

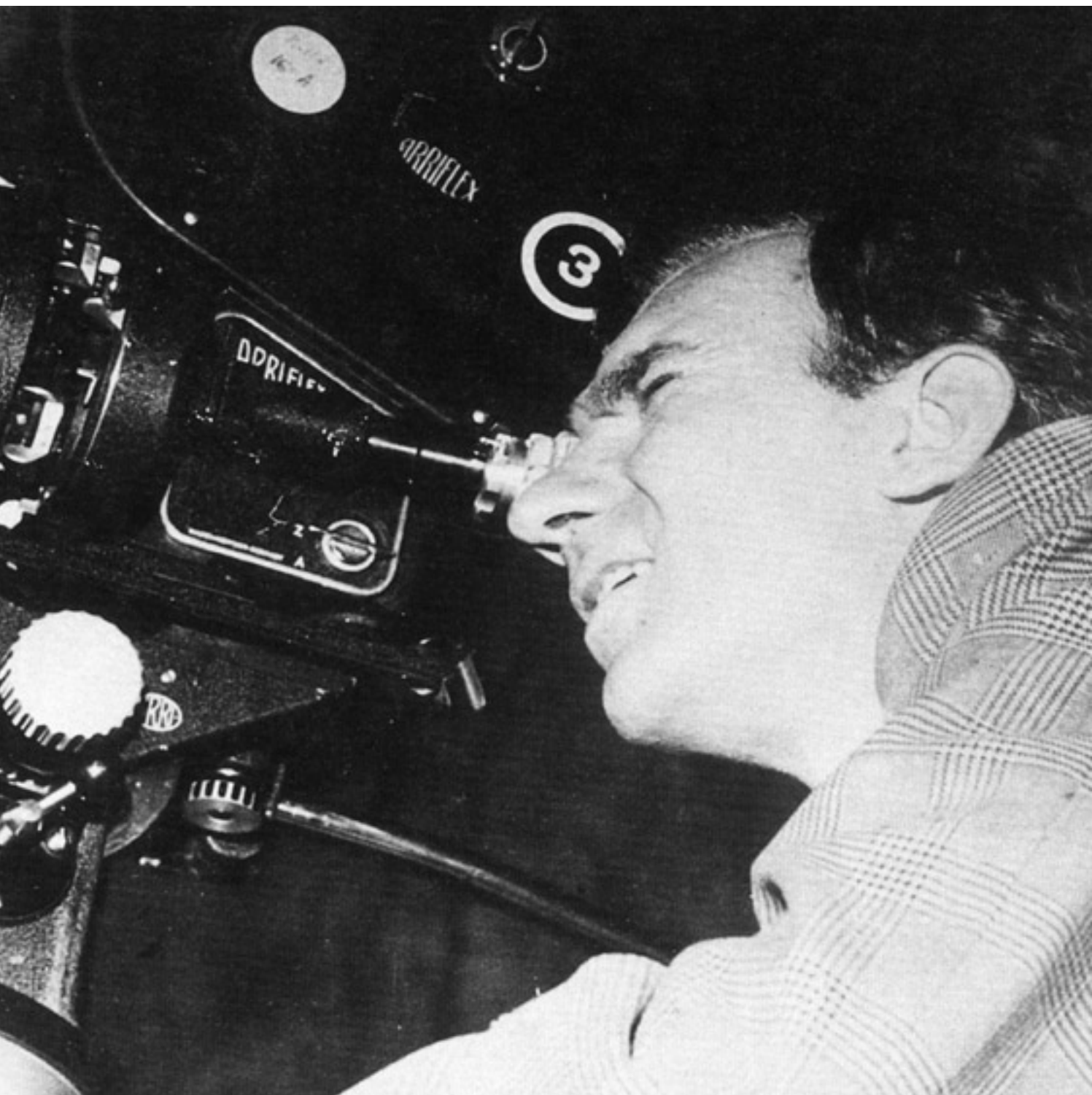
Cicle Fernando Fernán Gómez  
Cicle Anthony Mann  
Estrena d' *En la Ciudad de Sylvia*, de José Luis Guérin

