà que Roland Barthes va aplicar la seva anàlisi estructuralista a novel·les de la categoria literària d'Ian Fleming o que Umberto Eco va assajar la semiologia amb les de Conan Doyle, està plenament acceptat —¿legítimat?— l'ús de fórmules, de patrons, d'arquetips a les narracions, tant en els llibres com al cinema.

Això ho deu saber perfectament Sergio G. Sánchez, l'inventor d'*El orfanato*. El seu guió és el compendi de les pel·lícules de por. No hi manca res: les portes que es tanquen de cop sense que ningú no les hagi tocadés, els renous misteriosos que retronen per tota la casa, les passes en el pis de dalt, l'entrada secreta, el tresor amagat, el casolot amb el seu trespol de fusta i les seves escales imponents i, evidentment, el soterrani on s'amaga la clau del misteri. Com mana la tradició clàssica, la casa ha d'esser antiga¹ i la mèdium vella i lletja. Com mana la tradició més recent, els nins hi han de jugar un paper clau, que no pot esser cap d'altre més que el pont entre el món dels morts i el dels vius: *Fràgils*, *Poltergeist*, *El sexto sentido*, *El espinazo del diablo*, *Los otros...* En els diàlegs i a les situ-

acions, hi trobam ecos de referents clàssics, alguns de simpàtics (les molles de pa que deixaven en Hansel i na Gretel aquí són copinyes) i d'altres de reelaborats amb molta gràcia (na Wendy de *Peter Pan* ara es diu Laura). Tots els tòpics, vists mil i una vegades, hi són reunits, fins i tot des del punt de vista sociològic: la figura de la dona és protectora i sensible; la de l'home, escèptica, pragmàtica i al cap i a la fi inútil. ¿Hem arribat al segle XXI per continuar perpetuant els mateixos models? El cinema de terror, que podria permetre's el luxe d'esser més transgressor que molts d'altres, ¿no podria innovar una mica més, sobretot després de cintes com *Alien* o *Abre los ojos*? Si haguéssim de fer-li un retret al guionista, seria aquest: el d'haver desaprofitat completament el canemàs de la tradició per fer-lo servir de punt de partida cap a una altra banda. No ens enganem: que el nin sigui portador del VIH no és més que una anècdota insignificant per dotar el relat d'una patina moderna, però no aporta res a la seva construcció dramàtica.

Així les coses, Barthes no tendria cap problema a l'hora d'identificar els seus tres nivells d'anàlisi. En primer lloc, el funcional, en què bocins de la història o simples detalls esdevenen unitats amb funció: serien tots els que hem esmentat en el paràgraf precedent. En segon lloc, l'actancial: els personat-

ges es redueixen a simples agents narratius, és a dir, executadors de l'acció. L'estructuralisme no els vol definir en termes psicològics. Això és obvi en el cas del personatge de la mainadera (Montserrat Carulla) i de la mèdium (Geraldine Chaplin), però fins i tot pot ésser aplicable a la protagonista, que veu simplificada al màxim la seva personalitat fins que queda reduïda a un únic tret: el de la perseverança... o la fe, anomenau-ho com vulgueu.

El tercer nivell d'anàlisi, el narracional, té en compte el narrador i el seu estil. Aquí és on entra en joc el director, J. A. Bayona, en aquest cas la parella perfecta del guionista, ja que trasllada tots els tòpics del paper a la pantalla. El seu catàleg audiovisual torna a ésser tan llarg com conegut: la fosca, la penombra perpètua, els grinyols a tot arreu, els murmuris, les rates, els trons, els llamps, els niguls sempiterns damunt el casalot — un poc ridículs, tot s'ha de dir: allò sembla la mansió dels Munster —, la música efectista, els cops d'efecte, la mà damunt l'espatlla, les aparicions sobtades i uns plans picats i contrapicats que potser no tenen sempre una clara funcionalitat, però que en qualsevol cas delimiten el terreny a la perfecció.

Tal volta els paràgrafs precedents vos faran pensar que *El orfanato* és una pel·lícula que avorreix per previsible. Idò no. Aquest és el seu màxim encert: la capacitat, a partir del pastitx, de mantenir la tensió en tot moment, sense que decaigui ni un sol instant. La història avança amb pas ferm entre la teranyina de tòpics. La seva traducció en imatges — arxiconeguda, com hem vist — no deixa descans: a la pantalla sempre hi ha qualque cosa que ens obliga a mirar i, cosa que encara és més important, sovint ens fa oblidar la munió de llocs comuns que és tota la cinta. La fotografia és excel·lent, la música compleix la seva funció, els intèrprets estan tots molt bé, amb mencions especials per al nin i una estupenda Belén Rueda, que duu damunt tot el pes de la funció. En definitiva, una pel·lícula... entretinguda. Deixaré a la consideració dels lectors el valor que mereix aquest darrer adjectiu.

¿És un pecat acudir a les fórmules? Encara més, ¿és un pecat acudir-hi quan els resultats funcionen... i funcionen bé? També l'ciar Bollaín ha tornat a recórrer a la seva fórmula particular, que ja havia encetat a *Flores de otro mundo*. La seva recepta consisteix a iniciar una investigació sobre el tema a tractar (abans, els matrimonis amb immigrants; ara, la condició professional de la dona) i, conscient de la complexitat de la qüestió, desenvolupar-la dramàticament a través de tres històries que despleguin un ventall prou representatiu de situacions. Com a *Flores de otro mundo*, a *Mataharis* també hi ha una història que acaba bé, una que no i una que queda a l'aire. Aquesta darrera li permet estalviar-se algunes de les qüestions més perilloses, que deixa sense resoldre: ¿un personatge com Inés (María Vázquez) pot permetre's, a la seva edat, obeir la seva integritat moral i traïr la seva empresa per abocar-se a un més que incert panorama laboral? ¿Com s'enfrontarà a la segu-

ríssima represàlia econòmica anunciada pel seu ex-cap?

El cas és que *Mataharis* també funciona. No només això: és una pel·lícula que sobresurt en el cinema espanyol per diverses raons, les mateixes per les quals excel·lien *Te doy mis ojos* i *Flores de otro mundo*: són pel·lícules que investiguen, que qüestionen, que defugen la simplicitat i el maniqueisme, que plantegen problemes d'abast universal, que dignifiquen el feminisme i que — i això sí que és tota una novetat en el panorama cinematogràfic, literari i teatral d'avui en dia — fins i tot s'atreveixen a apostar per algunes solucions, per algunes respostes.

Mataharis i *El orfanato* tenen ben clares les seves fórmules. Són esquemes que donen un bon resultat i que els seus autors respectius no volen amollar, perquè saben que els dominen. S'assemblen també en la seva esplèndida factura visual, més òbvia en el cas de la cinta de terror. Es diferencien en la voluntat progressista de la primera i en el caràcter conservador, simplista i poc agosarat de la segona. També es diferencien en un darrer aspecte: hi ha una fórmula que s'ha d'aplicar sempre, sense excepcions i és la de la publicitat. Bollaín l'ha descuidada una mica. En canvi, Guillermo del Toro, arran de la seva experiència nord-americana, ho sap ben bé i ha aconseguit aixecar una gran expectació al voltant d'*El orfanato*. Segurament també haurà aconseguit més d'una decepció. ■

(1) Això planteja un greu problema de versemblança: a principi del segle XXI, absolutament ningú no gosaria muntar una residència per a nins amb problemes en una casa tan fosca i antiquada com aquella. No només això: la primera seqüència mostra un orfanat que sembla de postguerra quan l'acció té lloc a mitjans dels anys 70.

Mataharis



Martí Martorell



Eastern Promises (Promesas del este)

La darrera pel·lícula de David Cronenberg continua el camí marcat per *A History of Violence*, estrenada ara fa dos anys, la qual cosa es tradueix en un tipus de narració de caire més «convencional» que el desenvolupat fins a *Spider*. Ara bé, ni en *A History of Violence* ni en *Eastern Promises*, aquest apropament a les formes clàssiques no significa que Cronenberg renunciï a certs elements que fan que l'estil inconfusible del director es reconegui al llarg del metratge, com és l'esquarterament del primer cadàver, amb la finalitat de mostrar una vegada més els racons més foscos de l'ànima humana.

El Londres d'avui dia, però que defuig la postal turística, és el marc d'un relat que, en principi, recorda en part la idea desenvolupada per Martin Scorsese a *Departed* (*Infiltrados*). La prostitució de joves provinents de l'est, extorsionades per la màfia russa, és el punt de partida d'una història en què la trama policíaca no n'és l'eix central, sinó que pivota a l'entorn de les lluites pel poder entre els diferents subgrups mafiosos i les traïcions dels amics. A tot això cal afegir-hi una subtrama, que és la investigació paral·lela que emprèn el personatge interpretat per Naomi Watts, comare que fa la recerca d'algun familiar del nadó que ha ajudat a néixer, després que sa mare morís durant el part. Malgrat aquesta amalgama aparentment inconnexa, fot està ben embastat i la pel·lícula en cap moment mostra els repunts que s'han fet servir.

El bon enteniment que mostraren Viggo Mortensen i David Cronenberg a *A History of Violence* es torna a fer present aquí. L'actor nord-americà és totalment creïble com a xofer del fill del cap de la màfia —tot i que, sense haver-ne pogut veure la versió original, hem de suposar que el doblatge és bo. També l'esmentada Naomi Watts fa un paper molt versemblant, cosa que es repeteix amb l'actor francès Vincent Cassel, en una caracterització que podria arribar a ser histriònica, però que l'actor sap dur amb molt d'encert.

En resum: pel·lícula molt recomanable que té la virtut de no decebre els seguidors més obstinats del director canadenc ni fer sortir de les sales els espectadors pocs habituats a propostes no gaire usuals.

El orfanato

Tres línies i nou paraules són prou elements per fer la crítica d'aquesta obra: homenatge al 'retalla' i 'enganxa' cinematogràfic, amb efectisme inclòs. ■

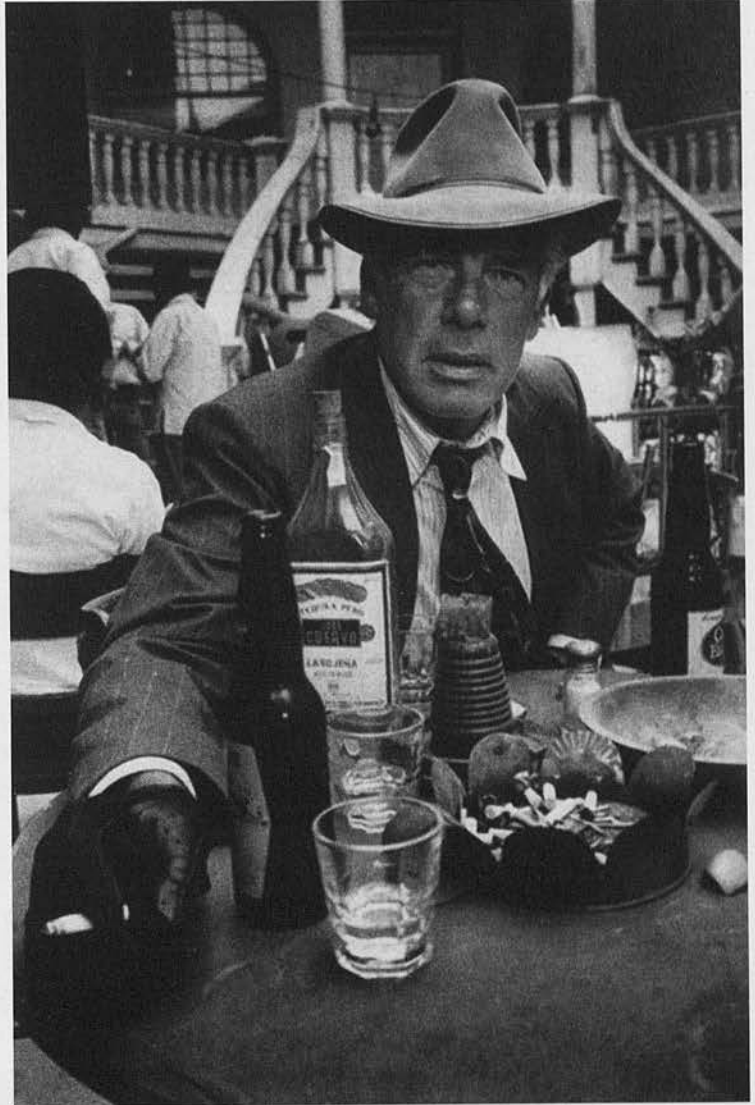


Seven Men From Now (II)

Joan Ferrer Miserol

Els sis segueixen el seu camí cap a Flora Vista, i Marvin li confessa a Clete que no entén que una dona com aquesta hagi pogut triar un mig home per casar-se. De sobte, es troben amb un home que va escapat perquè l'estan perseguint uns indis. Scott, Marvin i Clete, van a protegir-lo. Amb una gran mestria visual i una economia de mitjans encomiable, només una dotzena de plans curts, se'ns mostra com se desfan amb un no-res dels indis. Després, Scott diu a l'home que acaben de salvar que no es mogui, que ara li durà el seu cavall; però, aquest, treu immediatament el revòlver intentant acabar amb Scott per l'esquena, sense adonar-se que a darrera seu hi és Marvin, que l'abat. Quan Scott se gira, Marvin se disculpa dient-li que intentava matar-lo, i li demana si el coneixia. Scott li diu que no l'havia vist mai; però Marvin li contesta que ell segur que sí que el coneixia. Ja només en queden quatre.

