

Cicle Richard Fleischer

Entrevista a Toni Bestard

temps moderns  
papers de cinema



núm. 138 Desembre 2007



**temps moderns** papers de cinema  
Edició mensual Desembre 2007 Núm. 138

**Edita**

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

**Director**

Jaume Vidal

**Secretari Redacció**

Miquel Pasqual

**Assessorament lingüístic i traduccions**

Jeroni Salom

**Consell de redacció**

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

**Fotografies**

Arxiu Centre de Cultura

**Disseny maqueta / portada**

Santamà dissenya

**Maquetació**

Jaume Vidal i Fortesa

**Imprimeix**

Gràfiques Planisi, SA Dipòsit Legal: PM 648-1994

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

# Sumari

---

- 2 Editorial
- 4 Carta sobre *El orfanato* (Juan Antonio Bayona, 2007)  
per Alexandre Maura Llull
- 6 Debora Kerr: te i simpatia  
per Toni Roca
- 8 Bandes de so  
**Mark Isham: un home discret**  
per Házael González
- 9 Clàssics moderns. Les heroïnes quotidianes ( i IV):  
*Une Affaire de Femmes* (Un Asunto de Mujeres, 1988) de Claude Chabrol  
per Iñaki Revesado
- 11 Reinventar(-se)  
per Joan Bover
- 13 *Seven Men From Now* (i III)  
per Joan Ferrer Miserol
- 15 Crònica de cine  
per Martí Martorell
- 17 Promeses complides. El cinema de David Cronenberg  
per Xavier Jiménez
- 22 L'actor "impossible", Fernando Fernán Gómez  
per Antoni Serra
- 23 Fernando Fernán Gómez (1921-2007),  
un revulsiu dins la mediocritat, un actor fart de frivolitats
- 24 FFG: apunts d'un retrat polièdric  
per Josep Rosselló
- 26 ¿Per què estimam el cinema nòrdic? (1)  
El cicle "Fiebre Helada" en el Festival de Cinema de Sant Sebastià  
per Elsa González
- 35 Entrevista a Toni Bestard  
per Jaume Vidal
- 40 La pel·lícula de la història  
Els reis i els còmics  
per Francesc M. Rotger
- 41 Apunts a contrallum  
Notes breus sobre alguns films de Richard Fleischer  
per Josep Carles Romaguera
- 43 Richard Fleischer
- 44 Cinema a "SA NOSTRA"  
Les pel·lícules del mes de desembre

*és meravellós ser important,  
però és més important ser meravellós*

Richman, Milton

**Toni Bestard**, el realitzador bunyolí amb una trajectòria ja reconeguda en el terreny del curtmetratge ha vist com per segona vegada consecutiva una producció seva ha estat nominada als premis Goya de l'Acadèmia espanyola de cinema. **Joan Ferrer**, arianyer que interpretà un guàrdia civil al llac de les coves del Drac a la pel·lícula *El verdugo* de **García Berlanga**, ha vist com els ulls cinematogràfics de Bestard s'han fixat en ell tot a partir de la pretensió primera del realitzador de fer un curt sobre la pel·lícula —una de les millors de la història del cinema espanyol—. Al final, la força de l'escena, sens dubte una de les més emblemàtiques, ha donat lloc a aquest treball sobre la figura d'un actor fugaç. Un homenatge no ja a l'actor secundari sinó a aquells actors gairebé anònims —Joan Ferrer ni apareix als crèdits de la pel·lícula— que gaudeixen d'una breu escena incorporant imatge i en algunes ocasions, com aquesta, fins i tot veu. L'escena, interpretada per Bestard com una al·legoria del món grec és comparada amb el mite de **Caront**, errant dalt de la barca en un viatge d'ombres cap a la mort. A partir d'aquí, el documental reproduceix la història contada per Ferrer durant més d'un quart d'hora, amb tres minuts llargs del llargmetratge de Berlanga.

Caront ha fet un cop més el seu viatge i ha transportat un altre home gran —vet aquí la necrològica del mes—. Aquest altre home gran de qui parlem és **Fernando Fernán Gómez**, que ens ha deixat

un llegat cinematogràfic immens. La seva tasca de director i d'actor ha posat el punt i final a la seva, i nostra, *Belle époque* amb *El extraño viaje*, *Viaje a ninguna parte*. A canvi, ens deixa autèntiques *Meravelles*, *La mitad del cielo*, *La noche más hermosa*, *La lengua de las mariposas* i moltes altres referències poètiques; o són títols de les seves pel·lícules? És igual, tant se val, al capdavant *El mundo continúa*, però *Los ojos dejen rastro*, per tant les memòries del cine espanyol sempre portaran a lloc preferent el seu nom.

Per acabar, **Richard Fleischer**; allò que el mes passat fou la presentació dins un cicle de la producció d'aquest director nord-americà esdevé terreny de monocultiu durant el mes de desembre, amb l'única excepció de dues pel·lícules adreçades als nins i projectades en temps de vacances. Aquest mes de desembre serà el darrer en què farem ús de la sala 5 del cinema Augusta, dia 14 de desembre, devuit anys després de la seva inauguració es tornaran a obrir les portes del Centre de Cultura.



# Carta sobre *El orfanato* (Juan Antonio Bayona, 2007)

Alexandre Maura Lluï

---



Un breu comentari asèptic, i per moments frívol, va merèixer el debut del director Juan Antonio Bayona amb *El orfanato* (2007) a les pàgines del número 137 de la revista *Temps Moderns* del passat mes de novembre. És comprensible —i fins i tot raonable— l'animadversió que un crític pot demostrar en públic cap a un personatge determinat o cap a una extrema reiteració d'una temàtica o moviment cinematogràfic en qüestió, però sempre s'ha d'oferir un perquè, una raó o almenys uns plantejaments mínims i bàsics per comprendre on no s'està d'acord amb l'oferta que ens mostra la pantalla, independentment que el material projectat posseeixi unes característiques positives o negatives una vegada analitzat el seu contingut per part dels professionals o del públic en general.

Si comencem amb una petita dosi de demagògia, podríem observar que qualsevol estrena de Woody Allen, Lars Von Trier o Kim Ki-duk és rebuda amb un entusiasme generalitzat —que a vegades pot arribar a cotes d'orgia cinematogràfica— pel sol fet de qui l'ha dirigida, sense accedir a la pel·lícula a través d'uns postulats que haurien d'incloure inexorablement l'objectivitat i un punt de vista sense premisses establertes *a priori*, encara que a vegades això es pot convertir en una missió quasi impossible, ja que els impulsos emocionals no es poden controlar totalment; però és que tampoc no es pretén això; el subjectivisme present en els debats, en la diversitat d'opinions i en els estudis

conforma una part fonamental de la valoració de qualsevol art o manifestació cultural —en què el cinema ocupa un dels llocs cabdals dins d'aquesta casuística—, i encara que la seva presència és essencial dins dels plantejaments analítics, si s'empra d'una manera maniquea o unilateral pot comportar una inconsistència i un buit dins de la discussió per acabar aportant només l'opinió personal d'un sol individu.

És just establir un judici de valors en forma de càstig inicial cap a *El orfanato* per estar produïda en part per una cadena de televisió i estar protagonitzada per una de les estrelles d'aquest mitjà, un no taxatiu hauria de ser la resposta d'una persona que ha d'afrontar la seva anàlisi i posterior escriptura en revistes, diaris..., però la dificultat d'abstreure's d'aquesta vessant mediàtica és on radica l'epicentre de la problemàtica que ens ocupa: el tracte equitatiu i igualitari davant d'una estrena determinada, on des del projecte més independent —tant en relació al seu pressupost com a la seva temàtica— com la producció més ostentosa, es mereixen un rigor crític sense concessions, encara que la seva ànima, com succeeix en el cas d'aquest film, estigui venuda mesos abans de la seva estrena.

L'altre gran focus de polèmica que apareix a les línies a què hem al·ludit en el primer paràgraf, i que es troba emmarcat dins la part de construcció i desenvolupament narratiu del film, és l'ús abusiu d'una tendència inaugurada aproximada-

ment a partir de 1980, on el reciclatge d'escenes, d'idees o plantejaments cinematogràfics del passat són traslladats a les èpoques contemporànies on són renovats i mostrats novament al públic, en un exercici molt proper a decapar una superfície per treure-li novament un enlluernament passat. La mescla de *House Usher* (*La caïda de la casa Usher*, Roger Corman; 1960), *The Amityville horror* (*Terror en Amityville*, Stuart Rosenberg; 1979), *The changeling* (*Al final de la escalera*, Peter Medak; 1980), *The others* (*Los otros*, Alejandro Amenábar; 2001), amb homenatges i reminiscències a *Friday the 13th* (*Viernes 13*, Sean S. Cunningham; 1980) i *Poltergeist* (Tobe Hooper, 1982), han provocat l'aparició d'un fill com *El orfanato* del qual no en podem ignorar els encerts —direcció artística, interpretacions, fotografia— però que tampoc podem enlairar com un exercici cinematogràfic original i d'alt nivell, ja que la història se cenyeix pràcticament a un trencaclosques que es compon d'una sèrie de peces de les pel·lícules esmentades anteriorment, amb una habilitat prou competent i visualment poderosa, en què Bayona segur que ha aprofitat la seva experiència en el món de la música i la realització de videoclips.

Abans de continuar, ens aturarem a presentar l'argument del film per comprovar la seva linealitat clàssica i plena de recursos d'altres cineastes o escoles: una dona anomenada Laura retorna al seu passat en forma d'orfenat, amb el seu marit i fill, ja que ella (Belén Rueda), havia passat la seva infantesa allà al ser donada en acolliment. D'alguna manera vol agrair l'atenció que va rebre, i munta un orfenat dedicat especialment a nines i nins disminuïts. La trama s'inicia durant el segon terç del metratge, quan el fill de la protagonista comença a experimentar una sèrie de fets paranormals, que provoquen l'aparició d'una atmosfera angoixant i plena de misteri. Doncs sí, es confirmen uns elements indispensables de qualsevol proposta de terror i suspens, amb el risc incorporat —i això sí que és lloable per part del director i productors— d'haver-la construït dins d'una indústria com l'espanyola, que no perdona per norma general els intents de renovació o de girs cap a gèneres o tendències fins ara poc tractades tradicionalment.

Que la campanya duta a terme pel canal televisiu que ha participat en la seva producció ha estat pretensiosa i pesada, d'acord; que els espectadors hem "picat", alguns per curiositat i altres per compradors compulsius d'un cinema efectista i basat en l'entreteniment assegurat, segur; que l'ús a informatius, programes i altres ha estat manipulat i teledirigit cap a un èxit de taquilla, obviant des d'un primer moment qualsevol valoració cinematogràfica que pogués contenir, també; però aquest aspecte, que per desgràcia és present a la indústria cinematogràfica com un del seus bastions fonamentals, ha de quedar en un segon terme a l'hora d'afrontar l'avaluació d'un títol com *El orfanato*, un deu com a producte de venda —hem de reconèixer una mestria per moments pròpia del mercat

nord-americà—, però que la història del cinema espanyol podria situar fredament només com una de les seves pel·lícules més taquilleres i com un debut esplendorós per part del seu director, el català Juan Antonio Bayona, perquè no hem d'oblidar que aquesta és la seva *opera prima*, i per tant el seu debut darrera les càmeres, una dada que fins ara tan sols ha jugat al seu favor i que no podem obviar.

A més, ja sabem que la taquilla i l'èxit poden ser igualment efímers, i quedar ràpidament en l'oblit perquè el novembre de 2007, *La gran aventura de Mortadelo y Filemón* de Javier Feser, continua encara com la tercera pel·lícula amb més recaptació de la història del cinema espanyol.

En definitiva, ¿podríem qualificar *El orfanato* d'un film dolent? No, però tampoc és l'exemple de salvació d'una indústria cinematogràfica com l'espanyola com s'ha intentat vendre en alguns moments durant la seva campanya promocional. És una operació de màrqueting portada a l'extrem que se sustenta sobre uns ciments —terror, protagonista televisiva, bombardeig de tràilers— que han jugat a la perfecció la dualitat acció reacció sobre la primera impressió que arriba al públic; si després la història i el seu desenvolupament l'hem vist mil i una vegades des de la dècada dels setanta, això ja és un altre tema que als productors i distribuïdors els importa menys, concentrats en l'explotació econòmica durant els primers quinze dies d'estada a la cartellera, un fenomen que cada vegada en produeix amb més força a les pel·lícules que presumptament han d'aconseguir grans recaptacions a taquilla.

Per finalitzar aquesta defensa no sobre *El orfanato*, sinó sobre el dret inherent de qualsevol persona a criticar i analitzar una pel·lícula, un quadre o un llibre, només m'agradaria afegir que sempre és enriquidor qualsevol aportació, sempre que aquesta presenti sota una base sòlida, amb arguments, exemples i comparacions que aportin —encara que sigui des de la més absoluta repulsa— una visió més al conjunt global de valoracions. ■



# Debora Kerr: te i simpatia

Toni Roca

Era, per exemple i sense anar més lluny, l'erotisme interior —recordeu, si us plau, la seqüència, d'altra banda emotiva, íntima, subtil, on explica l'única experiència sexual de la seva vida a l'extraordinària *La noche de la iguana*— i era també la seducció dolça però discreta. Sensual i sensualitzada, estilitzada entre l'elegància europea traspasada pel tamís de Hollywood on era segura la intervenció de la multifacètica modista Edith Heat, una senyora que si no va vestir, i molt bé, totes les actrius i estrelles d'Amèrica, gairebé, gairebé. Deborah Kerr tenia els elements propis però necessaris per arribar a tots els cantons de la pantalla, per il·luminar l'escena des d'un inevitable cantó de la discreció on la suavitat de la bellesa, trenca l'harmonia inicial per transformar-se en un torrent de passió, unes característiques que varen trencar les pantalles mundials a la cèlebre, mítica *De aquí a la eternidad*, Fred Zinemann i, és clar, l'escena de la gran besada a la platja deu minuts abans, més o menys, de les bombes sobre Pearl Harbur, allò fou com si una mena de revolució esclatés arreu del món mentre tots els idiotes de la censura de Hollywood morien d'un sobtat atac de cor, tal fou l'efecte de la seqüència. Era amable i emotiva, comunicativa, foc amagat i discret, a punt de l'esclat, però al darrer moment, la darrera seqüència podríem dir per utilitzar un llenguatge de cinematografia, s'amagava o, pitjor encara, se l'amagava per l'interior d'un personatge que sempre i en tot moment contenia el batec on naixia i a flor de pell l'emoció sempre reprimida. Repressió que tal volta era la pura realitat o, ¿per què no?, pura, calculadíssima estratègia amorosa per acostar el masclé a la seva xarxa on tot podia ser possible i res també. Deborah Kerr, flegmàtica, tranquil·la, harmonia transportada als límits del cel o de la terra, personificava, i no només a la inolidable *El rey y yo*, de Walter Lang, la clàssica, la tòpica i típica institutriu anglesa, anglesa del XIX, vull dir, que ha bolcat per vocació personal, intransferible, la seva vida al servei dels altres, per la seva educació com a bona mestra d'escola, o dama de companyia, que foren signes constants i repetitius al llarg d'una densa prolongada carrera cinematogràfica que s'inicià el 1941 amb *Mayor Bárbara* de Gabriel Pascal i tancà, això sí, via televisió, treballant a la sèrie *Emma Harte*, 1985 dirigida per l'eficax i digne Don Sharp. Però la seva darrera aparició fílmica fou sota les ordres d'Elia Kazan a *El compromiso*, rodada el 1969, on interpretava un personatge ubicat a la seva alçada, al tarannà representatiu d'una fructífera carrera principalment a Hollywood, malgrat que va néixer a terres escoceses, concretament a la petita ciutat de Helensburg. Múltiple i diversa, discreta i espectacular, la feliç intèrpret d'*El prisionero de Zenda*,







la versió en color Metro Goldwin Mayer, dirigida per Richard Burton i, sense dubte una de les millors pel·lícules d'aventures de tota la història del cinema.

## El somni d'Àfrica

És el perfecte record o somni d'Àfrica, perquè a través de les belles imatges de *Las minas del rey Salomón* quan la Deborah Kerr entrà a la meua vida. Fou el meu primer contacte, la primera experiència. La cinta, revisitada fa poc temps, conserva tot l'esperit del gènere, tot l'esperit anys cinquanta que tant i tant varen poder enlluernar-me. Enlluernar-me i enlluernar-nos que encara eren temps de glòria i esplendor del cinema fet als Estats Units. Pel·lícula carregada d'emoció i devoció d'influència notable al cinema que posteriorment es faria a l'anomenada meca del cinema. Llavors, i no n'estic segur de seguir un camí cronològic perfecte, arribaria la gran i definitiva revelació, *El prisionero de Zhenda*, interpretada en el paper masculí per Steward Granger, un dels fidels amics de l'actriu que l'acompanyà a cintes igualment notables com *La reina virgen*. Dirigida per Joseph L. Mankiewicz, féu una demostració a gran alçada del seu talent dramàtic, i pertorbador a *Julio César*, inspirada en el text original de William Shakespeare. Dues feines magnífiques amb John Huston, la dolça, reparadora monja de *Sólo Dios lo sabe*, amb una impossible història d'amor amb un soldat, excel·lent com sempre Robert Mitchum, perduts a una illa del Pacífic en temps de guerra i violència, l'altre film, també difícil d'oblidar *La noche de la iguana* on el dolorós, carregat de tempesta i brogit a tots els nivells de Tennessee Williams esclatava amb violència. Dotada per a la comèdia plena de rigor, elegància, estil i profund sentit irònic de l'humor, donà replica a Cary Grant, Jeann Simmons i, altra volta, Robert Mitchum a *Página en blanco*, dirigida per Standley Donen que ja havia deixat els musicals i abans d'embarcar-se en comèdies insòlitàment amargues, *Bésalas por mí*, *Dos en la carretera*, tingué especial interès en abordar l'alta comèdia burgesa. Dos excel·lents drames d'origen teatral i literària, *Mesas separadas*, *Buenos días tristeza*, tancaren la dècada dels cinquanta per obrir la següent amb una de les millors de la seva carrera, *Otra vuelta de tuerca*, de Jack Clayton, sobre la novel·la de Henry James, titulada a Espanya, *Suspens*, terror gòtic a dojo que inspiraria, entre molts títols, *Los otros* i la més recent *El orfanato*. Però no, he deixat a l'arxiu de la memòria dues obres mestres que foren i avui per avui també, *Tú y yo* i *Té i simpatía* Leo McCarey i Vincent Minelli, quasi res, quasi res. Sí, de veritat fou una llarga, llarguíssima carrera amb pel·lícules que han passat, amb tota justícia a la història del cinema. Adéu, Deborah.

Una vegada acabat l'article, rep la notícia del traspàs del seu marit Peter Viertel, escriptor i guionista. ■

## Bandes de so

# Mark Isham: un home discret

Házael González



*Leones por corderos*

Aquest mes parlarem d'un home discret, un d'aquells compositors de música de cine en qui no ens fixem gairebé mai, precisament perquè la seva feina ha passat quasi sempre molt desapercibuda. Ens referim a Mark Isham, un compositor jovençà de qui ens ha arribat fa ben poc el seu darrer treball a *Leones por Corderos* (*Lions for Lambs*, Robert Redford, 2007), una pel·lícula prou ben dirigida pel veterà actor, encara que el seu missatge sigui una espècie de "vull i no puc, perquè he de quedar bé amb tothom", però això és Hollywood, i a nosaltres ens preocupa l'ús musical. I allò que escoltem una vegada més és una feina ben feta, que ens agombola quan pertoca i ens posa una mica nerviosos quan assistim als aspectes més íntims de la política més fosca del nostre planeta, i així és Isham: efectiu, discret, mai estrident ni desagradable, i moltes vegades, fins i tot inoblidable.