# temps moderns

papers de cinema



núm. 139 Gener 2008



**temps moderns** papers de cinema  
Edició mensual Gener 2008 Núm. 139

**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 L'escenari de llauna  
El mar en obres  
per Francesc M. Rotger
- 5 Bandes de so  
Any 2007: bye bye...  
per Házael González
- 6 *La noche del cazador* (1955), de Charles Laughton:  
Una faula americana i universal  
per Júlia Pons
- 11 Algunes 'modèsties' per clausurar l'any  
per Toni Roca
- 13 La saga d'Alien: quan els monstres sí que existeixen  
per Guillem Fiol Pons
- 17 Clàssics moderns. L'amor en petites dosis (II):  
*The Bridges of Madison County* (1995) de Clint Eastwood  
per Iñaki Revesado
- 19 Jugant a viure a la badia dels àngels  
per Joan Ferrer Miserol
- 21 Hemingway traït per Siodmak  
per Pere Antoni Pons
- 22 Stanley Kubrick a Roma:  
la ciutat eterna acull a un altre geni  
per Xavier Jiménez
- 26 Especial homenatge a Tolo Garcías
- 31 Crònica de cine  
per Martí Martorell
- 34 El cinema és una rostre de dona (Diàleg d'Albert Walden amb José Luis Guerin)
- 38 Cicle Anthony Mann (1906-1967)
- 39 Fernando Fernán Gómez o el darrer cavall  
per Elsa González Zorn
- 43 Apunts a contrallum  
L'esperit del cinema  
per Josep Carles Romaguera
- 45 Palimpsest  
Algunes acotacions (breus) entorn del territori Guerin  
per Antoni Figuera
- 48 Cinema a "SA NOSTRA"  
Les pel·lícules del mes de gener

*Els vells costums  
dels calamites  
dins els joncars  
interessaren  
els presocràtics.*

Miquel Bauçà

Rebem un nou any a *Temps Moderns* i al Centre de Cultura amb promeses i compromisos conservadors, naturalment. Vells costums regiran el guió de les nostres actuacions, una mateixa línia editorial i un mateix estil pel que fa als cicles cinematogràfics: projeccions de clàssics combinades amb la incursió d'algunes realitzacions més d'aquesta època darrera que ens ha tocat viure.

Per iniciar el 2008, després de la reinauguració de les instal·lacions, un homenatge que restava pendent a Fernando Fernán Gómez, un home que va fer monocultiu a partir del seu caràcter polifacètic —director, actor, guionista, novel·lista adaptat—, cinema, cinema i més cinema. Seran set les pel·lícules que duen el seu segell, emmarcades dins un ventall que abasta des de l'any 1953 (*Esa pareja feliz*, Bardem i Berlanga agermanats) fins a l'any 1999 (*La lengua de las mariposas*, bon treball de José Luis Cuerda tot recolzat en Rafael Azón i Manuel Rivas). Enmig altres cinc títols: *Mambrú se fue a la guerra* (1986), *Mi hija Hildegart* (1977), *El viaje a ninguna parte* (1986), *El extraño viaje* (1964) i *El espíritu de la colmena* (1978). Aquestes dues darreres rivalitzen a l'hora d'elegir no ja la seva millor feina, sinó les millors pel·lícules del cinema espanyol. Tanmateix, abans i després de les dues fites cronològiques que obrin i tanquen el cicle, trobam encara més cinema *fernangómez*, tota una vida.

Anthony Mann amb tres pel·lícules —*Devil's doorway*, *The Tall Target* i *Side Street*— acompanyarà Fernan Gómez arrodonint el programa de projeccions del mes de gener. El retrobament amb el Centre de Cultura, després de gairebé nou mesos d'exili obligat cap a la pantalla de la sala Augusta, ofereix una oportunitat d'or per incloure un altre títol força atractiu que ens permetrà el retrobament també amb un habitual de *Temps Moderns*. José Luis Guérin ens durà *En la ciudad de Silvia*, una història de retrobament, en aquest cas a Estrasburg i alhora

d'allunyament dels interessos comercials —cent per cent comercials— dels empresaris cinematogràfics.