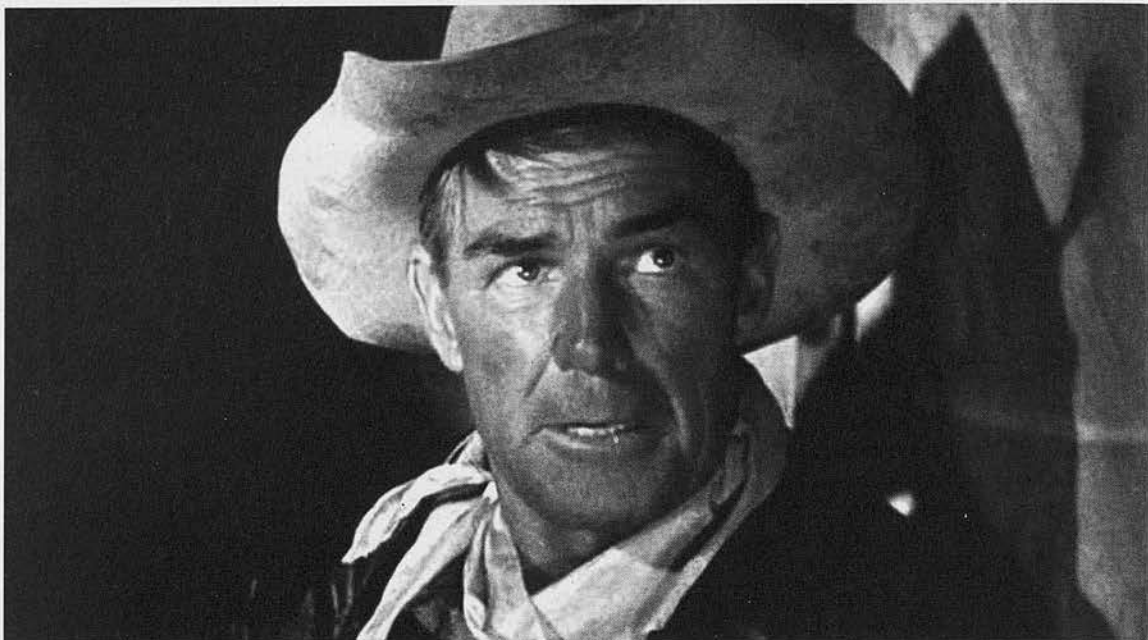
Ara ve una escena, realment dividida en dues parts, que és fonamental per a la pel·lícula. S'aturen per descansar, i esclata una forta tempesta. El matrimoni Greer i Scott són dins la carreta prenent cafè i hi entre Marvin. Li demana al Sr. Geer, irònicament, com ho va fer per poder-se casar amb una dona tan guapa. Entre els quatre se crea una gran tensió perquè els tres homes estan fortament atrets per ella. Ella, per treure el seu marit de la cuita, contesta que perquè s'enamoraren. Marvin exclama, amor, quina paraula tan bonica; afegint, "el xèrif i jo mai no tenim temps per les coses boniques de la vida, ho deixam pels que tenen elegància; però això no vol dir que a les dones no els agradin els que són com nosaltres". Vaig conèixer una dona com vostè, diu a la Sra. Greer, que duia casada uns cinc anys, i un dia va arribar un home alt i atractiu. i, mirant al xèrif, afegí que ell se li assemblava, a aquell home, el que va fugir amb la dona d'un altre home. Scott l'acusà que aquella nit tothom li recordava algú; però, Marvin, per aturar-lo, li demanà directament si desitjava sentir la resta de la història. Tots tres se quedaren muts; tots entenem que Scott devia esser aquell home de la història. Marvin surt de la carreta, Scott surt darrera ell i, defora, li diu que deixi tranquil·la la Sra. Greer; Marvin, fent el despistat, li diu que no sap de què li està parlant; però Scott li repeteix que faci el que li ha dit. Marvin el censura, dient-li que se fiqui en els seus assumptes, llevat que la Sra. Greer ho sigui. Després, irònicament, li diu per dues vegades bona nit, i Scott s'allunya; però torna cap a ell i li pega un cop de puny que el llança a terra. Mirant-lo a terra li diu que seria millor per a tots que se n'anés. Marvin s'aixeca, dient que potser tenguí raó, i se'n va. Scott fa sortir de la carreta al Sr. Greer i li diu que s'estigui de guàrdia fins a mitjanit, quan ell el substituirà. Scott, per la pluja, se jeu davall la carreta, quedant separat de la Sra. Greer només pel



sol de la carreta. Ella el sent, i el crida per demanar-li si els homes que està cercant l'esperen a Flora Vista. Quan li diu que no ho sap però que probablement sí, ella li demana que vagi alerta. Ell la tranquil·litza dient-li que pensa anar-hi, i ella li dóna la bona nit. L'escena acaba mentre els dos se disposen a dormir, fent la impressió que ho fan junts.

Marvin

Se'ns mostra un pla de Flora Vista, en el qual se veu com Marvin i Clete arriben al poble i entren a un bar, on només hi ha el crupier adormit a una cadira. Mentre Clete serveix una beguda, Marvin fa una demostració amb les pistoles que és una mostra de les grans habilitats interpretatives de Marvin. Acabada la demostració, tira el crupier a terra; i, pel renou, surt escapat un home amb una pistola. Quan Marvin, sorprès, li correspon amb un hola Bordeen, mentre el presenta a Clete com a Bordeen de Silver Springs. Després, n'entren tres més, i Marvin, veient que hi ha els quatre que faltaven, els avisa



que Scott, malgrat no sigui xèrif, vendrà, perquè la dona que mataren era la seva dona. Bordeen li diu que ells esperen el diners de l'atracament, i que aquests els du un tal Greer amb una carreta. El primer pla de Marvin, quant sent això, és memorable i, per descomptat, indescriptible.

Els Greer se separen de Scott, i aquest, ja cavalcant sol pel camí cap a Flora Vista hi ha dos dels homes de Bordeen que l'esperen, li disparen i el feren a una cama; però, amagat entre les roques, acaba amb els dos. Dels set, ja només en queden dos, Bordeen i un altre. Scott, coix, agafa com pot el cavall per intentar pujar-hi, però aquest l'arrossega fins que el seu cap s'estavella contra una roca. Poc després arriben els Greer i el troben ferit. La senyora Greer no vol dur-lo a Flora Vista perquè sap que allà l'esperen per matar-lo. En aquest moment el seu marit li confessa que ell du els doblers del robatori;

que va acceptar transportar-los, sense saber que ho eren, perquè necessitaven els honoraris pel viatge. Li mostra la caixa, davall el seient; i en aquell moment s'aixeca Scott, fent-li baixar la caixa i ordenant que se'n vagin a Califòrnia. Els lladres vendran a cercar els diners i ell els esperarà. Però el Sr. Greer, en lloc de Califòrnia, va a Flora Vista per donar part al xèrif que els diners són allà i que els lladres són Bordeen i el seu company. Quan els Greer hi arriben, surt a rebre'ls Bordeen i el seu company. Els demanen per la caixa; però ell contesta que la té Scott i baixa de la carreta per anar a donar part al xèrif. Quan Bordeen ho veu li pega dos trets per l'espatlla. Marvin i Clete ho observen i el primer comenta que s'havia equivocat amb Greer, que no era un mig home. Després, els dos supervivents del robatori van cap on és Scott per agafar la caixa, i Marvin i Clete surten darrere ells. (Continuarà) ■

Fotograma de la pel·lícula



A pesar de les prediccions i de les opinions catastrofistes de molts suposats cinèfils que confonen els seus desitjos amb la realitat, actualment la indústria de Hollywood segueix gaudint d'una salut excel·lent, la qual cosa vol dir que segueix fabricant a un ritme enviable i en quantitats més o menys importants pel·lícules trepidants o divertides o entretingudes, i fins i tot, encara que a alguns els provoqui urticària, pel·lícules intel·ligents i honestament emotives.

Si Hollywood gaudeix de bona salut és principalment perquè el talent, allà, ja és gairebé industrial, ja ve més o menys en sèrie. No vull dir, amb això, que de Hollywood no en surtin, de tant en tant, pel·lícules abominables, grises o avorrides, banals, reiteratives, imbècils, fins i tot mal fetes, amb poc ofici i sense cap gràcia. Evidentment que en surten: moltes, massa... Percentualment, però, no són més que les que surten del cinema francès, o del cinema espanyol (gens fiable, un desert, si descomptem les més que conegudes excepcions, i encara).

Un fet que demostra de manera evident la tan fantàstica salut de què gaudeix Hollywood és aquesta nova generació d'actors i directors comedians que des de fa poc més o menys una dècada assalten cada temporada els cines aconseguint el favor unànim del públic i enduent-se sucoses recaptacions. És una generació encapçalada per quatre noms: Ben Stiller (el més complet: a més d'actor és també director), Owen Wilson (el més prestigiós, sobretot perquè és un dels actors emblemàtics de Wes Anderson), Vince Vaughn (el més versàtil, capaç de moure's amb la mateixa comoditat abrupte en un thriller com en una comèdia frenètica o sentimental), i Will Ferrell (potser el més taquiller, també conegut per haver treballat amb directors de qualitat, i també descaradament polifacètic).

Naturalment, entre les ja moltes pel·lícules que han creat aquesta colla de comedians no hi ha res que permeti de comparar-los ni a l'ombra de Billy Wilder o de Frank Capra, però una cosa és que Hollywood gaudeixi de bona salut i un altre que sigui un miracle, com ho fou durant les dècades dels anys 30, 40 i 50. Amb tot, és injust regatejar-los que ja ens han donat un bon grapat de pel·lícules, desenfrenades però amb un regust amable de clàssic molt sòlid, pel·lícules salvatges i simpàtiques en què l'humor gruixut, tanmateix, es barreja amb la



subtileza, la finor, la descripció lúcida i mordaç de costums, i fins i tot amb l'atrevida o enginyosa cita cinèfila.

Fotorodatge de *Meet the Parents*

Entre les pel·lícules més destacables que han sortit d'aquesta colla, que a més són amics i col·laboren molt sovint, hi ha: *Zoolander*, una bogeria que combina l'ambient del món de la moda amb el món de l'espionatge sofisticat de James Bond, dirigida per Ben Stiller i protagonitzada per ell mateix i per Owen Wilson; *Wedding Crashers* (traduïda amb el mal gust o la malaptesa habituals dels traductors espanyols per *De boda en boda*), protagonitzada pel trio Wilson, Vaughn i Ferrell, que és una bretolada endimoniadament sana i divertida, d'esperit vitalista i emocionant; i *Meet the Parents*, de Jay Roach, amb Ben Stiller fent de gendre cohibit davant del seu sogre (un ex-agent de la CIA) interpretat per Robert de Niro.