El jove Isham va començar la seva carrera als anys vuitanta, amb títols discrets com *Los Lobos Nunca Lloran* (*Never Cry Wolf*, Carroll Ballard, 1983, el seu debut com a compositor), *Inquietudes* (*Trouble in Mind*, Alan Rudolph, 1985), *Carretera al Infierno* (*The Hitcher*, Robert Harmon, 1986), *Hecho en el Cielo* (*Made in Heaven*, Alan Rudolph, 1987), o *La Bestia de la Guerra* (*The Beast of War*, Kevin Reynolds, 1988), però va ser al començament de la següent dècada quan el seu nom va començar a adquirir una certa importància. Sobretot, des de la bella composició feta per *El Misterio Von Bulow* (*Reversal of Fortune*, Barbet Schroeder, 1990), que encara que mesclada amb apostes més perilloses i prescindibles com *Pensamientos Mortales* (*Mortal Thoughts*, Alan

Rudolph, 1991, una de les pel·lícules més avorrides que he hagi vist mai) o *Le Llamen Bodhi* (*Point Break*, Kathryn Bigelow, 1991), ja ens deixava veure per on podia anar el seu camí.

Serà a partir d'ençà on trobem títols ben interessants a la seva filmografia, com per exemple *El Pequeño Tate* (*Little Man Tate*, Jodie Foster, 1991, debut de l'actriu darrere les càmeres, amb un tema musical ben aferadís i divertit), la més que entretinguda *Billy Bathgate* (Robert Benton, 1991), la gran *El Río de la Vida* (*A River Runs Through It*, Ro-

bert Redford, 1992, per la qual Isham és proposat a l'Oscar per primera i fins ara única vegada), la compromesa *El Ojo Público* (*The Public Eye*, Howard Franklin, 1992), la personal *De Ratones y Hombres* (*Of Mice and Men*, Gary Sinise, 1992), la inclassificable *Vidas Cruzadas* (*Short Cuts*, Robert Altman, 1993), la dolça *Nell* (Michael Apted, 1994, la qual li va donar la seva primera i única proposició fins ara al Globus d'Or), la molt bona *Quiz Show* (Robert Redford, 1994, bastant més encertada que aquesta darrera signada per ell), la divertida *A Casa Por Vacaciones* (*Home for the Holidays*, Jodie Foster, 1995), i després, ens trobem que Isham va fent camí sense massa presa ni moltes estridències, a produccions discretes com *La Noche Cae Sobre Manhattan* (*Night Falls on Manhattan*, Sidney Lumet, 1997) o a productes tan comercials (i de tan poc lluïment musical) com *Blade* (Stephen Norrington, 1998).

En els darrers temps, i sembla que tal vegada una mica allunyat dels paràmetres de la gran indústria, el nostre home discret es deixa veure per tot tipus de gèneres i productes, entre els quals destaquen per mèrits propis apostes més personals i compromeses com *Hombres de Honor* (*Men of Honor*, George Tillman Jr., 2000), *El Infiltrado* (*Impostor*, Gary Fleder, 2002), o *Diarios de la Calle* (*Fredom Writers*, Richard LaGravenese, 2007), com d'altra part és habitual al llarg de la seva trajectòria. Tal vegada no passi massa temps abans que Isham ens sorprengui de nou amb una partitura absolutament memorable, però de moment, sembla que la seva discreció (i també el seu bon fer) encara es mantindran en la mateixa línia. ■

## Clàssics moderns. Les heroïnes quotidianes ( i IV): *Une Affaire de Femmes* (Un Asunto de Mujeres, 1988) de Claude Chabrol

Iñaki Revesado



Aquest recorregut que estam fent pels models de dona que cerca la manera de sortir endavant en la supervivència diària ens ha acostat fins ara a verdaderes heroïnes que lluiten contra les mancances materials (és el cas de la Glòria de *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*) o bé contra les mancances personals (en el cas de la Julie de *Azul*) i que són persones d'una ètica sense màcula, dones que per tirar endavant fan ús dels seus propis recursos, sense aprofitar-se d'altres més necessitats, sense ser una càrrega per a tercers: podien dir-ne que eren models d'una moral íntegra i que des d'aquests principis ètics lluitaven per esdevenir persones amb un futur sobre el qual projectar-se.

Claude Chabrol, el mestre francès pel que fa als retrats femenins, crea en canvi una Marie, la protagonista d'*Une affaire de femmes*, molt allunyada dels models esmentats. Ella també és una gran heroïna quotidiana, una autèntica guerrera en la lluita per la vida, però que, quan aconsegueix la fórmula per fer-se amb els recursos que li permetin dur la vida de princesa que sempre ha anhelat, no dubta en utilitzar-los a qualsevol preu, fins i tot aprofitant-se d'aquells que la necessiten i deixant enrere, sense cap tipus de mirament, les normes més elementals de l'ètica.

Chabrol, a qui tant li agrada submergir-se dins les pobres més amagades de la vida burgesa, amb un gust pel detall més insignificant propi d'un olfacte de gourmet, canvia en aquest cas la classe social de la seva protagonista i, allunyant-se de l'actualitat (cosa poc habitual en la seva filmografia), crea un film d'època ambientat en el temps de l'ocupació de França per l'Alemanya nazi, els temps del govern col·laboracionista del mariscal Pétain i fa protagonista de la història a una dona, Marie, mare de dos fills i l'home de la qual lluita a Alemanya, que viu una trista existència passant les magrors típiques de la classe treballadora francesa en uns temps en

què la gran nació europea se sent totalment humiliada per haver de suportar la derrota davant les tropes nazis i per haver assumit la presència dels soldats alemanys en els seus carrers, d'acord amb les directrius marcades pel venut mariscal Pétain. Dins aquest marc, Chabrol ens presenta també un film diferent. L'ocupació nazi és, sens dubte, una de les ferides més grosses amb què ha de carregar la societat francesa, per això el cinema ha tractat tantes vegades el tema. Normalment el tractament que se n'ha fet consisteix en l'enaltiment dels herois de la resistència, amb un posicionament indubtable contra l'ocupació i una exaltació dels personatges que lluiten per la llibertat de França, similar a aquella que fan els autors romàntics dels seus herois; en canvi Chabrol, pren el moment històric com un marc temporal amb el qual ressalta més les característiques personals de Marie, la seva falta d'escrúpols per assolir el que desitja i reflecteix un dia a dia de la gent corrent durant l'ocupació on fins i tot es noten certes simpaties d'alguns personatges pels soldats alemanys, si bé inclou un episodi en què queda palesa la lluita de la resistència, quan els soldats maten a trets un jove enmig del carrer, quan Marie hi passeja amb els seus fills.

Marie s'ha acostumat a viure una vida de mancances, tirant endavant amb els seus fills i substituint amb ingeni l'absència del seu home. La seva vida és senzilla, però queda clar tot d'una que ella no és una dona típica, tampoc una mare abnegada. Quan els seus petits dormen, ella aprofita per sortir amb la seva amiga Raquel i ballar fins que les treuen dels bars. I és que Marie té un somni, un somni que és el que li dóna forces per lluitar, un somni que és la meta que ha d'assolir: ella vol ser cantant, perquè és una entusiasta de la música i té una veu excel·lent que només necessita ser instruïda. Tanmateix ella sap que serà difícil aconseguir el que vol, quan a du-



res penes por fer-se amb els ingredients necessaris per fer una pobra sopa amb què alimentar els seus fills. Però, de cop, com si la sort hagués cridat a la seva porta, troba el camí per obtenir el recursos necessaris per nodrir el seu somni. La veïna de Marie queda embarassada en el moment més inoportú, just quan el seu xicot s'ha d'incorporar al front. La veïna perd el fill amb l'ajuda de Marie, que rebra a canvi del favor prestat un gramòfon per adornar amb música les fredes parets del seu apartament. La petita ciutat en què Chabrol ambienta la història és una ciutat de pocs homes, ja que la majoria lluiten en el front. Amb aquesta situació, algunes dones no han pogut resistir-se a la temptació de tenir alguna aventura amb qualque amant esporàdic, d'altres sense l'esguard vigilant dels seus marits i davant la necessitat d'alimentar els fills es prostitueixen amb els soldats alemanys, de manera que els embarassos no desitjats són abundants. Aviat Marie serà sol·licitada per "ajudar" altres dones, però llavors ja no demanarà obsequis a canvi dels seus favors, sinó que exigirà importants quantitats de doblers que sap que les dones aconseguiran de qualsevol manera i que permetran a Marie iniciar el camí cap a una vida sense estretors que tant havia desitjat. La tornada del seu home ferit del front no impedirà que ella continuï amb la vida que ha triat, en la qual el seu home ja no té cabuda. Els guanys que va obtenint permeten que la família es mudi a un pis molt més gran i que a més les habitacions lliures de la casa es lloguin a les prostitutes. L'home de Marie enmig de tot plegat opta primer per intentar frenar la seva dona, després admet en silenci els seus quefers a canvi del plat i el llit calents, però finalment, quan Marie fins i tot du el seu amant a casa, no pot més amb la humiliació i decideix posar fi al somni de Marie, just quan havia aconseguit fins i tot allò que més desitjava, anar a classes de cant.

A partir d'aquest punt el film canvia radicalment de ritme i de to. El costumisme i realisme utilitzat per mostrar la vida de Marie, dóna pas a la denúncia, qüestionant, una vegada més, els valors de la societat burgesa. De cop, per a la justícia de la França humiliada, Marie representa la gangrena que s'estén perillosament pel país (hipocresia absurda, quan l'únic que podia en els pobles i ciutats de França eren les tropes nazis i el col·laboracionisme del govern d'aleshores), i el seu judici serà només una pantomima perquè el veredict i la sentència estan presos des del moment en què Marie va ser empresonada, sense tenir en compte el que s'hauria de poder al·legar en el judici.

Com deien, Marie és un model d'heroïna molt diferent al que representa Glòria o Julie, ella lluita per si mateixa, no per la supervivència sinó per assolir el que desitja. Lluita encomiable per a qualsevol ser humà, però el problema és que Marie no respecta els límits de les seves armes. Com és habitual en la filmografia de Chabrol dels darrers 20 anys, la col·laboració amb Isabel Huppert és extraordinària. Marie és un dels personatges a què l'actriu francesa més riquesa de matissos aporta, només comparable al de *La pianista* (2001) de Michael Haneke. El film és de l'any 1988 i va suposar juntament amb *Días Tranquilos en Clichy* (1990) i *Madame Bovary* (1991) una espècie d'inflexió en la filmografia del cineasta més actiu de la *nouvelle vague*, després amb *El Inferno* (1994) i *La ceremonia* (1995) va tornar a les seves obsessions marcades pels prejudicis de la moral burgesa que han tengut continuïtat amb *Gracias por el chocolate* (2001) o *La dama de honor* (2004).

## Clàssics moderns: heroïnes quotidianes

Un repàs pel cinema dels darrers anys protagonitzat per dones que lluiten per esdevenir ciutadanes de primera, ben bé podria estar representat per aquest grapat de títols, en què, segur, que hi ha obllits imperdonables:

*Tres colores: Azul* (1993) de Krzysztof Kiewlowski  
*¿Qué he hecho yo para merecer esto*, (1985) de Pedro Almodóvar?  
*Persona* (1966) d'Ingmar Bergman  
*Identificación de una mujer* (1982) Michelangelo Antonioni  
*Un asunto de mujeres* (1988) de Claude Chabrol  
*El piano* (1993) de Jane Campion  
*Thelma & Louise* (1991) de Ridley Scott  
*La mitad del cielo* (1986) de Manuel Gutiérrez Aragón  
*El pájaro de la felicidad* (1993) de Pilar Miró  
*La linterna roja* (1991) de Zhang Yimou  
*Kandahar* (2001) de Mohsen Makhmalbaf  
*Dos mujeres* (1961) de Vittorio de Sica  
*Yo, la peor de todas* (1990) de María Luisa Bemberg  
*Erin Brockovich* (2000) de Steven Soderbergh  
*Los silencios del palacio* (1994) de Moufida Tlatli  
*Mamma Roma* (1962) de Pierre Paolo Passolini  
*Lejos del cielo* (2002) Todd Haynes  
*Antonia* (1995) Marleen Gorris ■





## La reinvençió del discurs propi

Carlos Boyero deia, a propòsit de *Cassandra's dream*, que no semblava una pel·lícula de Woody Allen. "Alguien ha suplantado al maestro", acabava la seva crítica.<sup>1</sup> No ho entenem. Per poc que la mirem, observarem que moltes constants temàtiques i referencials del seu cinema sí que hi són: l'atzar, la culpa, els remordiments, les relacions entre l'art i la vida, l'esnobisme dels artistes, la cultura clàssica europea i fins i tot l'existència de (d'un) Déu. En canvi, en són absents l'humor, la psicoanàlisi, Manhattan, el jazz... Per un altre costat encara, ençata qualche tema que fins ara no havia tocat, com la difícil entrada a l'edat adulta i les responsabilitats que comporta, independentment del moment en què es faci. Crec que Allen ha tractat de reinventar-se, d'insistir en alguns aspectes propis des d'un punt de vista (i amb unes formes) una mica diferents. Fa una passa cap a la innovació, però amb un peu ancorat a terra ferma. El que no ens queda clar és si es tracta d'una passa cap endavant o de si s'ha escorat perillosament cap a un fonadal.

Estilísticament, la primera meitat de la cinta resulta discursiva en excés i una mica avorrida. Els diàlegs es farceixen d'obvietats amb pretensió de gravetat, impròpies d'un mestre de la causticitat

com Allen: "La vida és cruel", "¿I si Déu existeix?", "En el fons, la vida no és més que pura ironia". Altres frases d'aquesta primera part hi estan ficades amb calçador, amb la intenció descarada de complir un paper en el desenvolupament posterior. És el cas de "La família és l'únic que importa" o "¿Recordes com varen acabar Bonnie i Clyde?"<sup>2</sup> És una llàstima que en tot el metratge, només hi hagi una línia que li faci honor: "És curiós com la vida sembla tenir vida pròpia".

Quant a les formes, Allen innova en l'apartat musical encarregant, per primera vegada des de *The purple rose of Cairo* (1985), una banda sonora original, en aquest cas al minimalista Philip Glass. El plantejament narratiu segueix el camí de *Match point* (2005), però és prou conscient que no pot repetir la jugada que tan bon resultat li havia donat (la conjunció de metàfora visual i gir inesperat del relat) i decideix endinsar-se encara més en la sobrietat i la contenció, en l'objectivitat, però també en el distanciament, causes possibles de l'avorriment a què fèiem referència. Se'n salva per dos motius. El primer és que a mesura que avança la cinta, desapareix l'homilia i es guanya en tensió narrativa. El segon és l'únic recurs retòric que s'aprecia a tot el film: un desmai, gràcies a un *travelling* circular, amaga la conversa entre l'oncle Howard i els seus

*Cassandra's Dream*

nebots, cosa que tendrà el seu correlat més endavant, quan un altre tràveling al voltant d'una bardissa ocultarà pudorosament un assassinat. ¿Conspirar i matar formen una part tan inextricable de la naturalesa humana que la mateixa naturalesa els encobreix?

## La reinvençió dels arquetips

També *The assassination of Jesse James by the coward Robert Ford* sembla haver volgut aportar una mirada nova sobre el vell motiu de l'oest americà i un dels seus personatges més emblemàtics. D'entrada, el director i guionista Andrew Dominik prescindeix de la rudesa que s'associa a l'època i adorna la seva pel·lícula amb ralentís, difuminats, postes de sol i niguls accelerats. Ja ho hem dit: adorna, perquè aquests recursos, repetits moltes vegades, no són més que pur esteticisme carrincló. Per ventura Dominik pensa que uns plans inusualment llargs per al cinema nord-americà d'avui li atorguen un aire més profund, però en realitat fan la pel·lícula feixuga i innecessàriament lenta. Només aconsegueix desmarcar-se d'altres títols quan filma l'arribada i l'atracament del tren, presentats quasi com un ritual de poderosa i inquietant estètica.

Quant a allò que conta — i que no analitza gaire —, la cinta comença essent el retrat d'una manera de

viure dominada per la incertesa, la tensió permanent i la paranoia, però una vegada esgotada aquesta via, acaba concretant-se en el retrat psicològic passat pel filtre de la desmitificació. Tanmateix, els dos protagonistes apareixen bastant plans, sense gaires matisos, a partir d'un caramull de seqüències força semblants entre si, tot i que tal volta el personatge d'en Bob Ford evoluciona més que no el d'en Jesse James. Sobre aquest darrer, abans de la meitat del metratge, l'espectador ja té la sensació que no se li aporta cap informació nova... i molt manco amb la prescindible veu en off.

S'agraeix l'esforç del director i els productors (Brad Pitt i Ridley Scott entre d'altres) per oferir-nos un ¿western? modern: l'inconformisme sempre s'ha de saludar amb el benefici del dubte, com a mínim. Però quan la pel·lícula arriba a un dels seus punts més interessants (el patetisme a què queda reduït un Bob Ford condemnat a representar-se a si mateix), ja duim més de dues hores i mitja asseguts davant la pantalla. I no podem deixar de demanar-nos si no hauria valgut més deixar-se de reinvençons i tornar als clàssics. ■

### Notes

(1) *El País* (26 d'octubre del 2007): p. 51.

(2) Aquí, però, encara podem apreciar una mostra de la subtil ironia d'Allen en referència a ell mateix i al film que estam veient: la contestació a "¿Recordes com varen acabar?" és "Em sembla un final molt moral, tan pessimista..." (!)

*The  
assassination  
of Jesse James  
by the coward  
Robert Ford*



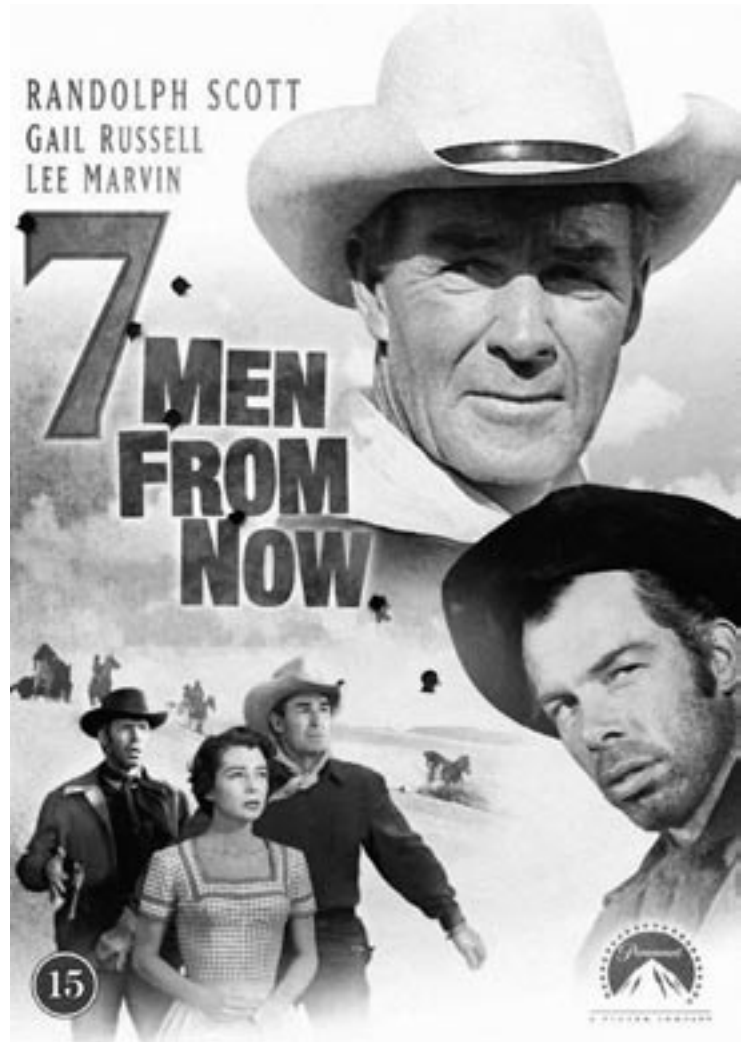
## Seven Men From Now (i III)

Joan Ferrer Miserol

Scott, que els esperava, acaba amb l'acompanyant de Bordeen; i ja només en queda un. Arriben Marvin i Clete, maten el darrer que quedava i Marvin, a sang freda, també mata el seu propi company Clete. Després d'haver-lo matat, treu un havà de la butxaca i l'encén amb la llosca que li ha quedat a Clete a la boca, demostrant una falta de sentiments incommensurable. Però, malgrat aquesta fredor, abans d'anar a cercar la caixa, descarrega el revòlver, símptoma que cap manera vol matar Scott. Quan hi arriba, Scott l'atura i li demana què ha passat. Marvin li diu que ha matat Bordeen i Clete; afegint que és una llàstima haver d'acabar així. Scott li contesta que hauria pogut quedar amagat. Però Marvin, encara que té clar que no pensa matar-lo, li diu que no hauria pogut gaudir dels diners si l'hagués matat d'amagat; però que sap que no hi ha altra forma d'obtenir-los que passant per damunt ell, encara que odia haver de fer-ho; i, remarca, encara més sabent que la Sra. Greer ha quedat vídua. Després li diu que quan vulgui pot desapar, perquè ell ja està preparat. Sense que Marvin faci la més mínima intenció de treure les pistoles, Scott el mata. Aquest és el punt més controvertit de la pel·lícula, però tot fa pensar que Marvin, per les raons que siguin, no se veu capaç d'acabar amb Scott, i vol que acabi amb ell, que retorni la caixa i quedi amb la Sra. Greer. És una actitud de difícil explicació humana. La pel·lícula finalitza a Flora Vista, on Scott retorna la caixa i s'acomia de la Sra. Greer, dient-li que fa bé d'anar a Califòrnia. Ella li demana on va ell, i li contesta que acceptarà la feina d'algunziri a Silver Springs, i que si algun dia passa per allà hi serà. Ella va a la diligència i fa baixar el seu equipatge, renunciant a anar a Califòrnia, possiblement per anar a Silver Springs, mentre mira, amb cara de voler acompanyar-lo, com Scott s'allunya.

Tots els personatges d'aquesta pel·lícula estan, directament o indirectament, relacionats amb els diners. Els set per haver-los robat; Marvin i Clete per voler-los agafar; els Greer perquè cobren per transportar-los fins a Flora Vista, i Scott perquè en el robatori mataren la seva dona. Curiosament, els únics dos que queden vius són Scott i la Sra. Greer, que són els únics que tenen una relació negativa o indirecta amb ells. Scott, negativa, per esser el motiu de la mort de la seva dona, i la Sra. Greer, indirecta, perquè ignorava que el seu marit s'havia fet càrrec del transport.

Aquesta no és una pel·lícula feta per contar una història, sinó la utilització d'una història molt simple, se pot escriure en dues línies, per transmetre sensacions molt altes, molt profundes, que, amb gravetat, transcendeixen la història bàsica. El fet que Masters, el personatge interpretat per Marvin, tengui tantes ganes de venjança sobre Scott, l'exèríf, que l'ha tancat per dues vagades a la presó,



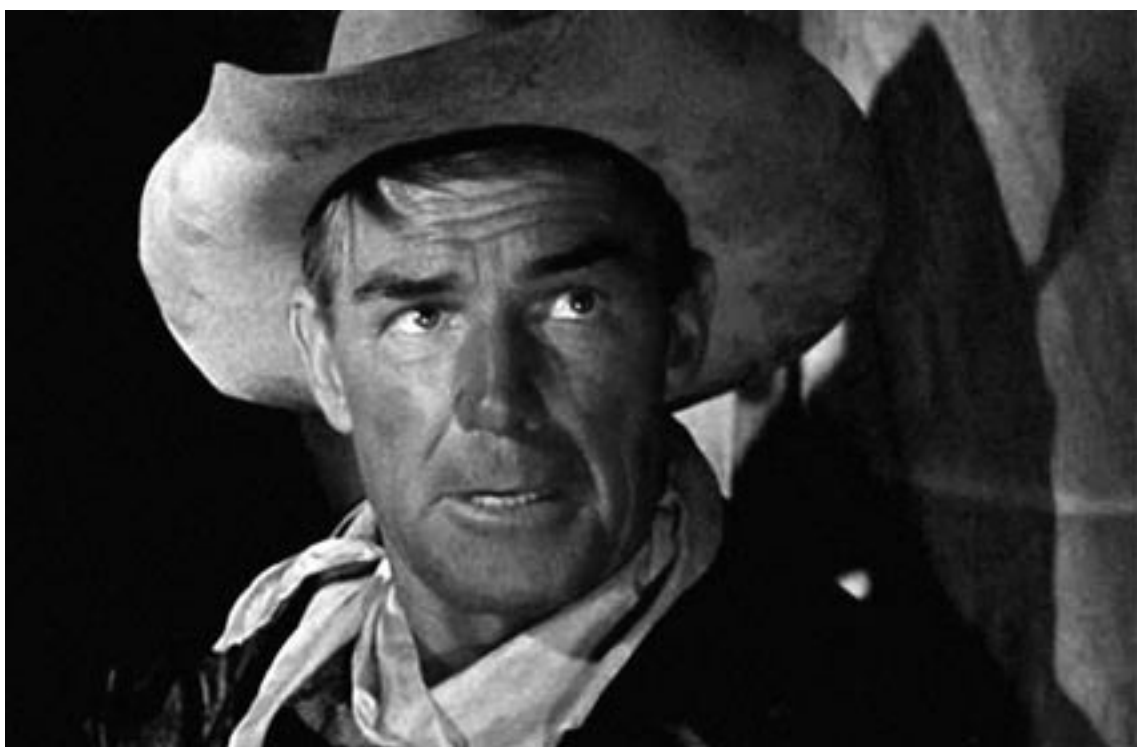
i no solament no el vulgui matar, sinó que premeditadament treu la munició del revòlver perquè té por de tenir la temptació de fer-ho; i que Scott el mati, encara que està veient que aquell no pensa defensar-se, és una solució al conflicte que va més enllà de l'ordinària consciència humana. Aquesta pel·lícula, com tota gran obra d'art, té més d'una lectura, i la interpretació que la fa realment única ens exigeix admetre que hi ha una consciència superior a la humana. En aquesta pel·lícula, com a tantes d'Ozu, i a algunes de Bresson o de Rossellini, aquesta consciència no se dona com una possibilitat o una fantasia, sinó com un fet inqüestionable, comprovat. Perquè aquests autors, en algun moment, han experimentat, en major o menor grau, aquesta consciència col·lectiva.

El lector que hagi tengut la paciència d'arribar fins aquí s'haurà assabentat de l'u per cent del que transmet aquesta pel·lícula, perquè la bellesa del plans i la quietud dels seus conflictes personals són indescriptibles; i fan que estigui més a prop de l'obra d'Ozu que



de qualsevol altre western. Una pel·lícula que, fins i tot, manté una distància considerable amb les altres del cicle Boetticher-Scott; i no parlem dels westerns de Leone, que no són altra cosa que un intent de perllongar la part més externa i superficial d'aquesta. Que *7 Men from Now* hagi estat pràcticament fora de projecció pública durant mig segle mostra ben a les clares les limitacions dels circuits cinematogràfics. Possiblement es puguin trobar moltes pel·lícules que tinguin un interès del seu nivell; però cap d'elles haurà estat durant tant de temps desconeguda per al gran públic com aquesta. Una obra, que a la seva tercera o quarta visió se la pot contemplar sense escoltar-ne els diàlegs, perquè diuen exactament l'únic que po-

den dir. Una obra que ha necessitat de la conjunció de quatre factors necessàriament coincidents en el temps i l'espai. Un productor econòmicament desinteressat com John Wayne, un guionista estrictament sintètic com Burt Kennedy, un director com Budd Boetticher, que, pel seu gran coneixement de l'art taurí, és coneixedor, conscientment o inconscientment, de l'arquetip com a subjecte artístic, i tres actors tan adients als seus papers com Randolph Scott, Lee Marvin i Gail Russell. No és una obra personal, malgrat que totes les persones que hi han intervingut hagin estat decisives en el seu resultat, sinó una obra profundament col·lectiva que du el cinema a la seva autèntica dimensió comunal. ■





## Persepolis

Tot i que no m'agrada gaire utilitzar l'adjectiu 'increïble', en el cas de *Persepolis* no hi ha més remei que posar-la al costat del substantiu 'cas', perquè la realitat és que costava d'imaginar que una pel·lícula d'animació, en blanc i negre per afegit, sobre els trenta darrers anys de la història de l'Iran s'arribés a estrenar a Mallorca i que, a més a més, estigués setmanes en cartellera. Però bé, el fet es aquí i segurament cal agrair al 'boca a boca' que això hagi passat, pel bé dels espectadors que l'han gaudida fotograma rere fotograma.

*Persepolis* és la història de Marjane, una nina de deu anys que creix a l'Iran de la revolució islàmica i és amb la seva mirada que l'espectador veu que les esperances que hi havia posat el poble, després de l'enderrocament del xa de Pèrsia, se'n van en orris quan els fonamentalistes arriben al poder. Però Marjane és llesta i agosarada i aconsegueix enganyar els "guardians socials", amb la qual cosa pot descobrir Abba, el punk i Iron Maiden. Sos pares, atemorits perquè Marjane no sigui perseguida per les seves idees, l'envien, amb catorze anys, a Viena, on s'adapta prou bé. Ara bé, el sentiment fort de soledat fa que retorni a Iran, tot i que això suposi haver de seguir les normes islàmiques més estrictes. Després d'un període en què finalment no s'arriba a ajustar a la nova situació, decideix tornar a Europa, concretament a França, on haurà de començar una altra vida de nou.

Aquesta història verídica va ser narrada en forma de còmic per Marjane Satrapi l'any 2001. De caràcter autobiogràfic, va guanyar el Premi Autor Revelació de 2001 i el Millor Guió de 2002 al Festival Internacional d'Angulema. Sis anys més tard, l'autora, conjuntament amb el també il·lustrador francès Vincent Paronnaud, en dirigeix la versió cinematogràfica, que recull de manera fidedigna el tipus de dibuix i la càrrega crítica de l'obra impresa.



*Persepolis* és una pel·lícula plena d'encerts, en què destaca especialment la manera com tracta, lleugerament i sense dosis de moralitat, la percepció que la infància té de la situació política i social immediata, com molt bé mostra l'escena en què Marjane i un grup d'amics volen linxar —literalment— un altre infant, per l'únic motiu de ser fill d'un policia que va torturar presoners comunistes durant els darrers anys del xa de Pèrsia; o quan la protagonista parla amb Déu, perquè creu que ha vingut al món per complir una missió important.

Esperem ara que aquesta pel·lícula hagi romput d'una vegada la idea que el cinema d'animació només és cosa d'infants i que no pot tractar temes "seriosos", com és el de la supervivència física i, sobretot, psicològica en temps de privació de llibertats. En tot cas, però, no n'és aquest el punt més remarcable, sinó la humanitat que transmet,



encarnada magistralment pel personatge de l'àvia de la protagonista, amb la veu de la veterana actriu Danielle Darrieux en la versió original francesa.

## *Cassandra's Dream*

La darrera obra estrenada per Woody Allen tanca una trilogia de pel·lícules que tenen com a nexe comú el fet d'haver estat rodades a Londres. La primera va ser *Match Point* (2005), seguida de *Scoop* (2006), totes dues amb Scarlett Johansson com a protagonista femenina, i amb Jonatahn Rhys Meyers com a contrapunt masculí en la primera i Hugh Jackman a *Scoop*.

Mentre que *Match Point* fluctuava entre l'humor negre i el costumisme de les classes altes britàniques, amb un final que es decantava, gairebé sense témer-te'n, en una de les imatges més pessimistes de la natura humana, *Scoop* no va més enllà d'una mena *divertimento* amb alguns moments bastant hilarants que juguen amb l'humor negre, però que, per contra, té un dels finals pitjors dirigits pel realitzador de Nova York.

*Cassandra's Dream* se situa enmig de les dues obres. No arriba a tenir el poder d'incisió que era fins i tot dolorós a *Match Point*, però tampoc

no cau en certes elements fallits que es veien a *Scoop*.

Segurament el punt que Allen ha manejat amb poc encert ha estat la manera com ha mostrat els personatges: són massa plans i poc creïbles com a gent de classe social baixa amb ínfules que no arriba a assolir un status superior. Hi ha l'opinió fonamentada que afirma que Woody Allen forma part de l'elit cultural i econòmica novaioquesa i, per tant, la coneix i en pot fer una crítica fundada, però la visió que té de la classe treballadora anglesa és més aviat pobra i així també ho transmet a *Cassandra's Dream*. A més, la presència de Colin Farrell com a persona turmentada pels remordiments és més aviat histriònica i no ajuda gens a fer versemblant el personatge que interpreta. En tot cas, la fredor que traspuja el final rescabala amb escriure les incongruències que hi ha al llarg del metratge.

I com vaig dir a la crítica de *Match Point*: "És una llàstima que no poguéssim veure aquesta pel·lícula en versió original." Pitjor encara, perquè dos anys després, el doblatge d'aquella sembla cent vegades millor que la de *Cassandra's Dream*, amb la sensació que s'havia encarregat a un grup d'aficionats que hi havíem posat bona voluntat, però ben poca perícia. ■



Allunyat de qualsevol generació de cineastes o d'un període temporal determinat, la figura de David Cronenberg conforma, dins del panorama cinematogràfic actual, un oasi artístic caracteritzat fonamentalment per dues variables que funcionen com a axiomes o codis de la seva obra: per un costat el component autodidacta present durant tot el seu procés d'aprenentatge, que va ser aprofitat per experimentar, innovar i provocar l'aparició d'un cinema que podríem qualificar de trencador en relació al vist fins aquell moments (finals de la dècada dels seixanta), posseïdor d'un gran nombre de conceptes *sui generis* i que serà enfocat durant la major part de la seva filmografia cap a una revisió del cinema de terror, del fantàstic, amb pinzellades de ciència-ficció. Com a segon element, hem d'assenyalar la utilització d'aquests components com a motors de la seva base argumental —amb certes actualitzacions posteriors de caire més clàssic, com el drama o la recuperació del cinema negre— que seran emprats per introduir de manera metòdica i obsessiva, uns factors ja presents des dels seus primers curtmetratges, la idea cronenberiana per excel·lència, que no és un altre que conèixer, contemplar, estudiar i analitzar els límits del cos humà; fins on pot arribar el potencial mental o físic davant d'uns plantejaments que incideixen sobre la manipulació i les transformacions dels protagonistes i de la realitat que els envolta, representats constantment a través d'antiherois amb un passat desconegut, torbadors i desequilibrats, jocs de doble personalitat..., que amaguen ànsies de poder, d'experimentació, conèixer aquelles fronteres emmarcades entre el que és real i el que és irreal.

## 1. La construcció d'un microcosmos cinematogràfic

Nascut al Canadà l'any 1943, Cronenberg desenvoluparà la seva primera etapa com a realitzador al seu país d'origen, un període que s'estendrà fins al 1983, moment en què dirigeix *Videodrome*, film que li suposarà el salt a la indústria de Hollywood. Entre 1943 i 1983 un total de nou treballs, dos curts i set llargmetratges, més una sèrie d'episodis i telefilms per a la televisió canadenca, componen la seva primera aproximació al cinema, un paquet de presentació en què el director de Toronto començava a demostrar i a configurar la futura marca identificativa de l'estil Cronenberg.

Abans d'analitzar la seva progressió, convé aturar-se en els primers intents amateurs que va desenvolupar a finals dels seixanta, uns curtmetratges que conformen el quiròfan del seu cinema a mode de base d'operacions, i d'on va extreure part de les seves constants posteriors. El primer treball reconegut oficialment és *Transfer* (1966), un exercici on bàsicament exposa la idea de la dependència sobre un concepte, sobre una idea determinada; en aquesta ocasió el director presenta l'obsessió humana, manifestada a través dels ulls d'un pacient confessa al seu psicòleg que no pot viure sense la seva presència. La idea de dependència —a la majoria de casos relacionat amb una patologia malaltissa en els següents films— ja és present així des d'un primer moment.

*From the drain* (1967) serà el títol del segon curt, i mostrarà a la pantalla una sèrie d'elements ineludibles de les històries Cronenberg. Protagonitzat per dos actors que mantenen un diàleg sobre les conseqüències d'una guerra química i de les trans-

formacions sofertes, tant per persones com part de la natura, és el punt de partida que exhibeix el director per debatre sobre les mutacions, l'acció de l'home sobre l'ecosistema, la manipulació provocada ja era un dels temes que més preocupaven un primitiu Cronenberg a finals dels seixanta, interpretat mitjançant unes imatges paral·leles a un moviment d'avantguarda, a una revolució cinematogràfica dins del món cultural canadenc.<sup>1</sup>

Com assenyalava Manuel González-Fierro al seu estudi *David Cronenberg, la estètica de la carne*,<sup>2</sup> l'obra del director canadenc pot representar un paral·lisme contemporani de l'obra de Jonas Mekas, el màxim exponent de la cultura *underground* i del cinema experimental a la ciutat de Nova York, bressol d'aquest corrent artístic.

La seva *opera prima* dins del llargmetratge, *Stereo* (1969) i els seus posteriors treballs gaudiran d'un llenguatge cinematogràfic innovador, gràcies a l'impacte estètic de les imatges —que en determinats fotogrames provoquen una impressió pràcticament desconeguda per l'espectador d'aquell temps— i uns arguments eclèctics que configuren una mescla d'un futur distòpic, on els experiments, la telepatia, el control de la població o els maneigs governamentals resumeixen gran part dels seus interessos: un estudi sociològic imaginari, on la introducció del referent sexual per part dels personatges protagonistes entra en escena en aquest període primigeni del seu cinema.

Una vegada estrenat *Crimes of the future* (1970), Cronenberg tancava una primera etapa caracteritzada per un concepte artístic definit, amb la creació i exportació d'un món propi i d'un missatge crític sobre la condició humana, que a partir del 1975 canvia de paràmetres per endinsar-se plenament en el gènere del terror fins a l'any 1983.

## 2. Cronenberg es presenta al gran públic

L'any 1975 suposa l'estrena del primer film de Cronenberg que aconsegueix un ressò internacional, moment en què el seu nom comença a fer-se un lloc dins del cinema *outsider*, pràcticament un concepte d'art i assaig, gràcies en gran mesura al suport ofert per la productora Cinepix,<sup>3</sup> que treballarà amb el director durant els seus últims llargmetratges al Canadà. *The shivers* (Vinieron de dentro de..., 1975) funciona com a embrió del futur cinema del director canadenc per una sèrie de factors: protagonista central que funciona com a epicentre del mal a eradicar, un experiment i una malaltia que provoquen una epidèmia; a més d'un component sexual relacionat amb el descontrol social. Dos anys després, i després que el festival de Sitges premiés la seva labor, Cronenberg va estrenar *Rabid* (Rabia, 1977), una altra visió del gènere que significarà una nova mirada a la metamorfosi del cos, a l'aparició d'una mutació genètica en què el focus de l'acció torna a recaure sobre un personatge femení. Com a curiositat, la pel·lícula va ser protagonitzada per

una estrella del moment del gènere pornogràfic, com era l'actriu Marilyn Chambers. El director canadenc conta en el llibre editat per Chris Rodley<sup>4</sup> que ell pretenia contractar a Sissy Spacek, però les intencions dels productors era vendre el film gràcies a l'impacte que suposava en aquest cas la presència d'una actriu com Chambers; a més l'element de forma fàl·lica que representava la malaltia de la protagonista no deixava de ser una sinèrgia perversa de la seva figura d'icona sexual. En aquell moment, Cronenberg era la punta de llança, un dels líders del cinema de terror, i en concret del subgènere de zombis, que, a Nord-amèrica amb George A. Romero i el grup d'italians formats per Mario Bava i Darío Argento, sembraven les arrels d'aquest corrent del cinema fantàstic.

Un altre aspecte que encara no hem comentat són els guions de les històries de Cronenberg. Durant tota la seva etapa a Toronto i fins que fa el salt a Hollywood, treballarà amb guions propis, un factor que canviarà notablement a partir de les pel·lícules posteriors al 1990, una vegada ha entrat en contacte amb el mercat directe dels EUA, on es mourà entre l'heterogeneïtat d'autors com Stephen King, William Burroughs, J. G. Ballard o exemples més recents com els escriptors i dibuixants John Wagner i Vince Locke.