Certament, cap d'aquests actors i directors no han heretat el geni dels més grans comedians del Hollywood passat, ni està previst ni s'intueix que un dia es puguin treure de la màniga alguna obra que sigui vagament comparable a les obres mestres de Billy Wilder o de Howard Hawks. Ara bé, el que donen als seus fidels espectadors és més que suficient: comèdies que saben combinar a la perfecció l'exercici saludable de les neurones i la banalitat gustosa de les crispetes. Amb tants pedants reconsagrats com circulen, la veritat és que hi ha moments en què no es pot demanar massa més. ■

Bollain, Techiné, Winterbottom

Toni Roca

Te doy mis ojos



Amb la cita fidel però inevitable dels primers dies de la tardor (o a les acaballes de l'estiu, com vulgueu) arriben a les nostres principals pantalles els films d'interés, les cintes de referència, les pel·lícules llarg temps desitjades, esperades amb anheli i devoció cinèfila posada, una vegada més, a prova. A prova de tots els esdeveniments de tota mena i condició que ara, en via lliure d'accés a tot, es desencadenaran amb fluïdesa i tal volta a ritme de vertigen. De moment i sense oblidar pel·lícules imprescindibles, *En la ciudad de Sylvia*, *Siete mesas de billar francés*, per exemple, he volgut escriure com a pròleg a la llarga temporada sobre tres cintes d'un especial magnetisme i atracció que, dins els límits oportuns i de precaució, han pogut, més o menys, enlluernar-me, *Mataharis*, *Los testigos* i *Un corazón invencible*, respectivament realitzades per Iciar Bollain, André Techiné i el sempre inclassificable, sorprenent Michael Winterbottom. Tres suggeriments, tres aportacions a considerar sempre i en qualsevol circumstància. O, almenys, així ho crec. Però tot/tot és opinable.

Iciar Bollain

És, i en aquest punt concret pràcticament tothom n'està d'acord, una de les figures claus i seductores, dins el panorama de l'actual cinema. Fins ara les aportacions cinematogràfiques d'Iciar Bollain —a més a més, una excel·lent actriu i cal recordar la seva feina a cintes com *Tierra y libertad*, *El mejor de los mundos*, *Leo...*, mostren un talent evident, un àgil sentit del factor narratiu, una incidència clara i pro-

pera a la realitat del país a la vora sempre dels seus problemes, de les seves inquietuds més realistes. Temes i tendències prou demostrades a través de les primeres aportacions a una biografia equilibrada i ambiciosa sempre, *Hola, estàs sola?*, *Flores de otro mundo* i *Te doy mis ojos*, aquesta en la meua opinió la seva millor pel·lícula. Directora capacitada per treure suc al tema triat per portar-lo a la pantalla, la intèrpret de *Mientras haya luz*, sempre és oportuna, sempre és eficaç una vegada s'ubica rere la càmera. Ara, sense arribar a l'alçada d'altres films i aquí convé recordar una vegada més la forta impressió produïda per l'excel·lent *Te doy mis ojos*, sap quadrar una original història que si bé en un principi incideix en el món dels detectius ara en versió femenina —tots els professionals de la investigació de la pel·lícula són dones—, un món particular i difícil, és en realitat pretext per parlar-nos d'altres vivències sortides de l'univers de la parella; l'amor, la fidelitat, el record, l'emoció, l'esclat de l'emoció, la seducció, la tensió sempre encerclant la intimitat home/dona a l'entorn dels problemes quotidians. Feina portada a la quasi perfecció a càrrec d'una Iciar Bollain ara en èpoques de singular inspiració.

André Techiné

Pertany André Techiné —un agut observador de la moderna societat francesa, el seu desenvolupament, com Bernard Tavernier— a la generació sortida després del corrent, i una mica de provocació, de la *nouvelle vague*, que tantes pàgines, imatges, de

glòria i esplendor aportà, amb saviesa i seducció al cinema del país veí. A l'ombra, doncs de Jacques Rivette, François Truffaut o Claude Chabrol, l'autor de *Los ladrones*, ha teixit des de 1969, any del primer treball cinematogràfic, *Paulina s'en va*, una ferma, dúctil filmografia mostrada amb verisme i exquisit sentit de la professionalitat. Hàbil captador d'atmosferes i de climes de sensualitat, entre nosaltres fou conegut per una de les seves més valuoses peces, *Juncos salvajes*, on ja apareix en pantalla un dels temes que més sovint, aquí, a *Los testigos*, també, han caracteritzat el seu cinema, l'homosexualitat. L'homosexualitat com una manera de viure feliç, l'homosexualitat com a compromís, l'homosexualitat latent a l'interior de personatges en lluita permanent a l'hora de gaudir per l'assumpció d'una expressió de viure. A *Los testigos* el tema torna a fer acte de presència en pantalla i de forma lacerant. Ambientada al París de principis dels vuitanta, observa i retrata una societat perplexa i dramàtica, anguniosament desconcertada amb els primers símptomes d'una malaltia desconeguda per aquelles dates anomenada la sida i les conseqüències derivades i de tots conegudes. És el centre principal de l'acció que en tot moment el director controla, coordina i executa a la perfecció a fi i efecte de fer-nos arribar el desassossec permanent dels personatges. En definitiva un admirable film. André Techiné, en alça continuada. Una molt bona notícia. Però no cap sorpresa. atès l'indiscutible talent i una trajectòria d'èxit.

Michael Winterbottom

Un dia de de gener d'ara fa cinc anys el món de Mariane Pearl (a la pantalla interpretada per una desconeguda, dramàtica Angelie Jolie) canvià per a sempre. El seu marit, corresponsal de guerra en

primeríssima línia d'acció immediata investigava a l'entorn del terrorista Richard Seid. De sobte, l'home desapareix. Després d'un tens mes d'investigació i desesperada recerca trobaren els segrestadors que confirmaren la mort del periodista. Una mort salvatge i brutal. Sobre aquesta història, inspirada a la vegada en el llibre que posteriorment va escriure la seva esposa, el director de *24 Hour Party People* i *El perdón*, féu una cinta de potent accent dramàtic alhora que ens apropava a un món en permanent convulsió a zones de l'Orient. Aquí l'Iraq i de manera principal l'Afganistan. "Em trobava al Paquistán l'any 2002 —afirmà Michael Winterbottom— quan Daniel i Mariane cobrien la guerra a l'Afganistan. Aleshores rodava *In this world* i ens arribà la notícia de la mort de Daniel. Això vol dir que ja coneixia el Paquistán al llegir el llibre de Mariane Pearl que narrava els fets. Vaig restar molt, molt impressionat. Brad Pitt em trucà per telèfon i parlarem del tema..." El tema, òbviament, era el llibre i la seva transcripció al món de la cinematografia. Fou el naixement d' *Un corazón invencible*, rodada a paisatges i escenaris de l'Índia, França i el Paquistán, és cinta imprevisible com és normal i natural a la filmografia del seu director, sempre d'un costat a l'altre, d'una temàtica a una altra completa i radicalment diferent a l'anterior. I així sempre ha set des de l'any 1995 al rodar la seva *opera prima*, la seva sempre recordada *Besos de mariposa*. Aquí, a les primeres seqüències Winterbottom agafa amb dramàtica intensitat el pols, el ritme a la història per portar-la fins a les darreres conseqüències. I, a més a més, s'hi detecta un factor important i de sorpresa, l'extraordinari treball interpretatiu d'una immensa Angelie Jolie, ¿proper Oscar a la millor interpretació femenina l'any que ve?. Probable/probable. I possible. De veritat. ■



In this World

Recordant Barbara Stanwyck: *Las tres noches de Eva* (Preston Sturges, 1941)

Júlia Pons



Ara fa cent anys, va néixer a Nova York la que seria una de les actrius amb més talent i magnetisme del Hollywood dels anys 40: Barbara Stanwyck.

Nascuda Ruby Stevens el 1907 a Brooklyn, ascendí des del món del teatre de varietats —corista a les *Ziegfield Follies*— cap a intèrpret d'obres destacades a Broadway, per debutar exitosament al cinema amb els inicis del sonor el 1929, fins a assolir un brillant i merescut lloc entre els noms de l'època daurada del Hollywood dels anys 30 i 40.

En la línia d'actrius com Bette Davies, Joan Crawford o Katharine Hepburn, Barbara Stanwyck destacà per la seva versatilitat, conreant pràcticament tots els gèneres, comèdia: *Bola de Fuego* (Howard Hawks, 1941), *Las tres noches de Eva* (Preston Sturges, 1941), cinema negre: *Perdició* (Billy Wilder, 1944), *El extraño amor de Martha Ivers* (Lewis Millestone, 1946), drama: *Juan Nadie* (Frank Capra, 1941), *Encuentro en la noche* (Fritz Lang, 1952), melodrama: *Stella Dallas* (King Vidor, 1937)- i el western, *La Osa mayor y las estrellas* (John Ford, 1936), un fet bastant insòlit en una indústria poc donada als canvis de registre. La Stanwyck, lluny de ser una *sex symbol*, podia arribar a desprendre grans dosis de sensualitat: resta inoblidable encarnant la pèrfida Phyllis Dietrichson a *Perdició*. Posseïa un magnetisme especial, dotava de gran convicció i intensitat els seus personatges, transmetia la mateixa naturalitat al drama que a la comèdia, cada pel·lícula és una petita lliçó d'interpretació. Commoedora, sarcàstica, dolça, agressiva, freda

i cruel, el seu afinat instint dramàtic feia que gairebé no calgués dirigir-la, en paraules del director Preston Sturges. Les seves millors armes, la mirada (lliçó apresada de Frank Capra) i una veu poderosa, una mica greu, sensual, plena de matisos. Un talent que la portaria a treballar amb alguns dels millors directors de la història del cinema. En destacaven a més la professionalitat i gran encant personal. Deia Billy Wilder que era una de les persones més encisadores i populars de Hollywood, en contrast amb la imatge de *femme fatale* o de caràcter dur d'alguns dels seus papers més famosos.

A Frank Capra li devia la primera oportunitat per demostrar la seva solvència interpretativa (*Mujeres ligeras*, 1930). Van treballar junts en cinc ocasions, al llarg dels anys 30 i 40. Preston Sturges, complint una promesa que li havia fet quan era només guionista, la va fer protagonista en dirigir *Las tres noches de Eva*, film que va suposar el descobriment de la Stanwyck com una magnífica actriu de comèdia.

Dones lluitadores

La majoria dels seus personatges, dins de la gran varietat que interpretà (mare sacrificada, reina de les varietats, "caçafortunes", estafadora professional, amant de pistolers, jugadora i reina de *saloon*, assassina, víctima, esposa abnegada, periodista intrèpida...), tenen en comú un caràcter decidit, fort, obstinat, amb un costat tendre amagat. Hi ha un cert component autobiogràfic en aquestes dones que han d'expressar la seva capacitat d'adaptar-se a les circumstàncies, apurant l'enginy o treballant fora de casa per tirar endavant a l'època de la depressió, com ella mateixa havia fet des d'uns orígens humils i una infantesa dura a Brooklyn, filla d'immigrants irlandesos. Personatges femenins que, al llarg de la narració, van patir una transformació, en clau d'humor o de drama, i es van traient la màscara de duresa o ironia sota la qual s'han protegit, i això succeeix normalment —la fórmula es reitera, amb èxit— en topar-se amb l'amor, amb un home honest o ingenu que els fa treure la part més humana, noble i vulnerable que porten amagada sota un comportament sense gaires escrúpols. Son dones supervivents, aventureres, emprenedores. Son les protagonistes intrigants, encisadores i finalment entranyables de *Las tres noches de Eva*, *Bola de fuego*, *Juan Nadie*.

Las tres noches de Eva

Las tres noches de Eva, una de les fites de la comèdia sofisticada dels 40, resulta una bona mostra en claud'humor d'aquest personatge. És una de les comèdies més reeixides de Stanwyck, junt amb

Bola de fuego i també una de les quals disfrutà més d'interpretar.