Abans de la seva primera obra mestra com és *The brood* (Cromosoma 3), Cronenberg rodarà un dels seus títols més oblidats, *Fast company* (1979), una aproximació al binomi home versus màquina, plantejament que reprendrà uns anys després a través de *Crash* (1996). Va ser una producció relacionada directament amb una època i generació, els setanta, encara que molt llunyà de la línia temàtica presentada fins a aquell moment.

Arribem a l'any 1979, moment àlgid de Cronenberg. Per una banda aconsegueix el primer reconeixement mundial amb *The brood* (Cromosoma 3), una interpretació del paper de la psicologia i del poder mental damunt una parella amb desavinences dins del matrimoni. Cronenberg ha declarat en nombroses ocasions que és la versió malvada de *Kramer vs. Kramer* (Kramer contra Kramer, 1979), la primera gran aproximació al tema del divorci i de la custòdia dels fills de la mà de Robert Benton. La possibilitat de treballar amb un ampli pressupost, actors de prestigi per primera vegada (Oliver Reed i Samantha Edggar) i l'inici de la col·laboració amb el compositor Howard Shore, que el pas del temps ha convertit en una de les més fructíferes del darrer cinema contemporani, varen ser uns ingredients claus per assolir un resultat realment satisfactori.

Formalment, com assenyalen els crítics Tomàs Fernández Valentí i Antonio José Navarro,<sup>5</sup> aquest títol mostra una de les construccions narratives i dramàtiques més suggestives de Cronenberg, que demostrava ja la seva evolució com a director d'obres complexes i que li conferiren —*The brood* és un pilar de la seva trajectòria— l'aurèola d'autor que li va acompanyar des de llavors.

La representació de les capacitats mentals,<sup>6</sup> i les conseqüències conjunturals que poden assolir són



la base de *Scanners*, un títol que projectava els fantasmes de Cronenberg sobre la manipulació i la lluita per la supremacia entre un grup d'escollits que viuen amagats entre la societat, una raça superior a la humana, on novament el missatge de la mutació i de la metamorfosi és essencial per a l'argument. Des del punt de vista efectista, *Scanners* és un pas endavant en comparació a anteriors produccions, marcada per un to més comercial i on l'antològica escena en què rebenta el cap d'un dels actors, ha passat ja a formar part del postmodernisme cinematogràfic de la dècada dels vuitanta.

### 3. La difícil relació amb els EUA

Amb una edat relativament elevada (40 anys) i una més que dilatada experiència, Cronenberg va ser atret pel mercat nord-americà,<sup>7</sup> i allora va patir les conseqüències d'un sistema encotillat amb límits i codis preestablerts, que bloquejaven els seus interessos artístics, tan allunyats del concepte comercial que preconitzava la major part de la indústria pesada cinematogràfica. Només tres anys després del seu desembarcament als EUA va abandonar la producció nord-americana en exclusiva, i va iniciar tot un període de coproduccions entre Europa i Amèrica del Nord que ha arribat fins el seu darrer film. Tothom esperava un Cronenberg més lineal, més directe, una traducció d'ell mateix de cara a la seva primera estrena purament nord-americana; però en un exercici proporcionalment antagònic a l'esperat, va estrenar *Videodrome* (1983), la seva obra més incompresa però que, a la vegada, va exercir de profètica al preveure la capacitat de manipulació futura dels mitjans de comunicació —simbolitzats a través d'un programa anomenat *Videodrome*— que podia manejar les masses per obtenir el seu benefici, durant una etapa on el paral·lelisme polític era més que evident, i on els creadors d'opi-

nió i els maneigs de la informació varen formalitzar els seus valors com a potent eina d'actuació.<sup>8</sup>

*Videodrome* (1983) era una mena de gran germà que vigila i manipula la societat, la creació d'un mons simultanis que la ment humana no pot diferenciar és la base d'aquest llargmetratge, que com la majoria dels films de Cronenberg va innovar en el camp dels efectes especials, mescla de violència i sexe. La ment i les seves capacitats eren igualment el nus argumental de *The dead zone* (*La zona morta*, 1984), la primera adaptació literària executada per Cronenberg, en aquest cas obra d'un dels autors estrella del gènere fantàstic com era Stephen King. L'intent de remissió cap a una vessant més comercial no va resultar, i encara que la narració i l'estructura era més accessible que la seva anterior pel·lícula, no va ser suficient per atraure al públic a les sales.

Tot el contrari va aconseguir amb els seus títols posteriors, *The fly* (*La mosca*, 1986 i *Dead ringers* (*Inseparables*, 1988), exemples que varen compaginar èxits de crítica i taquilla a nivell internacional. El tema de la investigació genètica —novament Cronenberg demostrava el seu ull clínic respecte a futures polèmiques—, la metamorfosi del cos —un tema que recuperava de *The brood* (1979)—, varen convertir-se en dues mirades envers els avenços científics, diluïts en part mitjançant una vessant més clàssica com eren les històries d'amor protagonistes, sempre des d'un punt de vista ambigu i malaltís, però que varen servir a Cronenberg per accedir a un major i ampli reconeixement generalitzat.

### 4. La dècada dels noranta.

#### Cronenberg es desdibuixa a si mateix

Si fins aquest moment, el cinema de Cronenberg s'havia instaurat sobre els pilars de l'estudi



del comportament humà i de les seves evolucions i transformacions respecte a una situació hiperreal, els quatre llargmetratges estrenats entre 1990 i 1999 provocaran un gir sobre la seva política autoral pel que fa al guió, encara que mai no va abandonar l'aire de polèmic i provocatiu. Autors com J. G. Ballard, William Burroughs o una obra desconeguda de David Henry Hwang, que beu lleument de l'òpera de Puccini, seran els escollits per futures adaptacions. Per començar, la recreació en imatges de l'oníric món que propugna Burroughs, el controvertit component de la generació beat, va resultar una càrrega fins i tot per a Cronenberg, mediatitzat per l'experimentació duta a terme a les línies de *The naked lunch* (*El almuerzo desnudo*, 1991). La preconització de Burroughs sobre l'alienació que provoca el llenguatge sobre els éssers humans, va ser traslladat a la pantalla en un procediment que englobava imatges inconnexes que evocaven moments de realitat, ficció, somnis...

El pas del temps no ha jugat al seu favor, i com indica el crític Antonio José Navarro,<sup>9</sup> arran de la seva estrena en format DVD el passat mes de desembre del 2006, després de 15 anys, es refereix a *The naked lunch* com un vehicle intermedi entre el primer Cronenberg i el que neix a partir de *Crash* (1996), i que no suposa cap tipus d'aportació a l'obra ja existent del director canadenc.

Un cas que es podria considerar pràcticament idèntic al protagonitzat pel Martin Scorsese, quan va afrontar el repte del rodatge de *The age of innocence* (*La edad de la inocencia*, 1993), va ser el patit per Cronenberg a l'hora d'afrontar el seu

següent projecte, *M. Butterfly* (1993). La sensació permanent de distància entre aquesta i la resta de la seva filmografia, provocat en part per la utilització d'elements totalment desconeguts pel director —cultura oriental, plantejament esquemàtic, primera aproximació íntegra al melodrama—, va provocar una reacció de desconcert en comparació a la seva anterior obra, i desafiar la creativitat de Cronenberg, que va reprendre el camí al més pur estil dels anys 70, caracteritzat per un inconformisme i un atreviment sense barreres.

El punt d'inflexió d'aquesta etapa de Cronenberg, i que d'alguna manera el reactiva novament cap a l'estatus de director controvertit i maleït va ser *Crash* (1996), un conte pervers on les relacions humanes queden supeditades a l'atracció sexual que mantenen els personatges, que s'activen, que es mostren vius gràcies a la interacció directa amb els accidents automobilístics. Novament un tèrbol submón endinsat dins una atmosfera que enfronta els sentiments, les passions humanes amb la tecnologia, la velocitat i la tensió dels risc físic —torna a aparèixer el concepte de transformació, diferent al joc de dona/home a *M. Butterfly* (1993) però present en qualsevol cas—. Al festival de Cannes es va emportar una menció del jurat gràcies a la seva audàcia i innovació, a més de representar una de les aproximacions al gènere eròtic més aconseguides a la història del cinema. No hem d'oblidar l'homenatge de Cronenberg al Hollywood dels cinquanta, quan recrea els accidents automobilístics de mites com l'actriu Jane Mansfield o el rebel James Dean.



A prop del canvi de mil·lenni, David Cronenberg va reprendre l'estètica més canadenc de mitjans dels setanta i va optar, una vegada transcorreguts més de quinze anys, per tornar a dirigir un guió propi, on demostrava la total connexió amb la realitat del món, ja que a *eXistenZ* (1999) englobava l'univers dels videojocs lligats directament amb el cos humà. Recreava una nova tendència d'entreteniment, que apuntava a la creació d'una realitat virtual on novament la dualitat realitat-ficció era el fonament del relat, una tendència present en nombrosos títols al final de la dècada com *Dark city* (Alex Proyas, 1998) o la primera part de la saga *Matrix* (Andy i Larry Wachowsky, 1999). *eXistenZ* va suposar el retorn al seu cinema més característic, després de flirtejar amb un corrent més intel·lectual i literari. Amb *Spider* (2002) continuarà en aquesta direcció, encara que el text original era obra de l'escriptor Patrick McGrath. En aquesta ocasió el tema de la identitat, qui és cadascú dins de la societat, els records, la revenja i l'odi tornen a ser presents dins l'imaginari que proposa Cronenberg, que de la mateixa manera que amb *eXistenZ*, prosseguia el camí del passat on viatjava als seus orígens, quan la seva font d'inspiració era l'experimentació i el seu desconeixement davant codis narratius o muntatges convencionals que fomentaven

Proper a les reminiscències del cinema clàssic, de l'homenatge al passat, els dos darrers treballs de Cronenberg confirmen un gir visual i narratiu a destacar, una inflexió que va iniciar-se a *Crash* (1996) quant a formalisme, i que a través de *A history of violence* (*Una historia de violencia*, 2005) i *Eastern promises* (*Promesas del este*, 2007) confirma en tot la seva esplendor. Personatges perdedors i perduts, que la vida ha traït i ha deixat en l'oblit són l'eix dels dos darrers treballs de Cronenberg, representats ambdós pel camaleònic Vigo Mortensen. L'ombra del Tourneur d' *Out of the past* (*Retorno al pasado*, 1947) on la presentació d'una realitat figurada camufla la vertadera essència existent, i el concepte de família, les traïcions, ambicions<sup>10</sup> floten al voltant d'aquests dos títols que han confirmat una solidesa professional, que havia començat a desenvolupar amb gran encert des de mitjan dels noranta, i que una vegada transcorregudes quatre dècades (1966-2007) des del seu debut, ha suposat la creació d'un cinema original, dominat per una mirada transgressora i per la creació d'unes imatges, d'uns monstres i d'uns missatges que posen de manifest la misèria de la naturalesa humana, on el racionalisme atribuït enfront altres espècies animals, queda desdibuixat per un concepte que explora l'acumulació de poder, l'avarícia, la preeminència d'uns sobre altres; en definitiva, una mirada pessimista en contínua indagació sobre el comportament humà que Cronenberg dibuixa mitjançant un univers propi que recrea i reinventa a cada títol de la seva filmografia, on *Eastern promises* és l'epíleg momentani a una carrera imprescindible per contemplar i concebre l'evolució del cinema d'autor, un concepte emprat de manera massa gratuïta en els temps que corren. ■

#### Notes

- (1) Juntament a Mark Robson, Norman Jewison, Denys Arcand, Paul Haggis i Atom Egoyan, conforma l'elenc dels grans noms canadencs apareguts al llarg de la història cinematogràfica d'aquell país.
- (2) José Manuel González-Fierro Santos: *D. Cronenberg, la estética de la carne*. Nuer, Madrid. 1999. pàg. 23.
- (3) Productora canadenc especialitzada en projectes de reduïts pressuposts.
- (4) *David Cronenberg por David Cronenberg*. Alba Editorial, Barcelona. 1997. pàgs 98-102.
- (5) A la revista *Dirigido por...* abril del 2001. pàgs. 72-73.
- (6) Diversos títols entre finals dels setanta i principis dels vuitanta, retratant la idea del poder mental que amaguen els seus protagonistes com *Carrie* (Brian de Palma, 1976), *Stalker* (Andrei Tarkovski; 1979) o *The shinnig* (El resplandor, Stanley Kubrick; 1980), per exemple.
- (7) Com la majoria de factories cinematogràfics, el talent emergit del Canadà no va passar desapercbut, i des de Norman Jewison, Mark Robson, l'adoptat Atom Egoyan, James Cameron o Paul Haggis han desenvolupat gran part de la seva carrera a Hollywood.
- (8) Carlos Losilla exposa un plantejament de la clarividència de Cronenberg al comparar realitat del moment i ficció: sida i la descomposició/ *The fly* i *Dead ringers*; l'alienació de la realitat (ordinadors, jocs virtuals) a *eXistenZ* i l'exploració de les màfies de l'est —rusa en aquest cas—, una vegada el procés de globalització és imparable (*Eastern promises*); a *Cahiers du Cinema España*, octubre del 2005, núm. 5, pàgs. 38-39.
- (9) a *Dirigido por...* desembre del 2006, núm. 362. pàgs. 38-39.
- (10) Obres com *The goodfather* (*El padrino*, Francis Ford Coppola; 1972), *Goodfellas* (*Uno de los nuestros*, Martin Scorsese; 1990), *State of grace* (*El clan de los irlandeses*, Phil Joanou; 1990) o *Road to Perdition* (*Camino a la perdición*, Sam Mendes; 2002) conformen alguns dels títols més destacats dels drames familiars interpretats per clans mafiosos d'arrel més clàssica —italiana, irlandesa—, i on Cronenberg aporta un altre títol cabdal, en aquest cas un retrat de la màfia russa.



Crash

# L'actor "impossible", Fernando Fernán Gómez

Antoni Serra



*El espíritu de la colmena*

Aquesta és una societat hipòcrita i, en no poques ocasions, quasi bé desmemoriada o voluntàriament amnèsica. Ja ho era a l'època —no tan llunyana— del franquisme (redemptor o salvador?), com a conseqüència de la guerra *incivil*, però ho és encara ara, just començat un nou segle i mil·lenni. La realitat social i cultural ha canviat poc, o gairebé gens. O, com deia l'aristòcrata literari del sicilià Lampedusa, només ha canviat el mínim perquè, a l'hora de la veritat, no canviï res.

Bé, es preguntarà l'amic lector, a què treuen cap aquestes línies —pessimistes, com sempre— introductòries?

Precisament perquè, de sobte, recordava la dinàmica personal de l'actor —i moltes més coses, director, novel·lista, poeta, personatge inconfusible— Fernando Fernán Gómez quan, l'altre dia, em comunicaven la seva mort. Ja sé que homes de la talla i la capacitat revulsiva com Fernán Gómez no moren mai, que en tot cas acliquen els ulls, no sé si farts de viure dins la mediocritat que se'ns imposa, i s'incorporen a l'espai sense espai de l'energia. Recorden la llei de l'energia?: res no es crea ni es destrueix, senzillament es transforma. L'actor era conscient de la hipocresia social, i per aquesta raó m'atreviria a dir que no pocs ciutadans —havent acceptat la més còmoda condició de súbdits— el qualificaven de malhumorat, d'aspre, d'antipàtic i, fins i tot, d'atrabiliari maleducat, però no crec que ningú dubtàs que era un dels més grans actors de l'Estat espanyol. Jo crec que les vagades, i no foren poques, que l'actor manifestà el seu tarannà díscol i pertorbador davant alguns teòrics admiradors i periodistes —a la caça de la papallona o babaiana, com diuen al meu poble, cridanera *Vanessa car-dui*—, era que n'estava fart de frivolitats. Vet aquí

perquè jo crec que és un actor "impossible", sí, no en tenc dubtes, ja que no abunden —lamentablement— en la nòmina de la tristíssima "societat cinematogràfica" d'ahir, i d'ara mateix. Ell és únic. Tal vegada irrepètible.

Una sola vegada vaig parlar, i no massa extensament, amb Fernando Fernán Gómez i em va sorprendre, d'ell, la seva capacitat reflexiva, un cert sentit rebel de la vida, així com la seva veu profunda i molt rica en matisos. Li vaig notar un punt de rebel·lia crítica vers les realitats que envoltaven la subsistència quotidiana, ja foren d'ordre polític o cultural. És el que més em va impressionar d'ell, com a persona, i que no identificava amb el comportament d'altres actors i actrius, com Arturo Fernández, Antonio Casal, Sara Montiel o Analia Gadé, els

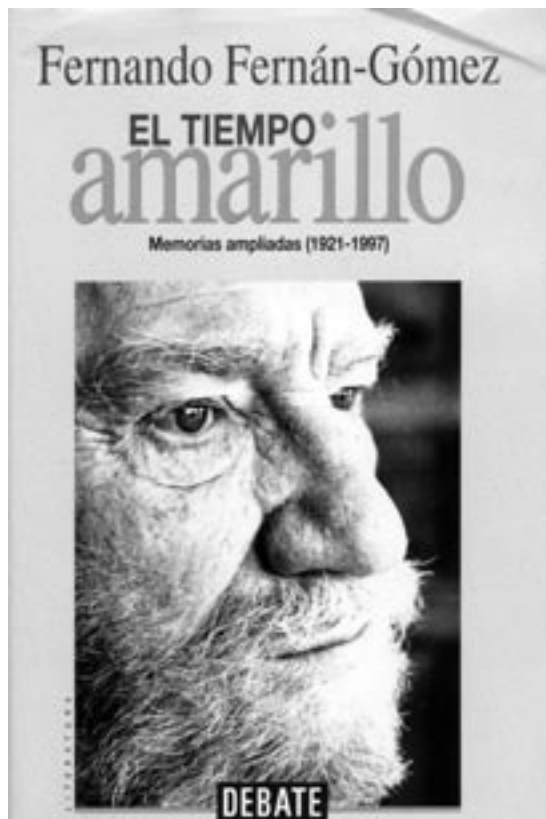
quals havia conegut també al llarg de l'exercici de la meua professió.

En aquesta nota breu, de recordatori improvisat, no tenc present —i ja em perdonaran, si volen, i si no que el Dimoni se me'n dugui a l'Infern que és el meu espai natural— aquell Fernando Fernán Gómez del primer temps d'interpret que s'inicià, si la memòria no em falla, el 1943. O sigui, l'actor de pel·lícules com *La ironía del dinero* (Neville), *Viaje de novios* (Klimovsky), *Las muchachas de azul* (Lazaga), *Adiós, Mimí Pompón* (Marquina), entre moltes d'altres. Ell, d'actor i com a director, sens dubte és un dels professionals més prolífics de la cinematografia espanyola. És evident que va participar en grans films, però també en pel·lícules d'una buidor i d'una superficialitat alarmants. Però dues de les seves interpretacions, almanco per a mi, ja justifiquen la vida d'un actor: austeritat, força, versemblança, dignitat, grandesa intel·lectual, rigor creatiu del personatge... són les característiques inqüestionables de Fernán Gómez en les pel·lícules de Víctor Erice, *El espíritu de la colmena* i de Cuerda, *La lengua de las mariposas* (ajudat, certament, per l'escriptura exquisida d'un magnífic narrador galleg i en llengua gallega: Manuel Rivas, ¿per què no li llegeixen ¿*Que me quieres, amor?* que dona peu a la trama del film?).

Així que, ara, per acomiadar-me, desitjaria fer un d'aquells sortilegis de bruixot a l'antiga —aquells que es guanyaren el foc santificat de la Inquisició— per fer aparèixer l'espectre del vell professor republicà, un home savi, un mestre al servei de l'ensenyament dels infants d'un petit poble, el qual durant la *incivil* és detingut pels falangistes i es conduït a la mort (assassinat) implacable. Quina més reivindicativa i revulsiva interpretació la de Fernán Gómez! ■



## Fernando Fernán Gómez (1921-2007), un revulsiu dins la mediocritat, un actor fart de frivolitats



"Bardem y Berlanga, a pesar de ser amigos míos, respetaban mucho mi condición de consagrado, y yo también respetaba mucho la suya de directores jóvenes, noveles, que se habían formado no aprendiendo de oídas, sino estudiando en la Escuela de Cine, a cuya primera promoción pertenecían. Este mutuo respeto dio lugar a un curioso suceso. Representaba yo en la película el personaje de un obrero de unos estudios de cine. El primer día de rodaje, al entrar en mi camerino, me encontré con que allí había unos pantalones, una camisa, una correa, no sé si un chaquetón, una bufanda, un jersey y una boina. Comprendí que aquel era el vestuario elegido para mi personaje por los nuevos directores y me lo puse todo. Me miré al espejo y el conjunto me pareció horrible. Pero no iba a empezar mi trabajo poniendo pegas, haciendo dudar a aquellos jóvenes de sus ideas. Bajé al plató y le pasé el modelo a Berlanga.

—¿Qué te parece?

Berlanga me miró de arriba abajo.

—Bien, muy bien —dijo.

Y se fue a un rincón a buscar a Bardem. Desde allí me señalaron, comentaron, luego se acercaron a mí. Bardem también dijo:

—Bien lo encuentro bien.

Tardamos mucho tiempo, ya concluida y quizás exhibida la película, en enterarnos de que a los tres nos parecía inadecuado el vestuario. Nuestro mutuo respeto nos había hecho caer en la trampa. Creía yo que aquel vestuario era el que habían elegido ellos, y ellos creyeron que era el vestuario que había elegido yo para, como decíamos los actores, "componer el tipo", cuando en realidad no eran más que un montón de prendas dejadas en el camerino por el encargado de sastrería por si alguna podía ser útil en cualquier escena de la película." (Extracte de les memòries de FFG del llibre *El tiempo amarillo*). ■

Fotograma d'*Esa pareja feliz*



# FFG: apunts d'un retrat polièdric

Josep Rosselló

El traspàs de l'actor espanyol Fernando Fernán Gómez, motiu de nombrosos homenatges, de declaracions admiratives de tot color..., tota l'escenografia que sempre acompanya la desaparició d'un personatge popular, ens ha deixat també un parell de detalls que, un cop reposats els ànims, convè no deixar-los passar sense una valoració.

Estic parlant de situacions que tenen molt a veure, potser tot, amb la realitat present dels mitjans de comunicació, especialment els audiovisuals, però no només. És particularment desagradable haver de sentir un titular, un comentari, de l'estil de "será un actor recordado, entre otras cosas, por aquel '¡A la mierda!' que retrataba con contundencia su carácter". És desagradable, deia, sobretot si tenim en compte que aquelles "otras cosas" són —deixant de banda més de 160 pel·lícules— sis novel·les, vuit obres de teatre, set volums d'assaig, un llibre de memòries, tretze guions cinematogràfics originals i onze d'adaptats,

centenars d'articles a *ABC*, *Diario 16*, *El País Semanal* i d'altres publicacions... Una merda, vaja.

Un altre detall: la manera amb què diferents cadenes de televisió han escenificat els seus respectius homenatges. La 2 de TVE va emetre, en el seu horari nocturn de màxima audiència —ja sabem que és una audiència curteta, però qualitativament interessant—, una de les obres mestres del Fernán Gómez director, *El extraño viaje* (1964), poc habitual a cartellera televisiva. TVE, el dissabte després de la mort, va aprofitar el programa "Cine de barrio" i, per no trencar del tot la dinàmica de la seva habitual programació, es va decidir per *Crimen para recién casados*, una comèdia típica de finals dels anys 50, on l'actor feia parella amb Concha —aleshores, encara Conchita— Velasco. Canal 9 va saber mantenir la seva filosofia fallero-folklorica amb l'emissió de *Pierna creciente, falda menguante* (1970), del director Javier Aguirre.

*El extraño viaje*



Així les coses, servidor només tinc la intenció de deixar anotats quatre títols de la filmografia de Fernando Fernán Gómez. No són, ben segur, les millors; ni tan sols les que més m'agraden (*El anacoreta*, *Stico*, *El viaje a ninguna parte*...): són, senzillament, una aproximació a un retrat polièdric, que abasta diferents èpoques, registres diversos, traços complementaris.

A començaments dels anys 50, en una Espanya empobrida econòmicament i culturalment, en plena aventura autàrquica, fa acte de presència un tàndem cinematogràfic difícil d'entendre en aquell ambient: Bardem-Berlanga. Aquells dos joves directors es presenten amb *Esa pareja feliz* (1951); la pel·lícula, que beu de les fonts del neorealisme italià, tot redefinint-lo des de les eines que el ofereix la sàtira i la picaresca de la tradició espanyola, pin-ta, amb l'ajut de Fernán Gómez i Elvira Quintillá, el panorama més fosc de la postguerra, la precarietat econòmica, la desocupació, la frustració...

L'any 1964 el paper de Fernando Fernán Gómez com actor estava ja prou assentat; també s'havia atrevit a dirigir tres guions propis. Havia arribat l'hora de posar-se darrera la càmera amb una història

d'altri i sense cap participació actoral. La idea de *El extraño viaje* era de García Berlanga, poca broma, i Fernán Gómez va aconseguir una obra mestra, especialment en el ritme del suspens d'aquesta estranya comèdia negra, a més d'una gran direcció d'actors, dels quals sobresurten Jesús Franco i Rafaela Aparicio, però sense menystenir una sempre contundent Tota Alba i un joveníssim Carlos Larrañaga. La intervenció de la censura franquista va acabar de convertir aquesta pel·lícula en un títol de culte.

He llegit en algun lloc que una de les prerrogatives que l'obtenció d'un Oscar confereix a qualsevol director és la de poder fer, a partir d'aqueix moment, les pel·lícules que vol i de fer-les com les vol. Possiblement hi ha hagut excepcions i, en tot cas, comporta un perill potencial per a l'afortunat. És el cas de José Luis Garci, després de 1982, després de *Volver a empezar*.

*El abuelo* (1998) és un paradigma a parer meu d'això que deia. És una pel·lícula sobretot ambiciosa, ja des de la concepció mateixa de la història, a partir d'un text de Pérez Galdós, però també en els aspectes financers, en un important desplegament tècnic i artístic... Un projecte, en definitiva, que si hagués caigut en mans més inexpertes que les de García, hauria resultat segurament un melodrama insuportablement llarg i avorrit.

Però els defectes del pitjor Garci, que es besllumen, no apaguen la força protagonista del comte d'Albrit, senyor de Jerusa i de Polán, que permet a Fernando Fernán Gómez un histriionisme que s'adiu amb el personatge, ja des de la seva mateixa presència física.

Tot plegat, un molt acurat retrat d'un món que s'enfonsa, perquè trontollen els seus referents ètics, que donen suport a tot un sistema social i econòmic decadent.

L'esfondrament del món que justificava l'existència de l'aristocràcia terratinent a l'Espanya de finals del XIX fou conseqüència de la dinàmica dels temps, una sortida gairebé natural al moviment social. En canvi, l'estroncament del ressorgiment cultural que havia iniciat des d'un bon principi la Segona República Espanyola, els intents d'estendre-la fins als més oblidats àmbits rural, fou una acció decidida i prioritària dels militars revoltats, de les forces feixistes... I així ho retrata José Luis Cuerda a *La lengua de las mariposas* (1999).

Moncho —el jove actor Manuel Lozano— és el protagonista d'una història basada en tres contes de Manuel Rivas. Tan protagonista com el seu professor, don Gregorio (Fernando Fernán Gómez), un mestre rural que durant la primavera del 1936 s'esmerça en ensenyar als seus alumnes coses bàsiques però fonamentals, començant pel seu exemple de tolerància: un mestre que no pega, on s'és vist.

Arribarà, emperò, el 18 de juliol, i l'aire de tragèdia que traspua tota la pel·lícula ha d'esclafir en un ambient de por i de ràbia per la mateixa por. No sempre una seqüència final juga a la perfecció el paper de corol·lari. A *La lengua de las mariposas*, sí. ■



## ¿Per què estimam el cinema nòrdic? (1) El cicle "Fiebre Helada" en el Festival de Cinema de Sant Sebastià

Elsa González

---



*Fucking  
Amal* (1998),  
de Lukas  
Moodysson

El Festival de Cinema de Sant Sebastià en la LV edició ha tengut l'encert d'incorporar al programa una selecció de trenta-vuit films produïts després del 1995 en els països nòrdics, Dinamarca, Noruega, Suècia, Finlàndia i Islàndia. El cicle "Fiebre Helada" agafa el nom del film islandès, 1995, del director més influent del país, Fridrik Thor Fridriksson, i que és una de l'estil Jim Jarmusch, però profundament connectada amb la mitologia i els paisatges deshabitats, gèisers, roques volcàniques, manantials calents, que es troba el viatger que surt de Reykjavík. En paraules de Clint Eastwood, que va rodar a Islàndia part de (*2006*), —en sobrevolar les platges d'arena negra i els camps de lava vaig poder comprovar que Islàndia tenia l'aspecte escarpat i inusual que necessitàvem per al nostre film—. De fet, Islàndia ha servit d'escenari per a un gran nombre de produccions nord-americanes i aquestes signifiquen un ingrés per a l'administració, que es preocupa en fer d'Islàndia una localització atractiva.

El protagonista de "Fiebre Helada" és un jove executiu japonès amb problemes d'estrès que decideix cercar el lloc on varen morir els pares per celebrar una cerimònia budista a manera d'acomadament, i d'aquesta manera es veu perdut en un vell Citroën enmig d'aquests paisatges salvatges i

apocalíptics. En aquest ambient de realisme màgic, troba personatges tan estranys com el paisatge, però tot allò que pot parèixer inhòspit i distint en un principi, en realitat està lligat de manera molt estreta a les seves creences i tradicions; l'acceptació d'aquesta similitud és el detonant per sentir una connexió profunda amb aquesta terra.

Una cosa parescuda és el que ens pot ocórrer als espectadors quan ens endinsam per casualitat en el territori desconegut del cinema nòrdic de l'últim decenni. Encara que noms com Lars von Trier, Susanne Bier, Thomas Vinterberg, etc., ens siguin familiars, i films com (*1995*) o (*1996*) varen tenir èxit en els nostres cinemes, els noms impronunciables dels actors i directors, l'idioma en les versions originals, tan estranys per a la nostra oïda, les abismals diferències culturals, religioses, polítiques, entre els països del nord d'Europa i nosaltres, i el lamentable fet que gran part de la seva producció mai no arribarà al públic espanyol, tot plegat ens fa percebre el cinema nòrdic com un territori inexplorable, gèlid, llunyà. Però res més enfora de la realitat.

La retrospectiva temàtica que organitza el festival resulta innovadora dins de les nostres fronteres, no així en altres països. Perquè val més tard que mai, benvingut sigui aquest afortunat encert, que



Els directors del cinema nòrdic actual a la presentació del cicle *Fiebre Helada*, Sant Sebastià 2007

esperem que doni els fruits perquè puguem gaudir de les novetats, que n'hi ha, en les nostres sales de cinema al llarg de l'any següent i que no romanem en el llimb.

El cicle "Fiebre Helada" es va presentar oficialment el 22 de setembre en un singular edifici situat en el centre de Sant Sebastià, l'antiga fàbrica de Tabacalera, encara sense restaurar, on a més s'hi exposen en l'actualitat els enormes quadres de Julian Schnabel. Les parets escrostonades, les sales de sòtils alts buides, els grans finestrals, varen fer de marc per a la presentació de deu dels directors i guionistes que duïen els seus films al festival, com a dada curiosa set dels quals noruecs, dos islandesos (l'esmentat i reconegut Fridriksson entre ells) i el suec Bjorn Runge, director de (*2006*). Això sí, de Dinamarca els acompanyava ni més ni pus que l'actual director de l'Institut de Cinema Danès, Eric Bo Nielsen, i el motiu pel qual faltaven més representants d'aquest país amb tota probabilitat es deu al fet que les daltes del festival de Sant Sebastià coincideixen amb les del Festival Internacional de Cinema de Copenhagen.

## El cinema nòrdic actual

Qualsevol generalització que es faci sobre el cinema escandinau és una labor arriscada, si no es vol caure en tòpics. Per començar, posam dins el mateix sac cinc països (Dinamarca, Noruega, Suècia, Finlàndia i Islàndia) que tenen només una part de la història comuna, un clima fred i una societat

en la qual el sector públic té cura dels ciutadans d'una forma envejable per a la resta de països europeus. La producció cinematogràfica es realitza sempre amb ajuda governamental, cosa que demostra l'interès del seus ciutadans per mantenir i fomentar la creació artística pròpia sense complexos. Gràcies a aquest interès polític real, es pot mantenir un esperit creatiu viu, en el quals els talents trobin suport per als projectes i se'n volori la capacitat, com va passar gràcies a l'Escola Danesa de Cinema en els primers anys noranta. Alguns dels films més innovadors i vibrants dels últims deu anys en tot el món tenen l'origen en el cinema nòrdic.

Els films contemporanis del nord d'Europa presenten una coherència en diferents nivells, potser en part perquè el clima i el sistema de vida obliguen els ciutadans a una certa introspecció, o a plantejar-se preguntes sobre l'existència humana carregades de profunditat per seguir els tortuosos camins de l'autoexploració. En la història de l'art sempre ha existit la tendència a cercar una similitud entre les manifestacions artístiques i la relació de l'home amb l'entorn natural, en un intent per classificar les diferències entre l'art nord-europeu i el mediterrani, com per exemple l'expressionisme enfront de l'impressionisme, etc. Tals simplificacions es podrien trobar també en la literatura i en l'espiritualitat d'uns i altres. Però intentat salvar els tòpics, allò que sí que es pot afirmar és que les històries que ens conten aquests directors són íntimament humanes, actuals, reflex de la societat en què viuen—vivim: històries íntimes





*Celebración*  
(*Festen* 1998),  
de Thomas  
Vinterberg

enfrent dels conflictes personals, socials a vegades, i que passen sovint en l'interior de les cases, que són cases del benestar, amb mobles dignes i estances lluminoses, però que moltes vegades es converteixen en escenaris de tragèdies familiars, conflictes psicològics, o, fins i tot, presons. Igual que els mobles (arxi-coneguts per a tots nosaltres també), les ciutats són netes i estan ben organitzades, hi ha una aparent justícia i comoditat, però tot això no allibera la persona d'enfrontar-se a la pròpia existència, a plantejar-se els seus valors, a qüestionar el sentit dels seus actes, a acceptar les emocions com a cosa intrínseca a la seva naturalesa, en definitiva, a suportar el pes de la pròpia vida. La solitud, l'aïllament, la recerca de l'amor, el respecte per un mateix, la lluita quotidiana per la vida, són temes que es repeteixen per a uns personatges que pareixen infeliços en ciutats quasi-perfectes. La pregunta que pareix plantejar-se una i altra vegada és ¿per què no poden les persones ser felices en un entorn de cartró pedra?, ¿quines coses mereixen la pena en l'estat del benestar?, ¿és aquesta la gran mentida del capitalisme lluminós? De bell nou observam que no són tan diferents a nosaltres.

Els films actuals del cinema nòrdic conformen un mosaic de la consciència de l'home actual, i aquest territori gelat és comú a tot el món occidental, més enllà dels idiomes i dels contrastos culturals. La grandesa d'aquest ram de films brillants és que ens ho posa al davant dels ulls per provocar-nos i incitar-nos-en a l'exploració en un viatge fascinant.

Viatge que seria ardu i pesat i que potser obligaria més d'un viatger a abandonar la sala de cinema, si no fos pel bàlsam universal, gran benefactor de la humanitat i de l'art: l'humor, peça imprescindible, sigui quin sigui el color, en el bon cinema. Encara que es tracti, sobretot, de drames, un fi sentit de l'humor, a vegades negre, surt a relleuir per fortuna en els films nòrdics, que ens ajuda a agafar distància del pes existencial i riure'ns de les nostres pròpies misèries. En alguns casos, aquest humor es du fins a l'exageració: alguns personatges del cicle criden l'atenció per ser com a esperpents en el sentit més espanyol o més propi de Valle-Inclán, com a reflexos de personalitat en miralls deformats: malalts mentals, discapacitats en cadires de rodes, acomplexats, tarats físicament i emocionalment, incapacitats per a la comunicació, pederastes, esquizofrèncs, bojos, idiotes, apareixen en els films del cinema nòrdic amb cridanera freqüència.

## Un breu passeig per la febre gelada

Pareix inevitable començar per Dinamarca any zero: *Dogma 95*. Lars von Trier i Thomas Vinterberg es reuneixen a Copenhaguen a prendre vins i a redactar el Manifest, que consisteix en deu regles infrangibles sobre com s'han de fer pel·lícules. Cansats de rodar pel·lícules cares d'autor amb cents de persones atentes al seu mínim gest—Trier ja havia fet *Aleshores* (1987) i (1991)—volien simplificar al màxim les condicions de producció: menys tecno-

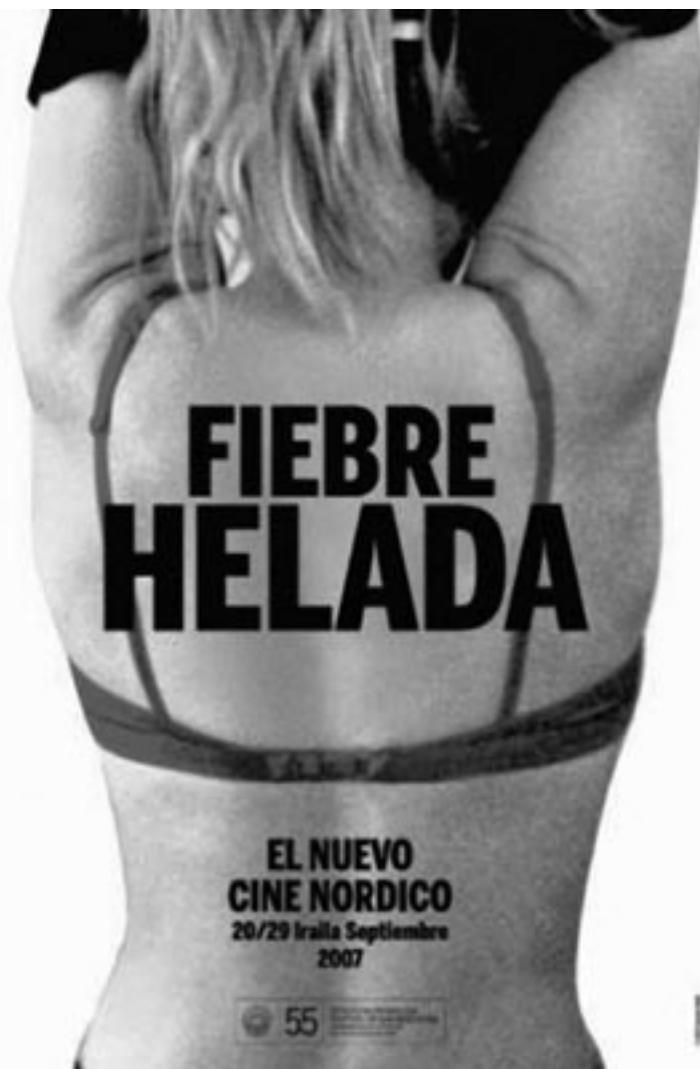
logia, menys gent, menys pressupost i una llista de condicions autoimposades que servissin d'esquer a la imaginació. "Va ser molt fàcil—afirma Vinterberg sobre l'esmentada reunió—, no vàrem fer altra cosa que preguntar-nos què odiàvem del cinema d'avui, i, després, vàrem redactar una llista que ho prohibia tot. Necessitàvem mitja hora i unes quantes riallades."