Va ser la seva primera incursió en el gènere i el resultat fou magnífic. Dirigida per Preston Sturges, un dels satírics més destacats de l'època, autor de corrosives visions sobre el món de la política o la publicitat (*Navidades en julio*, 1940), les icones de la societat nord-americana, sota el títol original *The Lady Eve*, la pel·lícula és una hàbil combinació de romanticisme i *screwball comedy* (comèdia en zig-zaga, amb girs inesperats), un gènere molt popular durant els anys 30. A l'estil de *La fiera de mi niña* (1938, Howard Hawks), parteix d'una fórmula semblant: científic ingenu i atractiu apassionat per qualsevol animal estrofolari xoca amb dona de caràcter decidit i particular que provoca un caos a la seva vida; amor amb situacions grotesques i hilarants. A l'entorn del vell tema de la guerra de sexes, Sturges basteix una sàtira irreverent, de ritme trepidant, amb un guió model d'humor elegant, ple de diàlegs inspirats i gags visuals (començant pels títols de crèdit, que s'obren i tanquen amb una divertida serpeta jugant amb una poma). Stanwyck sembla haver nascut per a la comèdia, encarnant a la seductora, astuta i imaginativa Jane-Eva, la filla i aprenent d'un jugador i estafador de primera, que fa caure al seu parany l'ingenu Charles (Henry Fonda, que també s'estrenava en el gènere), el ric hereu d'un imperi de cervesa. Amb el que no compta és amb caure ella també en el parany amorós, i aquí comencen els problemes, amb una divertida i brillant venjança (fer que s'enamori d'ella mateixa fent-se passar per una altra, sense disfresses) que acaba en benefici dels dos (en un gir de la situació i diàlegs que recorden el famós "ningú no es perfecte" de Billy Wilder).

Els protagonistes broden el seu paper (Stanwyck es "menja" Fonda, qui fa el seu paper amb una estoïcisme que li valgué ser comparat amb Buster Keaton), en una sèrie d'escenes memorables (Jane imaginant els pensaments de les dones que envolten Charles; pare i filla fent-se trampes a les cartes mutuament, la nit de noces, Jane-Eva a la mansió de Charles), girs de gran tendresa (l'escena d'Eva acariciant el cabell de Charles, commoguda per la seva candidesa), d'autèntic dramatisme (el rebuig de Charles en confessar-li a què es dedica). Els secundaris són excel·lents (l'lastima no treure més profit del pare (Charles Coburn) i els seus jocs de cartes). No manquen les caigudes, travetes, els sorpreses de l'alta societat amb

majordoms. Sturges escriví, referint-se a detalls del guió: "era precisament el risc que corria a les meves pel·lícules, trepitjant un terreny perillós, vorejant el rebuig, el que donava tan bon resultat." La interpretació de Stanwyck és fresca, natural, inigualable, dotant dels matisos necessaris l'evolució del personatge d'Eva, de picara a enamorada, fent-se passar per una falsa Lady amb accent britànic. La protagonista sembla que té molt a veure amb la mare del director, una dona molt particular que es movia per l'alta societat acompanyada del seu fill, a veure quin profit podien treure d'aquells privilegiats.

L'actriu no oblidà el gest de Preston Sturges, que la va imposar als estudis per davant de Paulette Goddard, ja que li havia promès temps enrere un paper protagonista. Barbara Stanwyck: "Mai m'he divertit tant com amb aquest paper. Preston ens demanava constantment que ens semblaven els diàlegs, i, si no ens agradaven, responia que el guionista era un perfecte imbècil i els canviava. I ell era el guionista! De vegades, mentre rodàvem, feia riallades amb els seus diàlegs. Era un egocèntric total, però no ho dic en sentit pejoratiu".

Després de *Las tres noches de Eva*, Barbara Stanwyck rodà el mateix any 1941 la comèdia *Bola de fuego* amb Gary Cooper, dirigida per Howard Hawks. Dues de les seves millors comèdies, que han esdevingut clàssics del gènere molt en gran part gràcies a ella.

Treballadora infatigable, Barbara Stanwyck va actuar al llarg de quaranta anys en més una vuitantena de pel·lícules i fou nominada quatre vegades als Oscar; el 1984 va rebre un merescut premi de reconeixement a tota la carrera, una carrera que representa de fet un resum de la millor època del cinema americà. ■



Els nins de la pantalla. La psicologia infantil en el cine (3)

Paulette i Michel

Gabriel Genovart



Repàs un caramull de llibres de psicologia infantil i gairebé a penes hi puc trobar referències a com pot arribar a colpir la presència, o irrupció, més o menys sobtada de la mort a les distintes etapes de la vida evolutiva del nin. Senzillament no ho tracten, o ho fan molt, molt, de resquitllada. No diré que no es pugui trobar qualche llibret o revista que s'ocupi d'aquest tema amb caràcter més o menys "divulgatiu", però la bibliografia rigorosa sobre aqueixa qüestió, almenys fins allà on jo conec, és, vertaderament, limitada. Com si aquest fet no s'esdevingués, dissortadament, amb una quotidianitat que sovint pot arribar a ser aclaparadora. Els nins veuen com moren el avis i, generalment, les persones més majors, però també en ocasions els toca experimentar, dramàticament, la mort de persones de qualsevol edat; a vegades, la dels pro-

pis pares; altres, excepcionalment, la de qualche germanet o amigueta poc més o manco dels seus mateixos anys. ¿Com ho viuen, tot això?

Aquest tema és un dels grans absents dels llibres de pedagogia, psicologia i psiquiatria infantils, si més no, dels que jo tinc a la meua biblioteca personal (i són una bona partida). ¿Serà veritat que, d'un temps ençà, la consigna social més o menys tàcita, és, com va denunciar Jean Guittou, la del "silenci sobre l'essencial"? A la societat hedonista, materialista i consumista que es va congriant a partir del darrer terç del segle XX —fonamentalment a partir de la "revolució del 68"— no li aneu amb segons quines històries, ni tan sols en els llibres especialitzats. No li parleva de la mort ni de l'absurd ni del sentit ni de la transcendència. Parlar de tot això no és políticament ni intel·lectualment correcte. Silenci, doncs. "A les famílies més unides, en els amors més tendres —escrivia Guittou l'any 1987—, hi ha temes dels quals no convé parlar. D'aquesta manera el silenci sobre la mort és per al ser pensant una condició per a la seva seguretat i la seva vida". Un "mecanisme de defensa" davant allò que és intolerable (però ineluctable, tanmateix), podríem afegir.

Però no sempre ha estat així. Quan jo estudiava pedagogia a la Facultat de Filosofia i Lletres de la Universitat de Barcelona, cap allà el segon lustre dels anys seixanta del passat segle, el llibre de text de l'assignatura de psicologia evolutiva era la *Psicología del niño y del adolescente* de Jeroni de Moragas. Moragas, que havia estat professor universitari d'aquesta matèria i director de l'Institut de Pedagogia Terapèutica de la ciutat comtal, feia poc temps que havia mort, però el seu record i el seu magisteri suraven encara, amb l'aureola del prestigi, a les aules de la vella Universitat catalana. Tot fullejant aquell vell llibre, en el contingut d'un dels seus capítols hi puc trobar, per exemple, enunciats realment suggestius: *Un contorno lejano. La vivencia religiosa. La vivencia religiosa en el niño. Realidad de la muerte...*, entre molts altres més, al llarg de les seves pàgines. Ho coment amb el meu amic Jaume Oliver, condeixeble d'aquells anys i actualment catedràtic de pedagogia a la Universitat de les Illes Balears, i em diu, ple de raó: "Aquell llibre d'en Moragas era un llibre escrit des de la tendresa. Ja no s'escriuen llibres així".

En general, els qui foren els nostres mestres de psicopedagogia en aquells anys universitaris eren —com el mateix Moragas— personalitats intel·lectuals molt influïdes per la psicologia més propera a la filosofia en general i a una línia de pensament que tenia en Dilthey, en la fenomenologia de Husserl, en el personalisme i en l'antropologia cultural les seves principals fonts de referència i d'inspiració. De totes les orientacions de la psicologia aleshores



en voga (conductisme, psicoanàlisi, *gestaltisme*, psicologia genètica, etc.), aquella concepció teòrica de la conducta humana (que, com postulava el mateix Dilthey, era molt més propera a les ciències culturals que a les naturals), era la més *humanística* i eclèctica de totes, i la més capaç d'obrir-se, per tant, als altres corrents i d'integrar-ne les millors aportacions. Gosaria de dir que era, encara, una psicologia *amb ànima*. Una psicologia que, precisament des del seu profund humanisme, feia possible llibres plens de tendresa i jo diria que també plens d'*humanitat*. Com, per exemple, la *Psicologia de l'edat juvenil* de l'alemany Edward Spranger o aquell esplèndid tractat de psicologia infantil del català Jeroni de Moragas que empràvem com a llibre de text.

Pocs anys després, quan vaig cursar l'especialitat en psicologia a la mateixa Universitat, tot ja era diferent. Les "ciències naturals" havien guanyat la partida a les "culturals", i el que llavors predominava era la pura casuística, l'acumulació de dades, molta estadística, experimentació, biologisme i *behaviorisme* americanot. La psicologia havia perdut la *psique* —*psique*, com és prou sabut, significa "ànima", en grec— per convertir-se en una pura ciència de la conducta externa, "experimentalment observable", i desentendre's de qualsevol *interioritat*; i llibres com el de Spranger o el de Jeroni de Moragas, que eren llibres amb ànima i amb tendre-

sa, havien passat de moda. Les coses, vertaderament, havien canviat.

*

El cinema s'ha apropiat sovint a l'ànima de la infantesa amb molta més capacitat de penetració i anàlisi i, per descomptat, amb molta més sensibilitat i tendresa que la mateixa psicologia. I si ens hem de referir al tema que aquí ens ocupa —l'impacte de la mort en la psique infantil—, hem de destacar sobretot una pel·lícula francesa excepcional. Es tracta de *Jeux interdits* (*Juegos prohibidos*), l'esplèndida realització de René Clément de l'any 1952 (encara que seria forçós referir-se també a un altre film notable sobre aquesta temàtica: la pel·lícula anglesa de Jack Clayton, *Our Mother's House*, de l'any 1967, titulada a Espanya *A las nueve cada noche*).

Dels meus anys universitaris més amunt evocats, conserv una de les poques monografies sobre aquest tema. És un petit estudi de l'autora francesa Marie Fargues, publicat l'any 1967 per Editions Fleurs, de París, que porta per títol *L'enfant devant le mystere de la mort*, del qual hi ha una traducció en llengua castellana publicada el mateix any per l'Editorial Estela, de Barcelona, dins la col·lecció "*Vida y amor*". Es tracta d'un llibre ple de delicadesa que, com gairebé era obligat, essent un llibre



també francès com el film de Clément, conté abundants referències a *Jeux interdits*.

"Per amor —escriu Marie Fargues—, tots voldríem evitar als nins el fet d'haver d'enfrontar-se amb la mort. Però la naturalesa no té consideracions. Encara que cap desastre no sobrevingui a la seva família, resulta quasi inevitable que un dia més o menys llunyà es topi amb la mort a qualsevol revolt del camí".

"(...) La petita heroïna del film *Jeux interdits* —diu també Fargues— no en sabia res, de la mort, abans de topar-se amb ella, i de quina manera! (...) Els seus pares han mort en un bombardeig, a la carretera de l'èxode de 1940. Ella ho ha presenciat. Espontàniament, troba un refugi contra el record obsessionant d'aquell terrible esdeveniment, misteriós, inexplicable. I no consisteix a preguntar, perquè no té ningú a qui poder fer-ho, ningú que sigui capaç de comprendre els seus secrets problemes o que pugui donar-li una resposta tranquil·litzadora. Aquest refugi, aqueixa autodefensa, és un joc. Un joc que només ella sap, perquè comprèn que en aquest joc hi ha un tabú: el joc del cementiri. Únicament ho sap un nin innocent, incapaç de captar el més recòndit d'aquest joc. Amb la complicitat d'aquest nin, recull petits animals morts, els enterra cerimoniosament, té cura de les seves tombes i les cobreix de flors. És una menuda greu i silenciosa; així és després del tràgic succés que ha xapat la seva vida".