Varen inventar també la Comunitat Dogma formada per quatre Germans (s'hi varen afegir Kristian Levring, autor de (2000) i Soren Kragh-Jacobsen (1999) i varen jurar el "vot de castedat". Aquest gest poca-solta va culminar amb la publicació i el repartiment del manifest a París a la sala Odeon durant una celebració del centenari del cinema el 1995, en el qual Trier en va ser el protagonista, un paper que li ve com l'anell al dit, pel seu ingeni, sarcasme i talent. Els fulls volants, amb aparença de pamflet comunista, pareixien inicialment una activitat propagandística al servei del cinema danès, però Trier va arrasar el març del 1997 amb (1996) i amb el feroç discurs que va llançar contra crítics, productors i mitjans de comunicació, la destrall de guerra en mà.

Moltes de les normes del Dogma, així com el seu esperit revolucionari, té una gran similitud amb la francesa. En aquests primers anys, Godard va combatre la beneiteria del cinema amb què es va trobar, per decantar-se pel so directe, la llum natural, la vida dels carrers, equips de producció petits i àgils, etc. Els dos moviments cerquen l'autenticitat, i en els dos hi batega la provocació, l'esperit aventurer i la sana intenció de depurar fins a allò imprescindible.

El cinema danès va viure aleshores un èxit sense precedents, i les vendes d'entrada es varen disparar, cosa que va donar lloc a una ona de pel·lícules en els anys següents i directors que es varen sumar al Moviment, com Susanne Bier amb (1999), i (2002), Lone Scherfig amb (2000), i un ampli etcètera. De cop i volta, tots els directors volien contar històries importants, contemporànies, sobre gent jove com ells, fet que va donar peu a una també nova fornada d'actors. Lars von Trier mateix conclou la seva en aquesta època; després de , realitza (1998) i (2000). Les tres protagonistes femenines de la sèrie comparteixen el "cor d'or" (Trier mateix deia que podien ser germanes) i la simplicitat, però segueix sent la pel·lícula que millor expressa les normes i les idees de Dogma 95, tant en forma com en contingut. És també divertida i provocadora, amb explícites escenes sexuals, i tracta sobre un grup de joves que es reuneixen en una casa d'un ric barri de Copenhaguen per fer una revolució moral; surten en grup comportant-se com a disminuïts físics i mentals amb el fi de provocar la reacció de la gent, que els mira estupefacta i que els tracta amb la hipocresia característica del paternalisme pietós. Tan demolidor argument només adquireix sentit quan una dona desgraciada i sensible s'hi afegeix per trobar tota la bellesa, commovedora i respectable de l'"idiota que duim a dins".

Alguns crítics varen encunyar el terme despectiu de "comèdies socials" per al cinema danès dels



deu anys que varen seguir al Dogma, i varen afirmar que moltes de les pel·lícules eren simplement variacions sobre el mateix tema, cosa que pot ser certa si veim els protagonistes com a professionals joves urbans amb dificultats amb l'amor i la vida, però el cert és que l'èxit va arribar al cinema danès més enllà del Dogma, i la quota d'entrades venudes per pel·lícules daneses va arribar al 25-30%, incloent-hi pel·lícules de gèneres molt variats i estils de tots els colors.

En els últims anys hi ha una tendència a recuperar el tríode i l'amor per les imatges elaborades, com els fills d'una revolució que reneguen dels pares. Hi ha qui fins i tot tem per la tendència massa comercial en el cinema danès i troba a faltar el risc. En qualsevol cas, com diu Trier mateix, les regles són per infrangir-les.

## Noruega, present

La història del cinema noruec mereix una especial atenció per l'antiguitat i la tradició. La primera projecció cinematogràfica pública a Escandinàvia va tenir lloc a Oslo el 1886. Tenen la legislació més antiga, que data del 1913, i inclou un sistema de



*Children* (2006),  
de Ragnar  
Bragason

cinemes de propietat municipal que encara és vigent. L'empresa productora més antiga del món, la Nordisk Film, es va fundar el 1906, i segueix mantenint el seu protagonisme en els països nòrdics.

El sistema estatal de producció afavoreix les pel·lícules minoritàries, l'educació del públic i la pervivència d'un cinema local enfront dels reptes de les grans indústries cinematogràfiques, cosa del tot necessària si tenim en compte que Noruega és un país força deshabitat (aproximadament 4,5 milions d'habitants en total, 12 h/km<sup>2</sup>). Tanmateix, un sistema massa anquilosat per funcionaris no afavoreix la incorporació de gent jove a la indústria del cinema, i la primera escola de cinema no es va fundar fins al 1997. La política a seguir està en constant discussió i ha patit molts de canvis en els darrers anys; els darrers, esperançadors.

Tot i una història antiga, Noruega mai no ha tingut una figura de fama internacional dins el cinema, com Ingmar Bergman a Suècia, C. Th. Dreyer a Dinamarca, Aki Kaurismäki a Finlàndia o Fridriksson a Islàndia, i no ha estat fins a mitjan dels anys noranta que han començat a sortir les pel·lícules noruegues a l'exterior i guanyar premis a festivals internacionals. Potser hi hagi un cert sentiment d'inferioritat respecte dels col·legues nòrdics, que desaparereix, però, de manera molt ràpida, sobretot des de la pel·lícula *Eggs* (*Moe og far*, 1995), de Bent Hamer, que va marcar l'"l'any zero" del cinema noruec.

Hamer és conegut fora del seu país per la pel·lícula *Factotum* (*Factotum*, 2005), rodada a Mineàpolis amb Matt Dillon en el paper d'escriptor male-

ït, un personatge paregut a Bukowski. Però abans, Hamer va dirigir dues pel·lícules a Noruega (la segona *Kitchen stories*, 2003), que l'han col·locat a l'altura de Kaurismäki, no només per la qualitat, sinó també per la semblança estilística. Retrata personatges poc convencionals, inadaptats, a través d'un humor inexpressiu i amb un forta càrrega de consciència social i malenconia. Hamer fa servir imatges (a *Kitchen Stories* no hi ha diàlegs durant els primers quaranta minuts de pel·lícula) per deixar-nos percebre la comunicació màgica entre les persones, aquella que es construeix amb mirades i no amb paraules, i al ritme de la vida, és a dir, lentament. En les dues pel·lícules, uns personatges estranys (funcionaris estadístics) s'apropen a la quotidianitat d'altres per observar-los i establir una estranya relació d'amistat al final, que frega el surrealisme. El curiós és que en els dos casos els estranys són suecs, i els observats són personatges de la "Noruega profunda". Més enllà d'un homenatge a la companyonia entre homes, les pel·lícules ens parlen, de bell nou, de la soledat i l'aïllament, dos pilars de la cinematografia nòrdica.

Els anys següents a *Eggs*, el cinema noruec ha viscut una època fructífera, amb directors com Marius Holst (*Cross my Heart and hope to die*, 1995) i el ja veterà Hans Peter Molland (*Zero Kelvin*, 1995), que va guanyar el premi especial del jurat a Sant Sebastià. En aquesta pel·lícula, tres personatges diferents es troben de cop i volta que han de conviure en una cabana perduda i petita, situada en una remota base comercial en el cor d'una Groenlàndia coberta



de neu. Un suec mesquí, cap de la base, un poeta sensible i un silenciós científic, es veuen obligats a digerir les seves diferències de temperament enmig d'un clima tempestuós i salvatge, amb el resultat d'una pel·lícula molt teatral. "En el fons, tots procedim d'Ibsen —en paraules del director— encara que hàgim mamat tot el cinema nord-americà, tornam als diàlegs existencialistes, al conflictes densos."

Més recentment, cal destacar les pel·lícules *The Bothersome Man* (1996) i *The Art of Negative Thinking* (2006), de Jens Liens i Bard Breien respectivament, les quals distjiam que el públic espanyol pugui veure aviat.

*The Bothersome Man* tracta sobre un home d'una quarantena d'anys, una mica totxo, que intenta suïcidar-se, i és conduït de forma misteriosa a una ciutat en què tot el món és feliç i s'hi viu de forma plàcida. Quan han aconseguit una dona ideal, amics i tot va bé en aparença en aquest entorn de ciència-ficció, el protagonista s'avorreix i acaba per no gaudir dels regals que se li ofereixen. "A Noruega —declara Liens— va arribar un moment en què vàrem començar a cansar-nos un poc del Dogma, de la càmera en mà i la resta. Aquí entra una pel·lícula com *The Bothersome man*, en què hi vàrem centrar tota la nostra energia en l'enquadrament, en l'actuació." La pel·lícula és una metàfora de la societat noruega i del món occidental, en què, de bell nou, la soledat i l'aïllament en són els temes principals, amb paraules del director mateix.

*The Art of Negative Thinking* és més que un magnífic títol (es podria traduir com "l'art del pensament negatiu"). Aquesta tragicomèdia és una oda al respecte per les persones. Un jove amargat en una cadira de rodes després d'un accident (magnífic personatge que es disfressa d'ex-combatent de la guerra del Vietnam i fuma marihuana a cor què vols mentre escolta música *country*) s'enfronta a un grup d'autoajuda liderat per una psicòloga xarona que defensa l'"alegria de viure" d'una forma estúpida davant d'un grup de disminuïts. En una divertidíssima confrontació orgiàstica, el protagonista acaba per convèncer-los tots perquè aprenguin a acceptar les emocions autèntiques, fins i tot la ràbia, en comptes de fingir que la vida és meravellosa. Amb això es guanya el respecte dels altres i el de l'esposa. El director mateix va declarar a la redactora del present article: "És una pel·lícula sobre el respecte a un mateix", i, més endavant, "el sentit de l'humor és universal, no crec que existeixin diferències entre l'humor mediterrani i el nòrdic."

L'assistència dels directors noruecs al festival va ser predominant i va ser un plaer poder parlar amb ells en la presentació de Tabacalera.

## Paisatges islandesos

Al contrari del que passa a Noruega, la indústria del cinema a Islàndia és la més jove dels països nòrdics. Fins ara, una de les més importants fonts d'ingressos eren les produccions internacionals que n'aprofitaven els paisatges i les infraestructures.



El primer llargmetratge islandès va ser *Land and Sons* (1980) d'August Gudmundsson, va vendre 100.000 entrades (Islàndia té menys de 300.000 habitants).

*Saraband* (2003), d'Ingmar Bergman

La figura més important del cinema islandès és Fridrik Thor Fridriksson, a qui hem citat, també present en persona en el festival de Sant Sebastià, que realitzar pel·lícules a més de produir-ne per a altres nous directors, entre els quals Baltsar Kormakur, que va realitzar *101 Reykjavík* l'any 2000, amb l'actriu espanyola Victoria Abril en el repartiment. Conta la tragicòmica història d'un jove de vint anys que viu amb sa mare i que es passa els dies navegant per internet a la recerca de pàgines pornogràfiques, bevent molt i sense cap objectiu en la vida. Reykjavík es converteix en el lloc de la burgesia fossilitzada i claustrofòbica, reflectint una societat en què es canvia l'idioma propi per l'anglès, qua canvia de manera molt ràpida sota la influència de l'estranger, que perd les tradicions i la identitat.

És molt interessant observar com els paisatges meravellosos de què parlava Clint Eastwood són tediosos i sufocants per a la nova generació de cineastes islandesos.

Les pel·lícules bessones de baix pressupost *Children* (*Börn*, 2006), guanyadora del Cigne d'Or a Copenhaguen, el setembre del 2007, a la millor pel·lícula, i *Parents* (*Foreldrar*, 2007), del director Ragnar Bragason, descriuen les problemàtiques relacions entre pares i fills, atrapats en els models socials respectius, interpretats segons el model de John Cassavetes: allò important és que siguin, no que interpretin. Estan rodades en blanc i negre, i no contenen cap al·lusion als espais lliures de la naturalesa, més aviat el contrari, els personatges pareixen tancats en el seu barri suburbà.

Per a una indústria que no ha complit ni trenta anys, els directors mostren una gran maduresa, narant amb qualitat els problemes de la seva complicada i canviant societat, potser perquè gaudeixen de la llibertat del començament, lliure de tradicions en el cinema, cosa que pot ser un avantatge per a la creativitat.



*The art of negative thinking* (2006), de Bard Breien

## Finlàndia o Aki Kaurismäki

Del país més oriental d'Escandinàvia ens arriba la sauna, l'aurora boreal i el cinema de Kaurismäki. Les ajudes en aquest país són petites, i potser per aquest motiu Aki Kaurismäki realitza la pròpia producció: "Mantenc la meua llibertat fent pel·lícules de no més d'1 milió de corones daneses (300.000 euros. No puc disposar d'un exèrcit a les meves pel·lícules, però, ¿per què l'hauria d'utilitzar? No som bo per a les multituds, estic més interessat en el personatge i en el mur que hi ha al darrere."

Els plans estàtics, l'enquadrament meditat, el sofisticat ús dels colors, l'escassetesa de diàlegs i una música sorprenent, són alguns dels trets de les seves pel·lícules, en què els actors construeixen una història, i l'espectador fa la resta. Històries senzilles, quotidianes, amb personatges marginals que habiten freds paisatges urbans d'Hèlsinki, però que són fidels a ells mateixos i duen la desgràcia amb integritat heroica.

Diuen que la forma de salut més habitual a Finlàndia és una mirada fixa a l'infinit. Veient el comportament dels personatges de Kaurismäki, un no sap què va ser primer, si la llegenda o la pel·lícula, però el que sí que és real és la sensació desconcertant que produeixen aquests enquadraments, en què les persones miren cadascuna fora del quadre, com si la resposta a les seves preguntes existencials vengués del més enllà, i no del seu contertulià.

En el festival es varen poder veure dues pel·lícules de l'última trilogia —la trilogia del perdedor— formada per *Nubes Pasajeras* (*Kauas Pilvet Karkaavat*, 1996), *Un hombre sin pasado* (*Mies vailla menneisyttä*, 2002), i *Luces al atardecer* (*Laitakau-pungin valot*, 2006), sobre algunes de les malalties de les societats modernes: desocupació, desarrelament i solitud, filmats amb realisme tranquil i magistral utilització de l'humor negre.

Kaurismäki creu en l'ésser humà, i el seu missatge és sempre esperançador. A *Luces al atardecer* narra la història d'un reservat guàrdia de seguretat que cau en mans d'una xarxa de lladres, de qui comenten que és "fidel com un ca, un idiota romàntic"), que va descendint per una espiral de problemes:

una dona fatal que l'enganya, per culpa de la qual és empresonat de manera injusta. Al final de la història, és redimit per l'amor verdader d'una altra dona, que, incansable, ha romàs sempre al costat d'ell, sent el darrer pla de la pel·lícula molt similar al de *Pickpocket*, de Bresson. La societat finlandesa, una de les més exemplars quant al benestar i la prosperitat, es reflecteix en aquesta trilogia com a pràctica, freda i corrupta de diner, que no admet la presència d'un lluitador desinteressat i lleial com el protagonista d'aquesta història. Per fortuna, l'amor redemptor, la força de voluntat o la fermesa de principis ètics (el guàrdia mai no delata la dona fatal que els va enganyar), salven les persones i la fe que professa Kaurismäki en l'ésser humà es contagia a l'espectador. El director mateix descriu la pel·lícula de la manera següent en la pàgina web de la pel·lícula: "*Lights in the Dusk* (*Luces al atardecer*) conclou la trilogia que va començar amb *Nubes pasajeras* i *Un hombre sin sombra*. La primera pel·lícula de la trilogia parlava d'un home sense feina i la segona, d'un home sense sostre, el tema de *Lights in the Dusk* és la solitud.

Igual que el petit rodamón encarnat per Chaplin, el protagonista de la pel·lícula, el guàrdia de seguretat Koistinen, cerca una petita esclatxa per allunyar-se d'aquest món cruel, però els homes i la societat s'encarreguen de malbaratar-ne les modestes esperances, una rere l'altra.

Uns mafiosos se serveixen del seu desig d'amor i de la seva professió per a un robatori del qual n'és acusat. Ho aconsegueixen gràcies a l'ajuda de la dona més calculadora i freda de la història del cinema des d'*Eva al desnudo* (1950), de Joseph L. Mankiewicz. Koistinen perd la feina, la llibertat, els somnis.

Però, per sort per al protagonista, el director de la pel·lícula té la reputació de ser un vell tendre, fet que ens du a creure que qualche raig d'esperança il·luminarà la darrera escena." Aki Kaurismäki.

Una altra cosa que ens pot sorprendre és la música; la pel·lícula comença amb uns sobris plans generals en colors freds del lloc on treballa Koistinen acompanyats de "Volver", de Gardel, que accentua la sensació de malenconia. Amb el característic to de broma, el director mateix va afirmar a Cannes quan li varen demanar pel tango: "Deixaré que parli el petit productor que duc a dins. Com més antiga és la música, més barata surt."

*Luces al atardecer* va ser elegida el setembre per representar Finlàndia en els Oscar, però l'Institut Finlandès del Cinema s'ha vist obligat a retirar-ne la candidatura pel desig explícit del director, com a protesta contra la política de Bush. Una decisió que ha provocat que el país nòrdic no estigui representat enguany als Oscar.

## Ingmar Bergman

2007 és l'any en què mor Ingmar Bergman i el festival de cinema de Sant Sebastià n'honora la memòria elegint Liv Ulman per al premi Donostia; totes les preguntes que se li fan són, de manera inevitable, sobre el director i la relació mútua. Elegant

i lluitadora com sempre, Ulman parla de la mort de Bergman i de la d'Antonioni: "Aquests dos homes varen decidir treballar amb la veritat, no com es primers ministres i polítics, els quals per fortuna escriuen en l'arena les mentides que no haurien de ser part de la nostra vida."

La veritat, la persona, les cicatrius de l'ànima, la constant recerca de Déu... Sempre faltirà l'espai suficient per parlar de la grandesa de Bergman. En morir el 30 de juliol es varen escriure milers d'articles a tot el món, la televisió nacional sueca va dedicar dies sencers de programació al mestre, es varen convidar experts, varen ploure condolences, de Suècia i de l'estranger... Un dels articles, que citam perquè endevina el tret, va ser Woody Allen, qui va escriure en el *New York Times*: "¿... Pot el treball d'un mateix ser influït per Grouxo Marx i Ingmar Bergman? Jo vaig aconseguir absorbir-ne qualche engruna, d'ell, qualche cosa que no depèn del geni, ni tan sols del talent, sinó que en realitat es pot aprendre i desenvolupar-se. Estic parlant del que amb certa lleugeresa se sol anomenar "ètica del treball" i que no és més que la pura disciplina. D'ell, en vaig aprendre a intentar fer-ho el millor possible en cada moment, a no retre'm a l'estúpid jocs dels èxits i els fracassos, a no exercir de manera ostentosa el paper de director, sinó a limitar-me a fer una pel·lícula i passar a la següent."

El cicle "Fiebre Helada" es va tancar amb *Saraband* (2003), una intensa obra teatral que complementa *Secretos de un matrimonio* (*Scener ur ett äktenskap*, 1973). Encara que els personatges són els mateixos, Marianne (Liv Ulman) i Joan (Erland Josephson), trenta anys després, s'introdueixen dos personatges nous, fill i néta, i s'analitza la relació entre les tres generacions: l'afecte malaltís de Henrik envers la seva filla, la lluita d'aquesta per independitzar-se, el menyspreu de Joan envers el fill Henrik. *Saraband* és una obra típica de Bergman, plena de patiment i éssers humans tarats des del punt de vista emocional, tractats amb duresa en el niu dels horrors que pot ser la família. Un diamant per tancar el festival.

Però seria injust no parlar dels nous cineastes suecs, que tenen la difícil tasca de suportar el pes d'un nou mestre en les seves files. El 1998, la pel·lícula *Fucking Amal* (a Espanya es va poder veure amb el títol *Descubriendo el Amor*), va ser un èxit de taquilla, que va donar peu a una ona de pel·lícules juvenils. El seu director, Lukas Moodysson, es queixava que en el cinema suec no existien descripcions creïbles ni apassionades de la societat, cosa que a Suècia era una crítica al cinema de Bergman, qui tenia més detractors al seu país, a part de Moodysson. Aquest director pareix parlar als seus personatges com els suecs "de veritat" i descriu com viu la gent jove. La pel·lícula tracta de dues al·lotes adolescents que exploren la seva sexualitat en un moment delicat de la vida, en una petita ciutat de províncies remota i avorrida, *Amal*, usant música *pop* i un to de comèdia dramàtica. Va ser qualificada d'obra mestra, per Bergman mateix.

Com a dada curiosa, Moodysson va canviar de rumb de manera radical amb una pel·lícula de l'any



2002, *Lilja 4-ever*, sobre el tràfic de dones a l'Europa de l'Est, una pel·lícula obscura i brutal, igual que una altra que es va presentar al festival, *A hole in my Heart* (2004), que tracta sobre el sexe i la mort.

*Cold Fever* (1995), de Fridrik Thor Fridriksson

El director Roy Andersson va presentar l'any 2000 una de les millors pel·lícules sueques d'aquest any; *Songs from the second floor*, una pel·lícula difícil sobre un univers al·lucinant de què se'n pot esperar qualche cosa; una trama surrealista formada per la vida de diferents personatges, rodada en quarantais plans seqüència amb càmera fixa, a manera de vinyeta, amb una clara crítica política contra la fredor de la societat capitalista. I, una vegada més, carregada d'humor.

Igual que a la resta dels països nòrdics, cap pel·lícula es produeix sense ajuda governamental, i es discuteix sobre el futur de la política a seguir per omplir aquest buit entre el cinema comercial i el cinema d'autor, atès que els suecs tenen molta consciència quant al cinema com a mitjà fonamental d'expressió artística d'un país. Com a Noruega, també hi ha una tendència a comparar-se amb els danesos i mirar-los amb admiració.

El que és clar és que el cinema suec no serà el mateix sense Ingmar Bergman. L'omnipresent Lars von Trier també va publicar un article en morir el mestre, per al qual en declara l'admiració i diu sentir-ne una enveja sana, però amb la seva sempiterna ironia (extret de *Cahiers du cinéma*, núm. 626, setembre de 2007): "Som un admirador de Bergman. Fins i tot li vaig escriure un grapat de cartes com a admirador. Però mai no en vaig rebre respostes. Sempre vaig sentir-ne uns forts vincles familiars, envers ell. Per tant, em sent orgullós de poder dir que sempre em va tractar de la mateixa manera que va tractar els fills: ¡sense cap interès!"

## Lista de les pel·lícules que va oferir la retrospectiva per països:

### DINAMARCA

- *Breaking the Waves* (*Rompiendo las olas*). Lars Von Trier, 1996.

- *Pusher (Pusher, un paseo por el abismo)*. Nicolas Winding Refn, 1997.
- *The Idiots (Los Idiotas)*. Lars Von Trier, 1998.
- *The Celebration (Celebracion)*. Thomas Vinterberg, 1998.
- *Italian for Beginners (Italiano para principiantes)*. Lone Scherfig, 2000.
- *Open Hearts (Te quiero para siempre)*. Susanne Bier, 2002.
- *Inheritance (La Herencia)*. Per Fly, 2003.
- *Offscreen*. Christoffer Boe, 2006.
- *Princess*. Anders Morgenthaler, 2006.
- *A Soap*. Pernille Fischer Christensen, 2006
- *The Art of Crying*. Peter Schonau Fog, 2006

#### SUÈCIA

- *Fucking Amal (Descubriendo el amor)*. Lukas Moodysson, 1998
- *Songs From the Second Floor*. Roy Andersson, 2000.
- *Saraband*. Ingmar Bergman, 2003.
- *Daybreak*. Björn Runge, 2003.
- *A Hole in My Heart*. Lukas Moodysson, 2004
- *Day and Night*. Simon Staho, 2004.
- *Four Shades of Brown*. Tomas Alfredson, 2004.

#### NORUEGA

- *Eggs*. Bent Hamer, 1995.

- *Zero° Kelvin*. Hans Petter Moland, 1995.
- *Cross My Heart and Hope To Die*. Marius Holst, 1995.
- *Junk Mail*. Pal Sletaune, 1997.
- *Cabin Fever*. Mona J. Hoel, 2001.
- *Kitchen Stories*. Bent Hammer, 2003.
- *Uno*. Aksel Hennie, 2004.
- *Sons*. Eric Richter, 2006.
- *The Bothered Man*. Jens Liens, 2006.
- *The Art of Negative Thinking*. Bard Beien, 2007.

#### FINLÀNDIA

- *Drifting Clouds (Nubes pasajeras)*. Aki Kaurismäki, 1996.
- *The Man Without a Past (Un hombre sin pasado)*. Aki Kaurismäki, 2002.
- *Frozen Land*. Aku Louhimies, 2005.
- *A Man's Job*. Aleksi Salmenperä, 2007.

#### ISLÀNDIA

- *Cold Fever (Fiebre helada)*. Fridrik Thor Fridriksson, 1995.
- *The Sea*. Baltasar Kormakur, 2002.
- *Noi The Albino*. Dagur Kari, 2002.
- *Cold Light*. Hilmar Oddsson, 2004.
- *Children*. Ragnar Bragason, 2006.
- *Parents*. Ragnar Bragason, 2007. ■

*Eggs* (1995), de Bent Hamer



Toni Bestard, nascut a Bunyola l'any 1973. Ex-pintor, ex-músic, professor de cinema a l'Escola universitària Alberta Giménez, és sobretot un prometedor cineasta. Premiat i reconegut a l'estat espanyol i a Europa, ha realitzat fins ara 6 curtmetratges que, malgrat el format, no deixen de ser excel·lents pel·lícules. *El anónimo Caronte*, la seva darrera proposta, reflexiona sobre el món del cinema, sobre la gent que treballa a l'ombra dels grans actors, gent que resta a la prestatgeria de l'oblit i que el cineasta reivindica i recupera per a bé de la història. Aquesta pel·lícula és candidata al premi Goya, a la secció de curtmetratges.

## Gènesi d'*El anónimo Caronte*

Jo volia fer un documental sobre la pel·lícula *El Verdugo*, sobretot en referència a les seqüències rodades a Mallorca. Quan era a la fase de documentació de la pel·lícula i mentre investigava sobre les persones que hi havien participat, vaig parlar amb Joan Ferrer. Després d'estar un matí amb ell, vaig pensar que seria molt millor fer un documental sobre en Joan, sobre la història d'un actor anònim, un actor no professional, que va exercir de jove i que va participar a una pel·lícula tan paradigmàtica com *El Verdugo*. Vaig trobar que era més interessant això que no fer un típic documental sobre la totalitat de la pel·lícula. Era molt més atractiu contar la vida d'un actor anònim i que, a través de la seva mirada, al mateix temps tornava al rodatge d'*El Verdugo*.

## Aquest és el sisè curtmetratge. El setè, en allusió al setè art, serà un llargmetratge?

No havia pensat mai això que el setè projecte tengués a veure amb el setè art. Però si és ver que estic treballant perquè la pròxima pel·lícula sigui un llargmetratge. La cosa depèn, evidentment, de tota una sèrie de circumstàncies perquè es pugui dur a terme aquest projecte. Tot i que la meua trajectòria fins ara hagi estat formada només per curtmetratges, el que és important és la proposta que fa el director, no la durada de la pel·lícula. De fet, hi ha un terme que de cada vegada m'agrada menys, que és el de "curtmetratgista".

## Explica'ns la teua evolució des de *Solo por un tango* fins a *El anónimo Caronte*

Sí, vaig començar a dirigir cinema l'any 2000 amb *Solo por un tango*, que en realitat és de l'any 1998, el que passa és que vàrem estar dos anys a aconseguir el finançament i acabar la pel·lícula. En la meua primera incursió pensava que havia d'arribar a un ampli públic, i per tant, havia de ser un producte com més comercial millor. Ara no. Era un poc la meua inexperiència, estava començant, però crec que és una història sincera des de la perspectiva actual. Totes aquestes experiències, al llarg del temps, s'han convertit en petites virtuts.



El treball següent va ser *Gatos*. Des del meu punt de vista és un projecte maleït, però em va ajudar molt a aprendre com funcionava la indústria, tot l'engranatge del món del cinema: equips de rodatge, postproducció, publicitat... tot un aprenentatge. El que passa és no n'estic massa satisfet del resultat i la pel·lícula roman dins un calaix.

Després, per llevar-me els mals moments de *Gatos*, vaig afrontar-me a un dels curts que més alegries m'ha dona fins ara, i n'és un dels més sincers. Si parlem de sinceritat, seguint François Truffaut, que deia que una pel·lícula ha de ser sincera, *El Viaje* vol assumir aquesta sinceritat. No té massa pretensions, és un curt de nou minuts, senzill, directe i conté moltes més coses que el que es veu a primera vista. És molt reprensat i també és la primera col·laboració amb el guionista amb el qual ara treballa, Arturo Ruiz.

*Niño vudú* és una proposta molt més personal, és una pel·lícula rodada a Mallorca. Les anteriors s'havien fet a Madrid. Jo havia arribat a Mallorca el 2003 i un any després vaig començar a plantejar el projecte de *Niño vudú*, que era gairebé un llargmetratge, un projecte molt ambiciós, pensat com una pel·lícula en tots els sentits. És un curt que —ho reconec— té alguns problemes d'estructura, té moments que s'haurien pogut aconseguir millor, però, quan jo he d'elegir un dels meus curts, aquest és *Niño vudú*, perquè va suposar la reconciliació amb Mallorca, era la gent d'aquí; és el meu curt personal, té molta cosa meua, vivències, records...

*Equipajes* surt quan pens seriosament a passar al llargmetratge. Es tracta de fer un curt de deu minuts, simpàtic, dos personatges. La idea era tornar a l'essència del curtmetratge. Està fet pensant en la filosofia dels festivals cinematogràfics. Té trenta-tres premis i el darrer fou despús-ahir a Brussel·les.



En aquest aspecte és un curt que m'ha donat moltes alegries.

***Niño vudú* és una pel·lícula que m'interessa, malgrat que la meva preferida és *El Viaje*. *Niño vudú* sempre em desconcerta: la dramatització que fas de Jimi Hendrix al principi. Crec que hauria estat millor presentar la història d'ell sempre amb foto fixa, que, per cert, funciona molt bé dins el discurs filmic.**

Sí, potser, però la meva intenció era començar amb unes imatges espectaculars, amb el ritual vudú... Sí, pot ser que despisti un poc el fet de dramatitzar el personatge de Hendrix. Tal vegada aquesta seqüència inicial hauria d'haver estat amb foto fixa, com la resta de la part documental, i sobretot per tenir uniformitat quant a l'estructura de la pel·lícula.

**A partir d'*El viaje*, es nota que treballes gairebé sempre amb la mateixa gent, que formau un equip: el guionista Arturo Ruiz, el director de fotografia Nicolás Pinzón Sarmiento...**

Sí, a partir d'*El viaje*, Arturo Ruiz i jo hem treballat junts, i ara també al llargmetratge. Quant a Nicolás Pinzón, és un descobriment meu. Ell va començar com a cap d'elèctrics a la pel·lícula *Gatos* i vaig veure que hi havia en ell un director de fotografia en potència. Un dia, en un viatge d'Àvila a Madrid, li vaig proposar venir a Mallorca per fer-se càrrec de la foto de *Niño vudú*, que es tractava en principi d'una producció senzilla en súper-16.

Després se va realitzar en 35 mm i en cinemascòpe, per tant, la producció va canviar radicalment. A partir d'aquí no ha aturat de treballar.

Respecte a treballar en equip, sempre que he vist que la relació era bona, hi he continuat la tasca:

guionista, fotografia, ajudant de direcció, direcció artística...

**També hi sol aparèixer sovint Manuel Barceló.**

Sí, hi fa petits treballs, és una persona molt entranyable, un bon amic i sempre s'ha portat molt bé. També té un rostre molt característic. Per aquesta gran amistat està disposat sempre a fer petites intervencions, una o dues frases. Esper que qualche dia el seu paper sigui el que es mereix.

**Com és el teu procés a l'hora de fer una pel·lícula, fas un guió il·lustrat?**

Bé, t'he de dir que som un pintor frustrat i també un músic frustrat (vaig ser component d'una banda de rock durant quatre anys) i, és clar, alguna cosa de dibuixant m'ha quedat. Solc fer uns esbossos, esbossos bastant treballats, que pas a un dibuixant perquè els acabi de donar forma. M'agrada que l'equip tengui una previsualització bastant clara del que serà el projecte. A *Equipajes*, l'únic curt on no he utilitzat dibuixos, es va fer amb fotografia fixa. Dues persones vàrem anar a l'aeroport i, amb una càmera fotografia, vàrem fer tota la planificació de la pel·lícula. El guió gràfic és un patró que dóna molta seguretat, però una vegada que ets al plató, a l'hora de rodar hi ha coses que s'han de canviar, per problemes tècnics, inspiració, etc. Però, com deia Dreyer, és molt important tenir-lo planificat abans, per si de cas falla aquesta inspiració.

**Respecte de la tècnica, per exemple, al meu parer fas uns tràvelings molt elegants.**

Sí, sempre pens molt a l'hora d'elaborar un pla. A un pla hi pot haver moltes coses, tenir lectures diferents. Procur, segons la idea de Rivette, que els tràvelings, panoràmiques, etc, tinguin una justifi-



cació. D'altra banda, la meua planificació és molt clàssica: pla-contrapla. Intent que siguin els actors els elements que donin moviment interior al pla. En conseqüència, quan decideixo moure la càmera, sempre procurar que estigui supeditada a la història. Som un director a qui li agrada molt la història, la història està per damunt de tot, de la imatge, del muntatge. Com deia William Wyler, si a una pel·lícula et fixes en la tècnica, mal assumpte, vol dir que no t'has fixat en la història. A mi, quan em diuen "la fotografia és molt guapa"... malament!

**Avui molts realitzadors treballen amb les noves tecnologies: Betacam, DVCAM, etc. Tu, en canvi, et mantens fidel al format tradicional de 35 o 16 mm.**

Sí, llevat d'*El anónimo Caronte*, que l'he rodat en HDV. Quan vaig començar a filmar —devia ser l'any 1995—, el vídeo ja existia, però jo vaig preferir rodar en súper-8, amb una càmera de mon pare. També es donà la circumstància que, a l'escola on vaig estudiar cinema, es treballava també en 35 mm o 16 mm i, per tant, és un suport que domín, amb el qual em sent be. És un mitjà molt diferent: la textura, profunditat de camp, fotografia. D'altra banda, encara no hi ha un suport que iguali el 35 mm i, mentre les sales hi projectin, jo treballaré amb aquest format. Però, evidentment estic obert a qualsevol suport sempre que sigui per millorar. Crec que arribarà un moment en que les sales projectaran en digital.

#### **El blanc i negre.**

A mi m'encanta, m'apassiona, el blanc i negre, i *El viaje* la vaig rodar en aquest format, però, a l'hora de filmar, sempre et trobes amb l'oposició del productor, ja que no és comercial. Hauria d'haver-hi un renaixement d'aquest format. Hi ha tantes obres mestres realitzades en blanc i negre, que seria una manera de recuperar l'essència del cinema. A més,

la meua filosofia respecte al cinema és contar una història perquè la vegi el màxim de gent possible i, si a la gent li agrada més el color, jo la faré en color. Hi ha directors que manifesten que al públic no li interessa, però a mi sí que m'interessa

#### **Influències.**

Quan faig una pel·lícula, intent que surti el més natural possible. Evidentment, tenc un bagatge cinematogràfic i he vist moltes obres mestres. He estat cinèfil abans que cineasta i aquesta formació pot influir de manera inconscient, però sempre procurar que no sigui així, més que res per respecte a aquests directors. Vull dir que a la meua infantesa —finals dels anys setanta— em marcà *La guerra de les galàxies*, *Indiana Jones*, etc. Al mateix temps, vaig començar a descobrir pel·lícules com *El padrí*, *Taxi Driver*, obres de Woody Allen... i quan em vaig plantejar seriosament estudiar cinema —tenia devuit o denou anys—, vaig descobrir els grans clàssics, evidentment per televisió, perquè a l'època s'emetien pel·lícules excel·lents: John Ford, Billy Wilder, neorealisme italià, Lubitsch, Hitchcock, cineastes espanyols com Berlanga, Buñuel...

#### **Godard o Truffaut**

M'interessa més Truffaut. No obstant això, *À bout de souffle* té un gran valor en la història del cinema, com a trencament d'unes regles preestablertes.

#### **Què opines del cinema actual?**

Hi ha filmografies interessants. A part dels cineastes actuals que abans he citat (Spielberg, Scorsese, Coppola, Lynch), m'interessa el cinema asiàtic, té propostes molt interessants. També hi ha alguns directors del cinema independent nord-americà molt significatius, com per exemple Paul Thomas Anderson, John Sayles, Thomas McCarthy...





**Hem començat parlant d'El anónimo Caronte, podries dir-ne alguna cosa més?**

*El anónimo Caronte* és un projecte que fa temps que tenia dins el cap. Parlar d'aquesta gent —dels actors que hi fan un paper molt curt— i la manera com es varen donar un seguit de condicions per contar aquella història d'una manera més sincera, d'un ànim fresc, renovador. Va ser una experiència reconfortant en tots els sentits, diria que va ser una espècie de teràpia, un rodatge tranquil, pausat, sense l'estrès d'altres rodatges, amb molta tranquil·litat. Al mateix temps, també hi havia el factor de treballar amb una persona tan entranyable com en Joan Ferrer. És un documental on pràcticament ho he fet tot: guió, direcció, muntatge, he escollit la música, excepte, i evidentment, la fotografia, dirigida per Pinzón. Respecte del guió, en tractar-se d'un documental, sempre és més flexible, però, quan vaig conèixer en Joan, vaig elaborar un guió previ, sempre en funció del personatge, que pràcticament durant el rodatge no va canviar gens. Però repeteixo, és un treball fet amb sinceritat, paciència, amb moltes hores davant la moviola: pensa que tenia més de dues hores d'entrevista i set hores de material divers. S'hauria pogut fer molt bé un documental de dues hores de durada, però m'he estimat més que fos una petita peça, senzilla dins la complexitat. És una proposta honesta, un atracament a la realitat del món d'aquests petits actors anònims i, alhora, grans protagonistes d'històries. En definitiva, es tracta de reivindicar aquests actors, diguem-ne terciaris.

**Com has viscut el pas de la ficció al documental?**

La veritat és que, després de fer tants curts de ficció i durant aquest llarg i complicat procés que és el preparar el teu primer llargmetratge, vaig pensar que era el moment d'afrontar una vella

idea que em feia voltes pel cap fa temps, que era realitzar un documental sobre *El verdugo* a Mallorca. El documental no acabava de ser un gènere desconegut per mi: ja fa uns anys vaig treballar a un parell de documentals a Madrid, però d'àmbit més televisiu. En el fons, la realització d'*El anónimo Caronte* ha estat una espècie de teràpia. La llibertat, l'equip reduït, el fet de no tenir cap tipus de pressió econòmica ni de temps, ha estat fonamental perquè em decidís a afrontar aquest projecte. Encara que la meua passió és el cinema de ficció, no ho dubtaria ni dues vegades a l'hora de tornar a fer un documental.

**Tot i ser un director mallorquí, fins ara les teves pel·lícules són en castellà.**

Fins ara he fet tots els meus curtmetratges en castellà, entre d'altres motius perquè la majoria els he realitzat amb un guionista de parla castellana. Jo som bunyolí i tenc ben clar que la meua llengua és la catalana i que en un futur no m'importarà fer pel·lícules en català, però continuaré fent-les en castellà, o qualsevol altre idioma, si crec que la història o la comercialitat de la pel·lícula està en joc.

**Futur.**

Estic elaborant, i està gairebé acabat, un guió amb Arturo Ruiz, que es titula *El perfecto desconocido*. Esper que sigui el meu primer llargmetratge com a director.

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

**La pel·lícula de la teua vida.**

—*La nit del caçador*.

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

—*La vida de los otros*.