Aquesta és la història de Paulette i també la de Michel. En els tràgics dies de principis del mes de juny de 1940, quan les carreteres de la França comandada per Petain estaven plenes de civils que tractaven d'escapar-se de la invasió nazi, una família procedent de París, un matrimoni i la seva fillona, la petita Paulette, de cinc anys d'edat, formen part d'una d'aquestes columnes de refugiats que fugen en desbandada. Com a conseqüència d'un despietat atac de l'aviació alemanya sobre aquella població civil indefensa, moren els pares de

Paulette i el petit quissó de la menuda. Paulette se salva de miracle i, atordida, és incapaç de processar el que li acaba de passar. Davant la immobilitat dels cossos dels pares i del seu canet (la immobilitat és la seva primera experiència de la mort), la nina resta desconcertada. Ningú no s'ocupa d'ella, i la petitona, amb el seu quisonet mort en braços (l'única cosa a la qual es pot aferrar), comença a vagar, aperduada i sola, per aquells camps. Així és com es topa amb Michel, un al·lotet eixerit, d'onze anys d'edat, el fill menor d'una família de camperols primitius i elementals que viuen d'una manera absolutament rudimentària a una petita granja d'aquells voltants i que es convertirà en la primera persona que s'ocupa de la petita extraviada i l'única que la tractarà amb vertadera dolcesa al llarg de tota la pel·lícula i que arribarà a entendre també els seus sentiments.

Michel persuadeix Paulette que el petit goset és mort i que l'ha d'abandonar, encara que la nina no es mostra massa decidida a deixar sol l'animaló, com ho ha hagut de fer amb els pares, però arriba a comprendre que ni tan sols es pot portar amb ella aquell "objecte transaccional" que ja és un cadàver en descomposició. Un cop l'ha convençuda, Michel se'n du la petita òrfena a la granja, on els seus pares i germans majors viuen dins una rusticitat quasi miserable, sense les més elementals condicions d'higiene ni salubritat; una forma de vida que contrasta violentament amb la dolcesa d'aquella nina, filla d'una família burgesa de la refinada capital de França. A partir d'aquí, i malgrat el detallisme i la cruïlla amb què se'ns presenta el conflicte bèl·lic, es pot dir que la guerra es converteix sobretot en el dramàtic teló de fons per desenvolupar una mirada plena de tendror sobre el món de la infància.

La nina, provisionalment adoptada per la família de Michel (els Dollé), sent a dir que els seus pares han estat soterrats dins un clot i es demana per què. Michel li explica que els morts han d'estar enter-

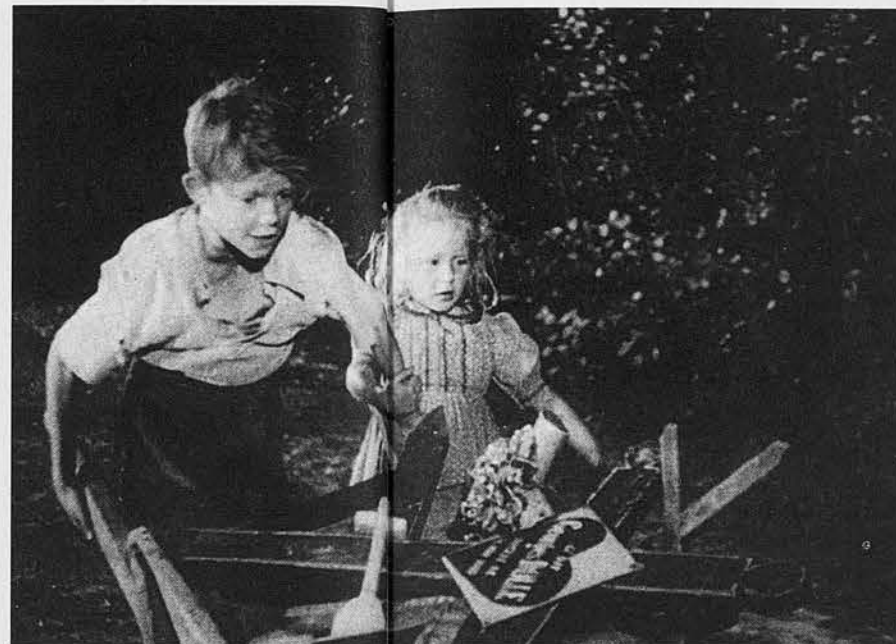
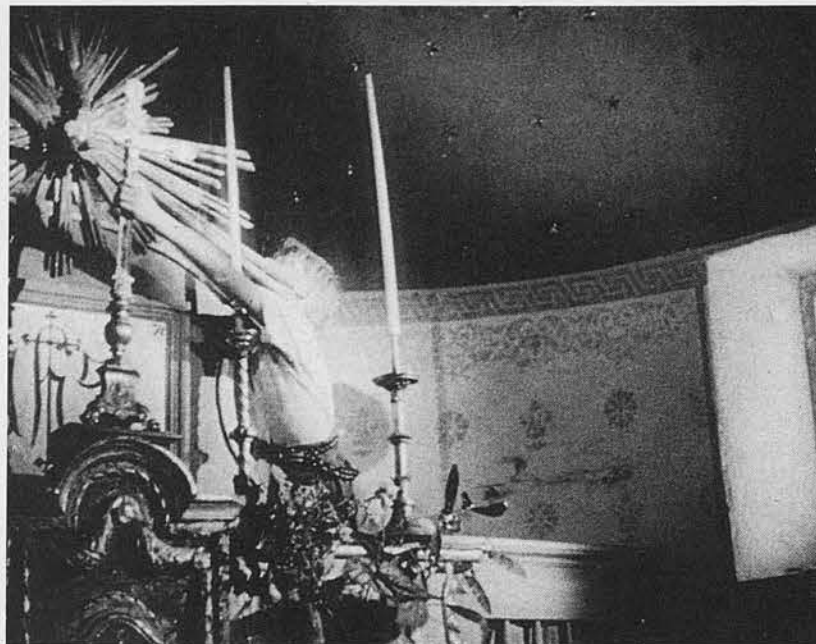
rats per protegir-los del fred i de la pluja i que ho han de ser al cementiri, juntament amb altres morts, perquè, en cas contrari, es podrien sentir molt sols i estar avorrits. Michel, que, a diferència dels altres membres de la seva família, és un al·lotet sensible que comprèn la tragèdia de la seva amigueta, tracta d'explicar-li a Paulette, delicadament, què és un cementiri, què són les tombes i li ensenya a resar pels difunts. Paulette li diu llavors que vol anar a cercar el cadàver del petit gos i cavar-li una sepultura, com pensa que tenen ja els seus pares acabats de morir. Michel li segueix el joc, i no només caven una tomba, sinó que també hi posen, a sobre, una creu; i, perquè el petit animal "no se senti sol", construeixen dins el vell molí, al costat de la rústega granja, un petit cementiri d'animals: dues gallines, un pollet, un petit talp (que Michel li pren a l'òliba que dorm al vell molí), qualche ratolí, un escarabat, una mosca, un cuc de terra, una cuca molla..., fins a catorze petites tombes a l'interior del vetust edifici del molí d'aigua mig ensorrat, a unes poques passes de la casa de la família Dollé.

La defunció dels pares de Paulette no esdevé l'única experiència de la mort per part dels dos petits protagonistes de *Jeux interdits*. A conseqüència del desgavell provocat pel bombardeig, una bístia escapada li ha envergat una coça al ventre al germà major de Michel, la qual cosa li causarà la mort en pocs dies. L'enterrament del germà del nin redobla l'interès fúnebre dels dos al·lotons, que encara es lliuren amb més passió al joc macabre i gairebé obsessiu del seu cementiri; una manera, al capdavant, d'alleugerir l'angoixa que els produeix allò que són incapaços de comprendre i d'explicar-se. Marie Fargues enregistra, extrets de la realitat, una sèrie de casos semblants al dels dos al·lotets de *Jeux interdits*: el lliurament a unes activitats lúdiques de caràcter més o menys fúnebre (o si més no relacionades amb el que acaben de viure) per part d'infants ferits per l'experiència recent de la mort d'un

ser estimat, com un espontani mecanisme autodefensiu davant l'angúnia que tal fet els ve a provocar. "Que un símbol pugui revestir als ulls d'un nen una virtualitat d'alliberació —escriu Fargues—, sembla que és la interpretació més adient que es podria donar a un fet insignificant observat a una escoleta: un menut de quatre anys ha perdut la seva germaneta acabada de néixer, que ha mort asfixiada. Com la nina de *Jeux interdits*, ni plora ni parla. Es podria pensar que ha oblidat el petit nadó mort i que el fet ni tan sols l'ha impressionat. Però, a què juga? Modela petits biberons, incessantment".

Paulette i Michel no escatimen atencions a tots els "difunts" del seu petit cementiri de bestioles. Hi posen flors, els adornen amb caminois de pedretes i, sobre cada "tomba", hi claven una creu rudimentària, feta amb dues estacues o bastons, a la qual Michel hi posa també el nom de l'animal enterrat (i, a més a més, Paulette engalana la creu del quissó amb el seu collaret de perles, com a penyora d'estimació i de record); tot, poc més o menys, com el que han vist fer a les persones adultes que honren els seus difunts en els cementiris de veritat. Però no n'acaben d'estar satisfets. Voldrien creus més boniques i solemnes per als seus animals morts. I per això es dediquen a robar totes aquelles que troben al seu abast: les del cementiri rural de la contrada, les d'una carrossa fúnebre i, fins i tot, la creu de l'altar major de la petita església local. Fins a catorze n'arriben a sostreure i a portar-les amb entusiasme a la "necròpolis" del molí, en aquell "joc prohibit" i clandestí que provoca l'estranyesa del mossèn i de les persones majors, que no saben com explicar-se aquella enigmàtica desaparició de tants d'objectes sagrats.

La psicologia evolutiva ha afirmat en repetides ocasions que el joc infantil és "una preparació per a la vida". Però, en el cas dels dos protagonistes de *Jeux interdits*, en les dramàtiques circumstàncies dins les quals els ha tocat viure, aquesta lúdica



"preparació per a la vida" ha d'incloure necessàriament, i tristament, una preparació per enfrontar-se, també, al "misteri la mort". Hi ha aquí un clar component de denúncia. La commovedora història de Paulette i de Michel podria ser el reflex de tants d'infants que han hagut de patir els desastres de tantes i tantes guerres com les que han ensagat el terrible segle XX. Una denúncia de la indiferència i la insensibilitat dels adults davant les necessitats afectives d'uns infants que es troben enmig d'un món hostil que massa sovint no té en compte els més dèbils i indefensos. "La senzillesa d'aquesta pel·lícula —ha escrit Barry Norman— tan sols és aparent; tracta de la guerra i de l'orfenesa, però també tracta de les classes socials (les diferències entre la nina burgesa i l'infant pagès), i de l'amor: Michel té necessitat d'amor i els seus pares són incapaços de manifestar-n'hi. Es presenta d'una manera tosca els pares, però nosaltres ho agraiïm: sense ells, quasi seria insuportable la difícil situació dels dos infants i el nostre coneixement que també ells han de créixer per formar part del món dels adults, moltes vegades cruel i moltes vegades indiferent".