**Què destacaries d'aquesta pel·lícula?**

—El guió, la interpretació, la direcció... des d'un punt de vista clàssic i sobri, fet per un jove director de tan sols trenta-quatre anys.

**Digues el nom d'un director.**

—Luis García Berlanga.

**Digues el nom d'una actriu.**

—Katherine Hepburn.

**Digues el nom d'un actor.**

—Robert Mitchum.

**Quina seqüència t'hauria agradat haver filmat?**

—La seqüència inicial de *Sed de mal* (el pla seqüència).

**Destaca una banda sonora.**

—*Matar un ruiseñor*, d'Elmer Bernstein.

**Destaca la frase d'un diàleg.**

—Qualsevol d'*El Padrí*.

**Què opines dels Oscar?**

—Una plataforma excel·lent per promoure les pel·lícules americanes (res més).

**Quantes vegades vas al cinema durant un any?**

—Vint, com a màxim.

**T'agrada veure les pel·lícules per televisió?**

—En DVD, i versió original amb subtítols.

**Quina obra literària adaptaries al cinema?**

—*Bearn*.

**Quina no adaptaries?**

—*La metamorfosi*.

**Per què?**

—No tendria cap sentit veure-la en imatges. És un novel·la en què la imaginació del lector és superior a qualsevol translació al cinema. ■



*El anónimo Caronte*

# La pel·lícula de la història Els reis i els còmics

Francesc M. Rotger

*Elizabeth: la  
edad de oro*



Facem com el mes passat. Parlem de cinema i història, però també de cinema i teatre. I, fins i tot, de cinema i literatura. Sí, perquè entre els monarques europeus més coneguts i poderosos de l'Edat Moderna, sens dubte tothom assenyalaria Elisabet I d'Anglaterra, *la Reina Verge*, i Lluís XIV, *el Rei Sol*. Tot dos encarnen el període de màxim esplendor dels seus respectius països, quan eren sengles imperis (en competència, en tot cas, amb una altra reina anglesa, Victòria, i amb Napoleó Bonaparte, respectivament). Tanta de glòria no és res en comparació amb un fet molt més rellevant per als escenaris i per a les lletres. Tot dos varen ser, també, els protectors de dos genis de la dramaturgia, William Shakespeare i Jean Baptiste Poquelin, *Molière*, possiblement, de fet, els dos autors dramàtics més influents de tots els temps. La recent cartellera cinematogràfica ens ha ofert una nova adaptació al cinema de la biografia de la reina Elisabet, *Elizabeth: la edad de oro*, de Shekhar Kappur, i també una nova aproximació a la vida de Poquelin, *El joven Molière*, de Laurent Tirard, amb la particularitat que se centra, com el seu títol indica, en la joventut del comediògraf (deu estar de moda, això de contar les experiències primerenques dels grans escriptors, perquè gairebé al mateix temps es projectava *La joven Jane Austen*, de Julian Jarrold).

*Elizabeth: la edad de oro*, en canvi, no ens conta la joventut d'Elisabet I, per a això ja hi havia la primera part, de fa uns deu anys enrere. Aquesta continuació se centra, pel que fa als aspectes bèl-

lics i polítics, en dos dels episodis més coneguts del seu regnat: l'execució de la seva cosina i hereva, Maria, reina d'Escòcia, i l'intent d'invasió del seu país per l'anomenada Armada Invencible espanyola. En l'aspecte del rigor històric em sembla que és on aquest llargmetratge ha rebut les crítiques més dures. I és que estic d'acord en el fet que una pel·lícula no és un llibre d'història. Però no m'explic la necessitat de pintar Elisabet Tudor i els anglesos amb tonalitats tan favorables, i en canvi Felip II i els espanyols amb colors tan absolutament negatius: no tan sols fanàtics, sinó a més incompetents. Em pensava que ja havien passat el temps en què (com el cinema del franquisme) el passat s'explicava en clau de bons i de dolents. A banda d'això, és una pel·lícula espectacular, amb una interpretació magnètica de Cate Blanchett.

Les paraules de Shakespeare (les del discurs de Marc Antoni a *Juli Cèsar*, les d'Horaci al acomiadar-se d'Hamlet: "Bona nit, dolç príncep") són presents a una pel·lícula espanyola, *Oviedo Express*, de Gonzalo Suárez, doblement relacionada amb la literatura. Perquè s'inspira lliurement en una narració de Stefan Zweig, i perquè la companyia de còmics que la protagonitza posa en escena (al Teatro Campoamor de la capital d'Astúries) una adaptació a l'escenari de la novel·la emblemàtica d'aquella ciutat: *La regenta*, de Clarín. I amb el cinema: perquè el personatge de Jorge Sanz va a contar les seves penes a l'escultura de Woody Allen que hi ha als carrers d'Oviedo. ■

## Apunts a contrallum Notes breus sobre alguns films de Richard Fleischer

Josep Carles Romaguera



*Fuga sin fin*

### 1. *The Last Run* (*Fuga sin fin*, 1971)

*Thriller* itinerant, traçat a través de les anades i tornades per carreteres espanyoles d'un conductor que torna de la inactivitat després de vuit anys, en aquest cas, per ajudar un criminal i la seva amant, aquesta és una de les pel·lícules més celebrades del seu director, Richard Fleischer. No només pel que fa a l'esplèndida caracterització d'un dels seus personatges habituals, aquell antiheroi solitari, que sembla desplaçat del món, sinó perquè també esdevé una de les seves obres més valorades pel que fa a l'estil. *Fuga sin fin*, en aquest sentit, s'ofereix com una obra depurada, on es deixen de banda els experiments formals per atorgar tot el dramatisme a una planificació concisa i precisa. Al marge que es tractés, en un principi, d'un projecte que havia de dirigir John Huston, la pel·lícula és una mostra d'algunes constants del cinema de Richard Fleischer i la constatació de la seva perícia com a *mise en scene*, tal i com els agrada dir als francesos.

### 2. *The Boston Strangler* (*El estrangulador de Boston*, 1968)

El conegut i verídic cas d'Albert DeSalvo, un lletarner esquizofrènic que a principis dels seixan-

ta va violar i assassinar nombroses dones, és el punt de partida d'una de les millors pel·lícules de Richard Fleischer, i que resulta, en certa manera, una proposta oposada al film esmentat anteriorment. *El estrangulador de Boston*, per exemple, està estructurada en dues parts molt marcades —l'abans i el després de la detenció del criminal—, no només pel que fa al desenvolupament de l'argument, però, sinó també perquè ambdues parts es distingeixen pel que fa a l'estil. A la primera part, Fleischer recorre a l'ús de l'*splint screen* —pantalla dividida— a través de la qual mostra cada una de les futures víctimes i alhora l'acció policial. Amb aquesta opció visual evidenciava a través de la imatge la personalitat múltiple i fragmentada de l'assassí. A la segona part, en canvi, l'acció es concentra en el cara a cara entre DeSalvo i el fiscal Bottomly, però el recurs utilitzat ara és el del pla seqüència. Es demostra així que Richard Fleischer era un director preocupat pels aspectes formals i que sempre buscava l'estil més adequat a nivell dramàtic.

### 3. *These Thousand Hills* (*Duelo en el barro*, 1959)

Apareix en aquest film una tipologia de personatge habitual en l'extensa filmografia de Richard Fleischer, com és la de l'antiheroi, encara que en aquest cas amb la peculiaritat que es tracta d'un individu, Lat Evans, que busca l'ascens social a tra-



*El estrangulador de Boston*

vés de qualsevol mitjà, sigui lícit o no, sigui ètic o no. D'aquesta manera, a través d'un comportament despòtic, acabarà convertint-se en un ramader d'èxit que aspira a ser el president de la nació. Definida com a *western* psicològic, *Duelo en el barro* és la demostració que Richard Fleischer sempre es va relacionar amb els gèneres des d'una perspectiva heterogènia. I com a exemple, tenim la insòlita concepció de la posada en escena, que s'allunya de l'habitual fisicitat, que rebutja aquell caire tel·lúric marcat per la presència del paisatge, i que opta —gràcies al treball del director de fotografia, Charles G. Clarke— per treballar amb colors molt vius qualsevol element de l'escenografia.

#### 4. *The Rillington Place* (*El estrangulador de Rillington Place*, 1970)

Tres anys després d'haver fet *El estrangulador de Boston*, Richard Fleischer va recuperar el tema de l'assassí en sèrie, però en aquest nou film la tipologia del protagonista difereixi substancialment. Si a la primera es tractava amb la ment d'un esquizofrènic, a *El estrangulador de Rillington Place* el protagonista esdevé una persona normal i corrent, amb la ment perfectament lúcida, plenament conscient de les atrocitats que comet. Allò que no canvia, respecte d'una i altra pel·lícula és la meticulositat, la precisió amb la qual Fleischer filma els actes comesos per l'assassí; la concepció estètica del film s'apropa de nou pels camins del semi-documental. Com també tenim l'interès del director per conductes anormals, a través de les quals, per exemple, es qüestiona el comportament humà mateix.

#### 5. *Soylent Green* (*Cuando el destino nos alcance*, 1973)

El *western*, el *thriller*, el cinema d'aventures i també el cinema de ciència-ficció va ser un gènere

*Duelo en el barro*



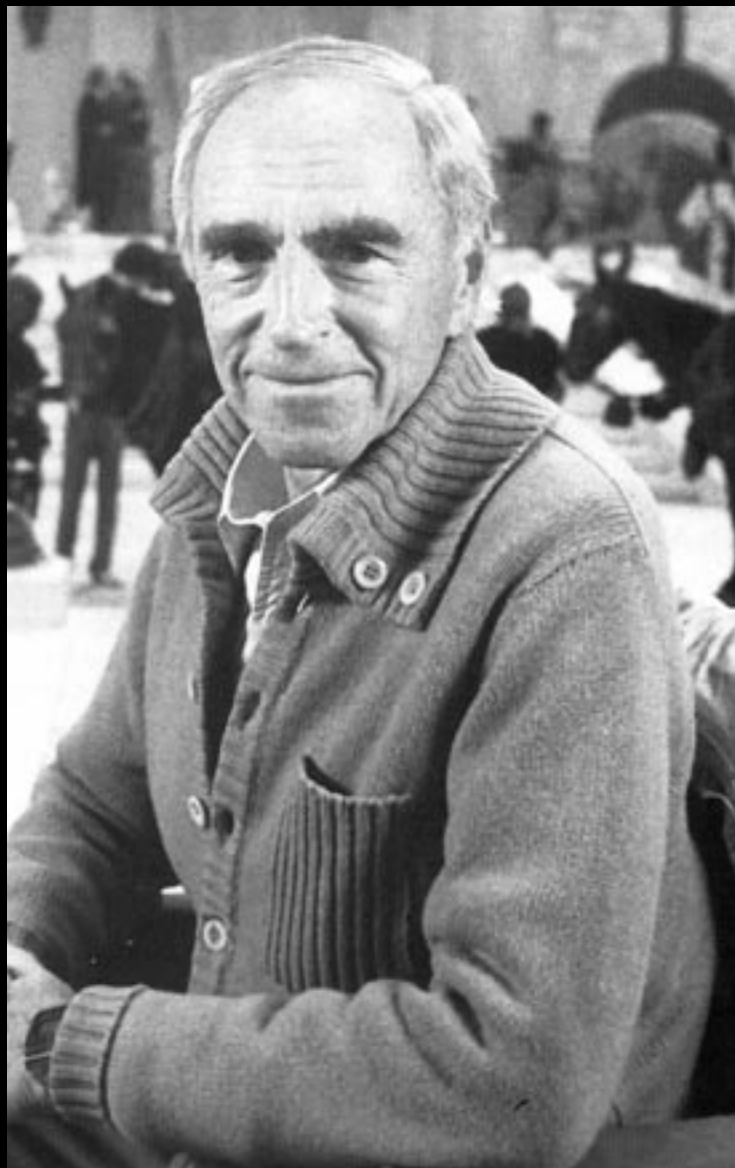
que va tractar Richard Fleischer, encara que en ocasions d'una manera més afortunada que altra. Com, per exemple, a *Viaje alucinante*, pel·lícula excessivament perjudicada avui en dia per l'ús d'uns efectes especials que la converteixen gairebé en un film prehistòric. En canvi, *Cuando el destino nos alcance* no és una pel·lícula les imatges de la quals estiguin condicionades per voler donar una imatge futurista, tal vegada perquè allò que pretenia el seu responsable era tot el contrari: donar una visió apocalíptica d'un futur que pràcticament ja és present. Ambientada en el Nova York de l'any 2022, la pel·lícula segueix la peripècia del detectiu Thorn en una ciutat superpoblada i contaminada, on tots els estaments i les institucions semblen corromputs, mentre els seus habitants s'alimenten d'una cosa anomenada *soylent green*, unes galetes fetes amb plàncton procedent de tots els oceans del món, però que en realitat està elaborada amb cadàvers humans. ■



## Richard Fleischer

Va néixer a Nueva York el 8 de desembre de 1916. És fill del productor i també director Max Fleischer. Va estudiar a Yale. Va fer diversos documentals i un curtmetratge abans de debutar com a director. Encara considerat un cineasta de sèrie B, va fer alguns films molt notables, com *El estrangulador de Boston*, *El estrangulador de Rillington Place*, *Fuga sin fin*, *Los nuevos centuriones* o *Mandigo*.

- 1946 -Child of Divorce
- 1947 -Banjo
- 1948 -Design for Death
  - So This In New York
  - Bodyguard
- 1949 -The Clay Pigeon
  - Follow Me Quietly
  - Make Mine Laughs
  - Trapped
- 1950 -Armored Car Robbery
- 1952 -Happy Time
  - The Narrow Margin
- 1953 -Arena
- 1954 -Twenty Thousand Leagues Under the Sea  
(veinte mil leguas de viaje submarino)
- 1955 -Violent Saturday (Sábado trágico)
  - The Girl in the Red Velvet Swing  
(La muchacha del trapecio rojo)
- 1956 -Bandido
  - Between Heaven and Hell (Los diablos del Pacífico)
- 1958 -Vikings (Los vikingos)
  - These Thousand Hills (Duelo en el barro)
- 1959 -Compulsion (Impulso criminal)
- 1960 -Crack in the Mirror
- 1961 -The Big Gamble
- 1962 -Barabbas (Barrabás)
- 1966 -Fantastic Voyage (Viaje alucinante)
- 1967 -Doctor Dolittle (El extravagante doctor Dolittle)
- 1968 -The Boston Strangler (El estrangulador de Boston)
- 1969 -Che! (¡Che!)
- 1970 -Tora!, Tora!, Tora!
  - 10 Rillington Place (El estrangulador de Rillington Place)
- 1971 -The Last Run (Fuga sin fin)
  - Blind Terror (Terror ciego)
- 1972 -The New Centurions (Los nuevos centuriones)
- 1973 -Soylent green (Cuando el destino nos alcance)
  - The Don Is Dead ( El don ha muerto)
- 1974 -The Spikes Gang (Tres forajidos y un pistolero)
  - Mr. Majestyk
- 1976 -Mandiga
  - The Incredible Sarah



- 1977 -The Prince and the Pauper (El príncipe y el mendigo)
- 1979 -Ashanti
- 1980 -The Jazz Singer ( El cantor de jazz)
- 1983 -Tough Enough (El hombre más duro)
  - Amityville 3-D (El pozo del infierno)
- 1984 -Conan the Destroyer (Conan el destructor)
- 1985 -Red Sonja ( El guerrero rojo)
- 1986 -Million Dolar Mystery (Pasta gansa)
- 1989 -Call from space

**CURT-METRATGES**

- 1944 -Memo for Joe
- 1944-1945 -Flicker Flashbacks. Sèrie de Curt-metratges sobre el pioners del cinema.
- 1942-1945 -This is America. Sèrie de noticiaris ■

# Les pel·lícules del mes

Cicle Richard Fleischer. Cinema infantil. Curtmetratges candidats als premis Goya 2008

A les 18.00 hores. Sala Augusta  
Cicle Richard Fleischer

5 DE DESEMBRE

## **The Last Run (1971-VOSE)**

Nacionalitat i any de producció: EUA, 1971

Títol original: *The Last Run*

Producció: MGM

Director: Richard Fleischer

Guió: Alan Sharp

Fotografia: Sven Nykvist

Muntatge: Russell Lloyd

Música: Jerry Goldsmith

Intèrprets: George C. Scott, Tony Musante, Trish Van Devere, Collen Dewhurst

12 DE DESEMBRE

## **The Boston Strangler (1968-VOSE)**

Nacionalitat i any de producció: EUA, 1968

Títol original: *The Boston Strangler*

Producció: Twentieth C. Fox

Director: Richard Fleischer

Guió: Edward Anhalt

Fotografia: Richard H. Kline

Muntatge: Marion Rothman

Música: Lionel Newman

Intèrprets: Tony Curtis, Henry Fonda, George Kennedy, Mike Kellin



19 DE DESEMBRE

## **These Thousand Hills (1959-VOSE)**

Nacionalitat i any de producció: EUA, 1958

Títol original: *These Thousand Hills*

Producció: Twentieth C. Fox

Director: Richard Fleischer

Guió: Alfred Hayes

Fotografia: Charles G. Clarke

Muntatge: Hugh S. Fowler

Música: Leigh Harline

Intèrprets: Don Murray, Richard Egan, Lee Remick, Patricia Owens

A les 20.00 hores. Sala Augusta  
Cicle Richard Fleischer

5 DE DESEMBRE

## **Compulsion (1959-VOSE)**

Nacionalitat i any de producció: EUA, 1959

Títol original: *Compulsion*

Producció: Darryl F. Zanuck Productions

Director: Richard Fleischer

Guió: Richard Murphy

Fotografia: William C. Mellor

Muntatge: William H. Reynolds

Música: Lionel Newman

Intèrprets: Dean Stockwell, Bradford Dillman, E.G. Marshall, Orson Welles



## de desembre



12 DE DESEMBRE

**Ten Rillington Place (1970-VOSE)**

Nacionalitat i any de producció: Gran Bretanya, 1970

Títol original: *Ten Rillington Place*

Producció: Genesis Films i Filmways Productions per Columbia

Director: Richard Fleischer

Guió: Clive Exton

Fotografia: Denys Coop

Muntatge: Ernest Walter

Música: John Dankworth

Intèrprets: Richard Attenborough, John Hurt, Pat Heywood, Judy Geeson

19 DE DESEMBRE

**Soylent Green (1973-VOSE)**

Nacionalitat i any de producció: EUA, 1973

Títol original: *Soylent Green*

Producció: MGM

Director: Richard Fleischer

Guió: Stanley Greenberg

Fotografia: Richard H. Kline

Muntatge: Samuel E. Beetley

Música: Fred Myrow

Intèrprets: Charlton Heston, Leigh Taylor-Young, Edward G. Robinson, Chuck Connors



A les 11.30 hores  
Centre de Cultura  
Cinema infantil

27 DE DESEMBRE

**Azur et Asmar (2006)**

de Michel Ocelot

Any producció: 2006

Títol original: *Azur et Asmar*

Director: Michel Ocelot i Ian Mcntyre

Guió: Michel Ocelot

Música: Gabriel Yared

Intèrprets: Cyril Mourali, Karim M'Riba, Hiam Abbass, Patrick Timsit

28 DE DESEMBRE

**Capità dent de sabre (2003)**

de Stig Bergquist

Nacionalitat i any de producció: Noruega, 2003

Títol original: *Kaptein Sabeltann*

Director: Stig Bergquist i Rasmus A. Sivertsen

Guió: David Regal i Aethur Johansen

Música: Trond Bjerknes


Intèrprets: Jimmy Chamberlin, Oystein Dolmen, Terje Formoe

## SESSIÓ ESPECIAL

27 DE DESEMBRE

Projecció dels curtmetratges candidats als premis GOYA 2008

**El hombre feliz**, de Lucina Gil Márquez.  
Valkírias, d'Eduardo Soler.**Carabanchel, un barrio de cine**, de Juan Carlos Zambrana.Especial presentació i projecció d' **El anónimo Caronte**, tot comptant amb la presència del seu director i guionista Toni Bestard i de l'actor protagonista Joan Ferrer.



**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