I una cosa queda també palesa: les enormes dificultats d'articular, com vénen a assenyalar Marie Fargues i Jeroni de Moragas, una psicoteràpia del trauma infantil de la mort sense la referència a l'horitzó llunyà de la transcendència. Perquè un adult, des de l'agnosticisme o la simple increença, pot arribar a desenvolupar mecanismes d'acceptació o resignació més o menys estoics davant el fet de la mort; però, ¿quina resposta es pot donar a un infant que, com la petita Paulette del film René Clément, demana on són els pares que acaben de morir? "Per a un nin —diu Moragas—, el coneixement de la mort no pot ser l'enteniment d'una idea, sinó l'evidència d'una experiència, i fins que aquesta experiència no aparegui, no podrà entrar en el seu coneixement. Des d'aquest punt de vista, hi ha

grans diferències d'un nin a l'altre: n'hi ha que en la seva realitat l'experiència de la mort ha sorgit molt aviat; n'hi ha que han arribat a l'edat adolescent i encara no s'han topat amb aquesta experiència. En els primers, la seva vivència d'una mort concreta podrà convertir-se en la idea de la mort, que els permetrà pensar en ella, interrogar-se sobre ella, convertir-la en impuls epistemològic per aprofundir en el desconegut. Per als segons, l'absència de tota experiència podrà convertir-se en obstacle per al seu saber, el seu pensar, el seu intuir".

Paulette i Michel, els dos nins de *Jeux interdits*, han estat colpits abruptament i brutalment en els anys més tendres de la minyonia per la presència implacable de la mort, i el seu mecanisme de defensa, el seu "impuls epistemològic", ha consistit a convertir aquesta presència misteriosa en una activitat lúdica i simbòlica mitjançant la qual intenten perpetuar la presència d'aquells sers que són enigmàticament i irremeiablement absents. La pel·lícula de Clément relata aquesta història, que és una de les més belles històries d'amor —l'amor entre dos infants— de la història del cinema i que, a més de l'extraordinari èxit de públic que va assolir, fou mereixedora del Lleó d'Or de la Biennal de Venècia i de l'Óscar a la millor pel·lícula de llengua no anglesa de 1952.

Les seqüències finals de *Jeux interdits*, poden figurar entre les més belles, i alhora més amargues, de la història del cinema. Descobert el "joc" dels infants i lliurada la petita Paulette als serveis d'auxili de la Creu Roja, Michel, sumit en el desconhort perquè l'han separat de la seva petita amiga, destrueix amb ràbia el diminut cementiri i tira totes les creus al petit corrent fluvial que mou el vell molí. Únicament es guarda un objecte, que retén a les seves mans quan ja anava a llançar-lo impulsivament a l'aigua del riu. Es tracta del collar romput de Paulette que ornamentava la creu a la tomba del seu quistos. Michel puja fins allà a on té el cau la vella òliba i,

dolçament, deixa el collaret de la nina vora l'animal endormiscat, mentre li diu: "Ten, guarda'l cent anys".

Entretant, Paulette, ja sota la tutela dels serveis de la Creu Roja, és a una estació ferroviària a punt de pujar a un tren que, juntament amb un estol d'altres al·lotets orfes de guerra, l'ha de portar a un centre d'acolliment i protecció de menors. L'estació està abarrotada de gent i, enmig de tanta confusió, la petita es troba més sola que mai. Sent la veu d'una dona que crida "Michel", i ella, desesperada, comença a cridar també, amb tota la força que és capaç, "Michel, Michel, Michel...", tot invocant i cercant la protecció de l'amic del qual l'acaben d'allunyar. Després, amb veu ja més baixa i els ulls plens de llàgrimes, clama, tota indefensa: "mare, mare". I, amb aquests crits sense resposta, es perd enmig de la multitud. Als seu cinc anys ja ha hagut de comprendre que la mort és, essencialment, el silenci i l'absència.

Així i tot, malgrat la seva cruesa, *Jeux interdits* és un film ple de lirisme, de candor i de poesia, al qual tampoc no hi manquen, adesiara, alguns tocs subtils d'humor negre i de fina ironia. És, en tot cas, una pel·lícula amb ànima i amb tendresa. Com ho eren

també determinats llibres de psicologia de la meua joventut universitària.

Títol original: *Jeux interdits*. Títol versió espanyola: *Juegos prohibidos*. Any: 1952 (França). Producció: Paul Joly i Robert Dorfmann per a Silver Films. Director: René Clément. Guió: Jean Aurenche, René Clément i Pierre Bost (basat en la novel·la del mateix títol de François Boyer). Fotografia: Robert Juillard, en blanc i negre. Música: Narciso Yepes. Duració: 83 minuts. Intèrprets principals: Brigitte Fossey (Paulette), Georges Poujouly (Michel); i Lucien Hubert, Suzanne Courtal, Jacques Marin i Laurence Badie. ■



L'escenari de Ilauna Ai, Salamina

Francesc M. Rotger

Caine, Law i Branagh durant el rodatge de *La huella*



La huella, de Mankiewicz



Soldados de Salamina



Ha arribat el moment d'abordar, al mateix temps, totes dues qüestions de les quals, habitualment, vos en parlo cada mes a les pàgines de *Temps Moderns*. És a dir: el teatre d'una banda, la història, d'una altra; i totes dues, és clar, des

del punt de vista de la seva relació amb el cinema. Sí, perquè dos espectacles dramàtics recents a les nostres cartelleres coincideixen en parlar-nos del que s'ha anomenat "memòria històrica", és a dir, recuperació o reconstrucció, per als espectadors contemporanis, d'allò que s'esdevingué a la Guerra Civil Espanyola (just ara se n'està tramitant, justament, una llei, al parlament de l'Estat). I són dues històries, també, que s'han portat al cinema.

M'estic referint, per ordre d'aparició en escena, a *Ay Carmela*, peça de fa vint anys, del valencià José Sanchís Sinisterra, que fa disset portà al cinema Carlos Saura, probablement en una de les seves millors realitzacions, que, de fet, va arrasar a la gala corresponent dels premis Goya (tot i que, com sabeu, això tampoc no és símptoma indefectible que la pel·lícula sigui memorable), emportant-se, entre d'altres, els premis a la millor pel·lícula, millors intèrprets protagonistes (Carmen Maura i Andrés Pajares), millor actor de repartiment (Gabino Diego) i millor guió (de Saura mateix, amb col·laboració amb Rafael Azcona). *Ay Carmela* va nèixer per al teatre, i per al teatre l'ha recuperada Miguel Narros, amb uns esplèndids Verónica Forqué i Santiago Ramos. En canvi, *Soldados de Salamina* va ser, de bon començament, i com és ben sabut, una novel·la, i de molt d'èxit, del gironí d'adopció Javier Cercas. Després vingué l'adaptació cinematogràfica, discutida (a mi em va agradar, i bastant; tot i que l'ambientació gironina, tot s'ha de dir, representa un dels seus encants), de David Trueba, amb Ariadna Gil i Ramon Fontserè (d'Els Joglars). I, a continuació, la versió escènica, a càrrec de Joan Ollé, creador d'un programa de televisió de culte, *L'illa del tresor* (a banda de la seva trajectòria teatral, molt destacada) i amb la col·laboració de Joan Manuel Serrat i Paco Ibáñez a la seva banda sonora (sobre *Suspiros de España*, evidentment).

Però parlem encara una mica més de cinema i teatre. Aquests dies hem pogut veure una segona adaptació a la pantalla de la peça dramàtica *Sleuth*, d'Anthony Shaffer, que nosaltres coneixem amb el títol de les seves traduccions a l'espanyol, *La huella*. El duel entre Laurence Olivier i Michael Caine que Joseph L. Mankiewicz va realitzar allà pel 1972, ja formava part de la mitologia actoral. Ara, Michael Caine ha adoptat el paper d'Olivier i ha cedit el seu a Jude Law, que n'és un digne contrincant. Kenneth Branagh (han passat gairebé vint anys del seu *Henry V*, que ens va donar a conèixer Emma Thompson!) ha contat amb la complicitat, al guió del Premi Nobel Harold Pinter. La seva *Huella* és molt diferent. Però força interessant. ■



A aquestes alçades de segle XXI voler parlar de William Wyler com d'un director a reivindicar sonaria a desfasades pretensions: uns cinquanta anys després de l'etapa central de la filmografia de Wyler ja s'han publicat nombrosos estudis sobre la seva tasca i moltes de les seves pel·lícules han estat acceptades pel públic majoritari (que és el que crec que marca el reconeixement d'un director, i no pas els elitistes festivals de cinema). Per tant, el meu article d'aquest mes no pretén reivindicar Wyler (qui certament fou una mica menyspreat durant alguns anys), sinó simplement obrir la gana cinematogràfica als nostres lectors comentant breument el visionat d'un dels seus films, *Horizontes de grandeza* (*The big country*, 1958).

Rodada poc abans de la majestuosa *Ben-Hur* (1959) i poc després de la divertidíssima *La gran prueba* (*Friendly persuasion*, 1956), *Horizontes de grandeza* comparteix amb aquesta el fet de tractar-se d'un western, però són dos westerns força atípics. És curiós que Wyler filmaria durant la seva llarga carrera diversos westerns, amb unes carac-

terístiques molt peculiars; recordem, per exemple, a més dels dos mencionats, *El forastero* (*The westerner*, 1940). En aquest sentit, *Horizontes de grandeza* és un d'aquells westerns "de personatges" que va més enllà de les pures convencions del gènere, unes convencions que Wyler també ultrapassaria a la citada *Ben-Hur* pel que fa al cinema "de romans".

El tema d'*Horizontes de grandeza* és el de la tensa relació que existeix entre l'est i l'oest dels Estats Units, dues franges de territori que encara avui en dia presenten notables diferències en la seva manera d'entendre el món, tot i el terrible fenomen de la globalització. El xoc entre les dues cultures es concreta, per la banda oriental, en la figura de Jim (Gregory Peck) i, per la banda occidental, en la major part dels personatges que es troba, sobre tot els vinculats a la família de la seva promesa Pat (Carroll Baker). El guió del film condueix aquesta oposició fins el límit fent que la professió de Jim sigui la de mariner i, per tant, provocant que sigui considerat com a poc apte per a unes

terres tan àrides com les del *far west*. En relació amb això és important assenyalar la importància concedida per Wyler a un element com l'aigua tant a aquest film com a *Ben-Hur*. A *Horizontes de grandeza* l'aigua juga un paper transcendental per dos motius: primer, pel ja esmentat de ser l'entorn de feina de Jim i, segon, per ser el factor que fa que el ranxo Valverde, propietat de la mestra Julia (Jean Simmons) sigui tan important dins la història. Així, l'aigua suposa, per una banda, la contraposició del món de l'est envers l'aridesa de l'oest i, per l'altra, converteix la propietat de la mestra en un element imprescindible perquè el bestiar dels dos ranxers enfrontats pugui sobreviure i, per tant, relativitzar les infules de grandesa i autosuficiència dels dos rivals.

Horizontes de grandeza ofereix a l'espectador una configuració en antagonisme dels seus principals personatges, tots ells molt ben definits dins un marc general d'un film que ja he definit com "de personatges". Antagònics són, òbviament, els dos ranxers, exemples de com l'odi arrelat i irracional en pot ser de destructor. De fet, podríem matisar que són dos personatges profundament enemistats, però probablement no gaire diferents un de l'altre pel que fa a la seva compartida creença que per aconseguir el seu benestar han de destruir l'altre ranxer.

També antagònics són els punts de vista de Jim i de Steve (Charlton Heston). El primer vol evitar haver de recórrer a la violència, sigui quina sigui la motivació que la pogués justificar, mentre que el segon, com a mà dreta i gairebé fill adoptiu del futur sogre de Jim, té la violència com una eina més de la seva feina. Això sí, tenen un punt en comú: tots dos estan enamorats de la mateixa dona, Pat, que l'avorreix profundament tot i ser, en el fons, l'exageració de la "masculinitat" que la mateixa Pat exigeix en el seu promès Jim.

El de Pat és un altre personatge molt ben construït i molt ben plasmat per la interpretació de Carroll Baker. Pat és una al·lota que sembla tenir-

ho tot: és bonica, és rica, té un bon promès. El personatge que sembla dibuixar-se en un principi com l'estel lluminós de la pel·lícula va enterbolint-se per la seva necessitat de veure la "masculinitat" del seu promès reflectida en el recurs de la violència, fins acabar sotmesa per l'implacable guió del film a perdre l'amor de Jim. Molt diferent a Pat és Julia, l'altre gran personatge femení del relat, posseïdor d'un caràcter igual de fort que el de la filla del ranxer, però d'esperit menys bel·ligerant que el de Pat (no hem d'oblidar que tradicionalment el rol dels mestres, advocats i altres professionals liberals als westerns ha estat el de representar la civilització en oposició als excessos dels altres habitants). L'amable i treballadora Julia és estimada, per dir-ho d'alguna manera, per un altre personatge masculí força important dins tot aquest entramat de relacions, com és el del fill esbojarrat de l'altre ranxer, una nova oposició entre personatges, en aquest cas entre el de Julia, símbol de la intel·ligència i l'equilibri, enfront del seu pretenent, manifestació com poques de la beneïtura i els excessos, a qui el guió de la pel·lícula també acabarà passant factura en forma de tragèdia familiar, en morir a mans del seu propi pare, el ranxer interpretat pel sempre magnífic Burl Ives, l'inoblidable pare a *La gata sobre el tejado de zinc* (*Cat on a hot tin roof*, Richard Brooks, 1958). Sortosament, Julia acabarà trobant l'amor de Jim, com a premi final del destí vers els dos personatges que més han fet per intentar evitar la violència.

Entre tants personatges importants i tanta interrelació no voldria acabar aquest article sense esmentar la gran tasca de Wyler, una vegada més, en la direcció, demostrant que va ser un dels realitzadors que més còmode es va sentir amb el format panoràmic, que tan bé cau a un film com *Horizontes de grandeza*, en el qual els grans espais i les extenses planures que requeria la història demanaven forçosament la grandiositat del format apaisat. Wyler aconsegueix instants d'una gran bellesa aprofitant l'ús de l'entorn en relació a les motivacions dels personatges, com passa per exemple en l'escena del matí posterior a la primera arribada de Jim al ranxo, on la càmera mostra Gregory Peck sortint de la casa cap a la immensitat del paisatge que l'espera, instant seguit de la imatge de Steve observant amenaçadorament el despertar del seu rival en l'amor de Pat. El format panoràmic, igualment, no és un obstacle per a Wyler a l'hora de filmar les nombroses i tenses converses entre els personatges, siguin en interiors o en exteriors, també hem de subratllar la seva perícia a l'hora d'aconseguir donar majestuositat al duel amb els punys que mantenen Steve i Jim, al mateix temps que sap minimitzar (una nova oposició en el conjunt del film, en aquest cas de caràcter formal) el duel amb armes que mantenen Jim i el pretenent de Julia, aconseguint així Wyler anar més enllà de la pura narració i manifestar una grandesa artística que supera amb escreix la "correcció artesanal" que alguns li volgueren atribuir. ■



CINEMA AUGUSTA - SALA 5

Dimecres, a les 18.00 hores

*Cicle Raymond Depardon.
El món camperol*

Dia 7 **Profils paysans: L'approche** (2001)

Dia 14 **Profils paysans: Le Quotidien** (2005)
Quoi de neuf au Garet? (2005)

*Cicle Raymond Depardon.
La justícia*

Dia 21 **Délits Flagrants** (1995)

Dia 28 **10e chambre, instants
d'audiences** (2004)

PROGRAMACIÓ mes de **NOVEMBRE**
CINEMA CENTRE DE CULTURA "SA NOSTRA"

Dimecres, a les 20.00 hores

Cicle Raymond Depardon. El reporter

Dia 7 **Les années déclin** (1985)

Dia 14 **1974, une partie de campagne** (2002)

Cicle Richard Fleischer

Dia 21 **Sábado Trágico** (1955-VOSE)

Dia 28 **Los vikingos** (1958-VOSE)

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

Cicle Raymond Depardon



Artista de renom internacional, Raymond Depardon ha construït una obra major, a cavall de la fotografia i el cinema. Més enllà de les modes, persisteix tenaçment en l'exploració del món, des de l'Àfrica a la granja del Garet, de Nova York a París, observant l'home i els grans problemes del nostre temps. El 1929 el Ministeri d'Afers Estrangers va realitzar una primera retrospectiva que en reconeixia el talent en tota la seva diversitat, des dels curtsmetratges documentals als llargmetratges. El present cicle de vuit pel·lícules presenta les darreres evolucions de l'obra de Raymond Depardon, començant per la sèrie *Profils paysans* seguint pels dos films sobre la justícia, *Délits flagrants* i *10e Chambre, instants d'audiències*, i passant per 1974, *Une partie de campagne*, film redescobert arran de la nova aparició a les sales el 2002, ocasió en què es va presentar juntament amb altres dos films que tractaven del seu ofici com a reporter (*Reporters* i *Les années délic*).

A més de fotògraf reporter, Raymond Depardon és un autèntic cineasta, un dels darrers documentalistes que defensen els 35 mm, cosa que concedeix a la seva obra una qualitat i una dimensió inigualables.

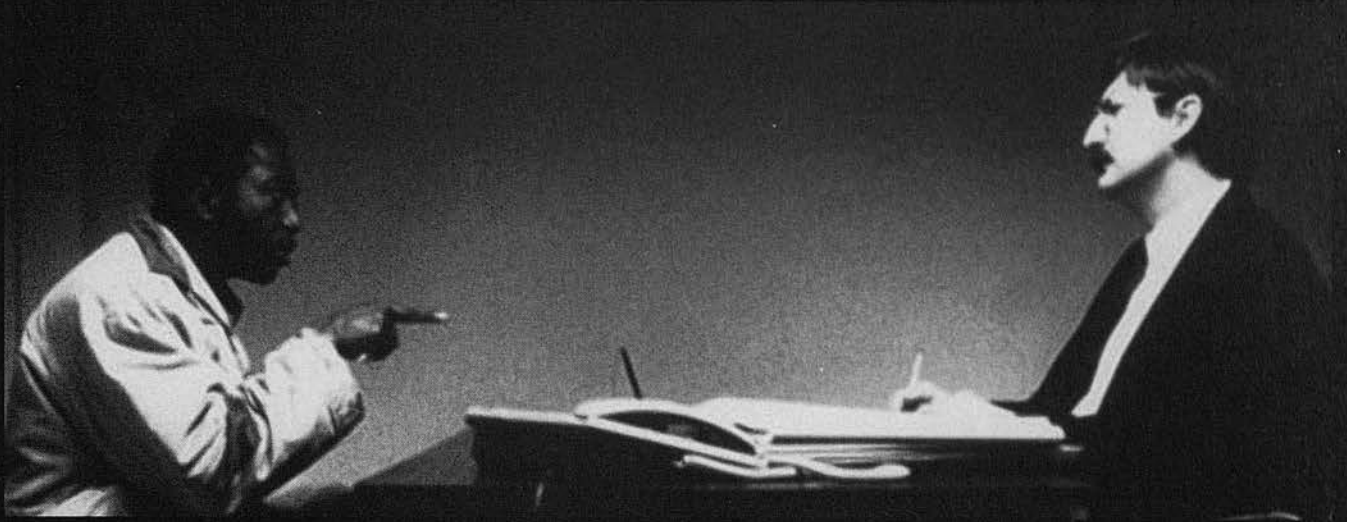
Els pagesos

Profils paysans: L'Approche, 2001, 35 mm, subtítols anglesos i espanyols, 90'

Raymond s'aventura en un llarg viatge cinematogràfic de deu anys per seguir l'evolució de la vida agrícola de la mitja muntanya. En aquest primer capítol, obrim les portes de diverses explotacions familiars formades per joves agricultors, jubilats fradrins i parelles de classe modesta. Raymond Depardon ens parla de la seva percepció sobre aquestes petites granges situades en les regions de Lozère, Alta Savoia, Ardèche i Alt Loira. Es tracta abans de res d'un cinema tractat com un art del temps, de la paciència i del registre de les petges deixades pels humans.

Profils paysans: Le Quotidien, 2005, 35 mm, subtítols anglesos i espanyols, 90'

A *Le Quotidien*, segons capítol de la trilogia sobre els pagesos, tornam a trobar, quatre anys més tard, els mateixos pagesos de mitja muntanya, quan les granges s'han convertit en segones residències amb nous cultius. De nou, Raymond Depardon atrapa la vida i, sense utilitzar cap classe d'efecte, roda diversos personatges d'actitud pública, com Marcel el callat, Paul el solitari, la digna



Marcelle o Alàin el jove casador. Si la pel·lícula és tan commovedora és precisament perquè aconseguix atrapar el temps fugisser i oferir a la nostra mirada la imatge d'allò que ignoram quan creim que ho coneixem.

Quoi de neuf au Garet?, 2005, 35mm, subtítols anglesos i espanyols, 10'

Camperol com son pare i el germà, Raymond Depardon ve d'aquí, de la granja del Garet, que està en venda. En deu minuts, el cineasta i reporter fa un homenatge a aquest món: les granges, els estables, els llocs que el varen veure créixer, els pares. Ens mostra alguns plans fixos de les construccions i una entrevista amb Jean, el germà camperol ja ju-

bilat. Cap dels dos pareix estar molt còmode ¡Aquí hi ha l'encant!

La justícia

Délits flagrants, 1995, 35mm, subtítols anglesos i espanyols, 90'

Raymond Depardon filma l'itinerari sumarial de diverses persones arrestades en flagrant delicte, des de l'arribada a l'oficina de la prefectura de policia, fins a l'entrevista amb el substitut del procurador, o l'advocat d'ofici. Davant la càmera, en una sèrie de seqüències que mostren un enfrontament cara a cara, es desvelen unes situacions que, en general, es



mantenen amb portes tancades: les persones que cometen delictes menors. Després de l'entrevista, la persona citada davant la justícia serà alliberada amb una convocatòria per a una audència posterior, o s'haurà de sotmetre a un procediment de compareixença immediata.

10e chambre instants d'audiences, 2004, 35 mm, subtítols anglesos i espanyols, 106'

De anys després de l'aparició de *Délits flagrants*, Raymond Depardon torna a indagar sobre el funcionament del mecanisme judicial. Durant tres mesos, de maig a juliol del 2003, té l'autorització excepcional de filmar les audiències de la 10a sala del Tribunal Correccional de París. Des d'una simple convocatòria per conducció en estat d'embriaguesa fins als detinguts de la nit, ens submergim en el dia a dia d'un tribunal: dotze casos, dotze històries d'homes i dones que un dia es varen trobar davant la justícia. Mitjançant un estil de filmació destacat per l'extrema discreció, Raymond Depardon aconsegueix crear una obra mestra d'observació plena d'humanitat.

Reporter

1974, Une partie de campagne, 2002, 35 mm, subtítols anglesos i espanyols, 90'

El 1974 Valéry Giscard d'Estaing, en aquell moment ministre d'economia i finances, es llança a una campanya a l'estil americà.

Raymond Depardon es dedica a seguir l'elegant candidat presidencial per tot arreu: al Citroën DS, a l'helicòpter, a les reunions amb l'equip de campanya,

als mítings, fins i tot mentres, a soles, espera els resultats de la segona volta.

Raymond Depardon capta instants únics i històrics de la classe política francesa.

Reporters, 1981, 35mm, vídeo, subtítols anglesos i espanyols, 90'

Raymond Depardon roda en l'agència fotogràfica Gamma, de què n'és un dels fundadors. Roda el món de què procedeix: el dels fotògrafs de premsa, els *papparazzi*, plasmant-ne el seu laboriós, ingrat, cínic, amb els seus codis, les seves regles, el seu humor i les seves gosadies. Passen llargues hores amagats per robar una fotografia a Carolina de Mònaco o a Richard Gere, una visita de Chirac als petits comerciants, una festa Cartier a la Place Vendôme de París o una conferència de premsa de l'humorista francès Coluche. A través de la vida d'aquests fotògrafs, moguts per diferents passions però tots a la mateixa recerca de la imatge més simbòlica d'un instant, Raymond Depardon aconsegueix captar una esglaiadora vida política i mundana.

Les Années déclin, 1985, 35 mm, subtítols anglesos i espanyols, 65'

Ha fet tot el que es podia fer: seguir els famosos com fan els *papparazzi*, crear el Txad per entrevistar l'etnòloga Françoise Claustre, rodar la campanya de Valéry Giscard d'Estaing, el naixement del periòdic *La Matin* de París, etc. Raymond Depardon és, des de fa anys, un dels millors reporters, en el camp de la fotografia. Amb la mirada posada en els records, és a dir, en les fotografies, ens conta vint anys de la seva vida. ■



Apunts a contrallum Una finestra al món

Josep Carles Romaguera

Ni les ficcions més imaginatives poden competir amb la realitat. Malgrat Don Delillo fos capaç d'anticipar en una de les seves novel·les, concretament a *Jugadores*, l'atemptat contra les torres bessones de Nova York, ningú mai no hagués pogut imaginar-se que aquell terrible esdeveniment pogués ocórrer. De fet, quan tornem a veure aquelles imatges —i les hem vistes moltes vegades— no podem deixar de reaccionar amb la mateixa incredulitat, amb el mateix esbalaïment que quan les vàrem contemplar aquell 11 de setembre de 2001. És per això que la grandesa d'alguns cineastes està més enllà de qualsevol categoria, i no admet cap tipus de comparació, cap tipus de definició sobre la seva obra, perquè tots ells, allò amb què treballen és amb la realitat que els (ens) envolta. Aquests cineastes s'adscriuen tots al marginal gènere del documental, tan perjudicat i marginat pels mals vicis amb els quals ens ha infectat el món audiovisual, i concretament la televisió, en el qual vivim. Un d'aquests cineastes s'anomena Raymond Depardon, reputat fotògraf i mestre del gènere documental, i responsable d'un díptic sobre el món de la justícia francesa que va molt més enllà del que suposa la seva proposta inicial.

Efectivament, *Delitos flagrantes* (1994) i *10ª Sala -Instantes de audiencias* (2004), esdevé una mena de díptic, a través del quals Raymond Depardon fa un seguiment de tota una sèrie de procediments judicials, però allò que converteix ambdós films en dues peces úniques, és en la capacitat per convertir-se, cada un dels casos que segueix, en una metonímia de la resta del món. Així totes les presències dels acusats, molts d'ells immigrants, però també sociòlegs amb una mica de supèrbia, prostitutes desvalgudes o madures i vocacionals pintores amb problemes d'alcoholèmia, esdevenen un gresol que ens reflecteix la resta del món i molts dels seus problemes. La capacitat per observar el món des d'una sala de justícia, l'habilitat per suggerir les històries que pot haver-hi al darrere de cada un dels casos, i la mestria per fer que tot funcioni com una caixa de ressonàncies és l'evident conseqüència per la capacitat per observar que tenen alguns cineastes, no només els grans documentalistes, però sobretot ells.

Però l'admiració de l'espectador, aquell més pacient, prové de la metodologia utilitzada per Raymond Depardon en els dos documentals. Despullat de qualsevol ornamentació, amb l'única eina que és la seva càmera i tancat entre les quatre parets d'una sala d'interrogatori —llevat d'algun pla pels passadissos que ens hi porten—, *Delitos flagrantes* es converteix en la posada en escena d'un diàleg entre un interrogat i un interrogador, passant a convertir aquest cara a cara, en un triangle on la càmera del cineasta seria el tercer vèrtex, corresponent al

lloc de l'agutzil, la presència del qual és mínima en l'enquadrament —la finestra silenciosa a través del qual som els testimonis privilegiats d'una realitat qüestionable. Perquè, de manera molt intel·ligent, Raymond Depardon ni investiga, ni jutja, ni sentència —això li correspon a uns altres— sinó que ell tan sols constata amb la seva càmera, deixant que les històries, amb les seves veritats, amb les seves mentides, es contradiguin.

Pel que fa a *10ª Sala -Instantes de audiencias*, la complexitat de la posada en escena augmenta, atès que el cineasta requereix de dues càmeres —de manera que hi ha inevitablement un posterior treball de muntatge— per tal de poder seguir tots els personatges que intervenen en aquests processos judicials immediats. Ja no és un diàleg, sinó que apareixen molts més personatges com el fiscal, l'advocat defensor, la mecanògrafa i, fins i tot, alguns familiars dels acusats. Els elements han augmentat, però això tampoc obliga el cineasta a traïr els seus plantejaments estètics. No es requereixen moviments de les càmeres per tal de seguir tota l'acció. Es tracta d'elegir els llocs adequats —malauradament com reconegui Depardon mateix aquest l'ocupa el fiscal— per poder accedir a tots els personatges que intervenen en el procés judicial, i així conèixer les funcions desenvolupades per cada un, descobrir el paper que representen dins la tragèdia, el drama o la comèdia, depenent del cas que tinguem entre mans. Així, doncs, la pel·lícula acaba confeccionant una posada en escena com si es tractés d'una pel·lícula de ficció, a la manera de Robert Bresson a *El proceso de Juana de Arco*. I acaba desenvolupant tota una sèrie d'històries que ben bé podrien ser el punt de partida —o d'arribada— de qualsevol relat de ficció, amb la diferència que suposa la immediatesa del moment, copsar l'instant present, i la nul·la presència de l'element dramàtic, deixant que siguin els personatges i la mirada escrupolosa i fidel de Depardon que els atorgui aquesta entitat. ■



Les pel·lícules del mes

Cicle Raymond Depardon. El món camperol. La justícia. El reporter. Cicle Richard Fleischer.

A les 18.00 hores
Cicle Raymond Depardon
El món camperol

7 DE NOVEMBRE

Profils paysans: L'approche (2001)

Nacionalitat i any de producció: França, 2001
Títol original: *Profils paysans: L'approche*
Director: Raymond Depardon
Guió: Raymond Depardon
Fotografia: Raymond Depardon i Beatrice Mizrahi
Muntatge: Roger Ikhlef i Sandrine Romet-Lemonne

14 DE NOVEMBRE

Profils paysans: Le Quotidien (2005)

Nacionalitat i any de producció: França, 2005
Títol original: *Profils paysans: Le Quotidien*
Director: Raymond Depardon
Guió: Raymond Depardon
Fotografia: Raymond Depardon
Muntatge: Simon Jacquet

Quoi de neuf au Gare? (2005)

Nacionalitat i any de producció: França, 2005
Títol original: *Quoi de neuf au Gare?*
Director: Raymond Depardon
Guió: Raymond Depardon
Fotografia: Raymond Depardon
Muntatge: Raymond Depardon

Cicle Raymond Depardon
La justícia

21 DE NOVEMBRE

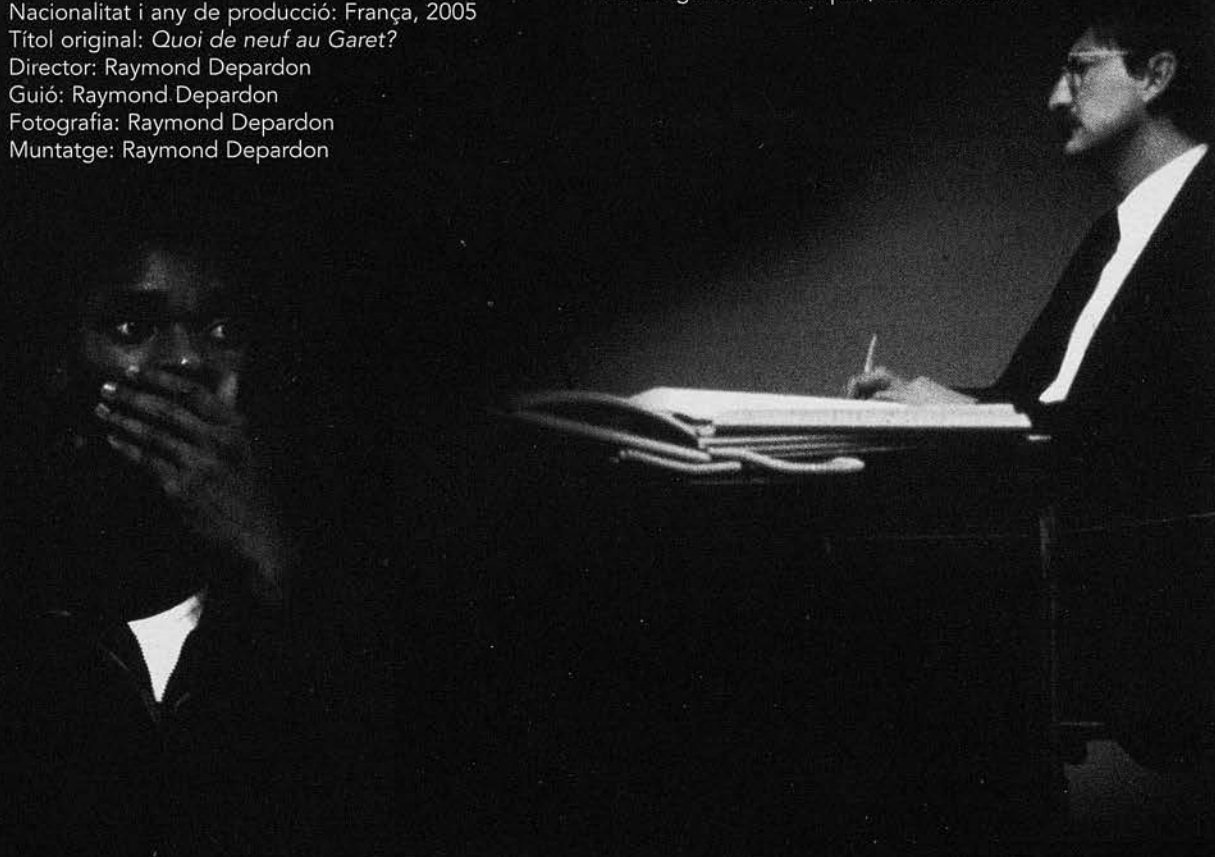
Délits Flagrants (1995)

Nacionalitat i any de producció: França, 1995
Títol original: *Délits Flagrants*
Director: Raymond Depardon
Guió: Raymond Depardon
Fotografia: Nathalie Crédou
Muntatge: Camille Cotte, Roger Ikhlef, Georges-Henri Mauchant

28 DE NOVEMBRE

10e chambre, instants d'audiences (2004)

Nacionalitat i any de producció: França, 2004
Títol original: *10e chambre, instants d'audiences*
Director: Raymond Depardon
Guió: Raymond Depardon
Fotografia: Justine Bourgade, Raymond Depardon, Fabienne Octobre
Muntatge: Simon Jacquet, Lucile Sautarel



de novembre

A les 20.00 hores

Cicle Raymond Depardon

El reporter

7 DE NOVEMBRE

Les années déclin (1985)

Nacionalitat i any de producció: França, 1985

Títol original: *Les années déclin*

Director: Raymond Depardon

Guió: Raymond Depardon

Fotografia: Pascal Lebègue

Muntatge: Roger Ikhlef

14 DE NOVEMBRE

1974, une partie de campagne (2002)

Nacionalitat i any de producció: França, 2002

Títol original: *1974, une partie de campagne*

Director: Raymond Depardon

Guió: Raymond Depardon

Fotografia: Raymond Depardon

Muntatge: Bruno Zincone



Cicle Richard Fleischer

21 DE NOVEMBRE

Sábado Trágico (1955-VOSE)

Nacionalitat i any de producció: EUA, 1955

Títol original: *Violent Saturday*

Producció: 20 Th. Century Fox

Director: Richard Fleischer

Guió: Sidney Boehm

Fotografia: Charles G. Clarke

Música: Hugo Friedhofer

Muntatge: Louis Loeffler

Intèrprets: Richard Egan, Victor Mature, Estephen McNally, Sylvia Sidney

28 DE NOVEMBRE

Los vikingos (1958-VOSE)

Nacionalitat i any de producció: EUA, 1958

Títol original: *The Vikings*

Producció: U.A.

Director: Richard Fleischer

Guió: Calder Willingham


Fotografia: Jack Cardiff

Música: Mario Nascimbene

Muntatge: Elmo Williams

Intèrprets: Kirk Douglas, Tony Curtis, Ernest Borgnine, Janet Leigh





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