Una de freda i una de calenta, no pot faltar un cant nostàlgic i la reivindicació ja habitual als paradisos perduts. La sala Astoria, un dels locals clàssics desapareguts a la ciutat de Palma al llarg de les darreres dècades, obrirà novament al públic després de romandre dins la foscor absoluta per oferir ara..... un gran i nou espai comercial urbà. Ah!, les autoritats culturals, després d'anys de silenci cinematogràfic anuncien polítiques a favor del cinema de les illes.



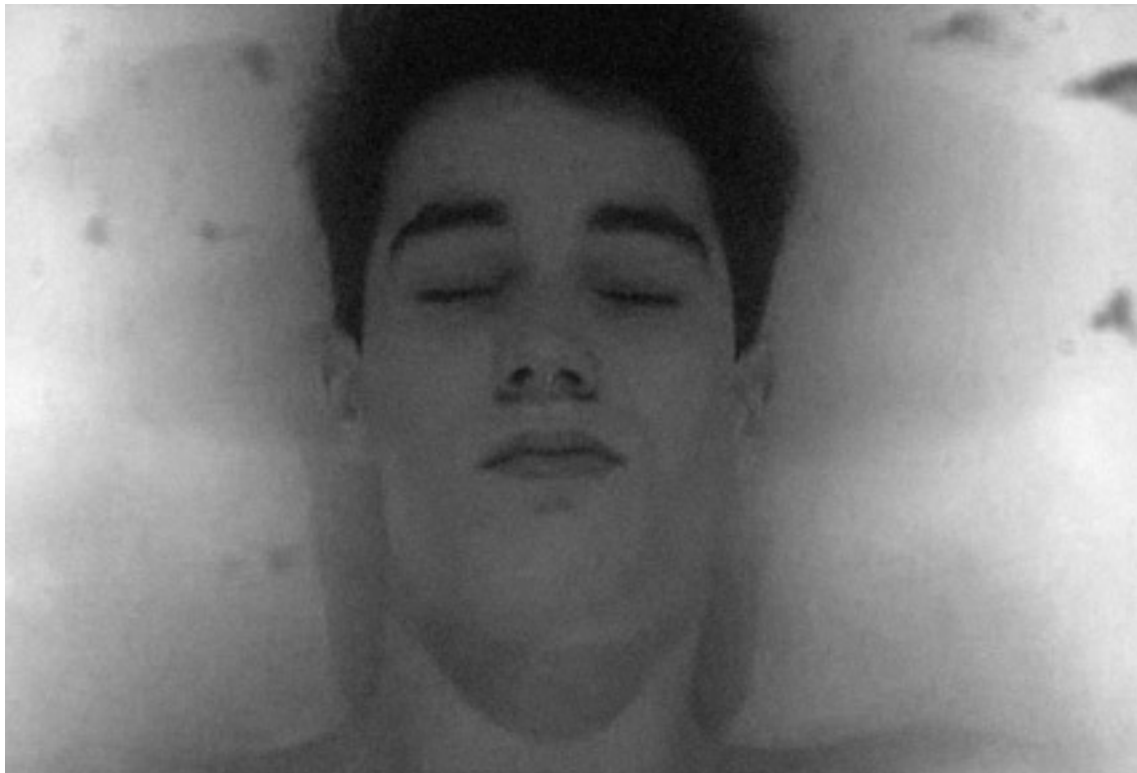
*Devil's  
Doorway*

# L'escenari de Ilauna

## El mar en obres

Francesc M. Rotger

---



Els darrers dies de desembre s'han complert deu anys de la mort de Blai Bonet, un escriptor cinèfil, sens dubte. Recordau, si més no, que dos dels seus quatre dietaris (n'havien de ser nou, però la vida sembla que no li donà més temps) porten títols ben cinematogràfics: *La motivació i el film*, el tercer, i *Pere Pau* (Pasolini, naturalment), el quart. Què hem de dir del primer i el segon, titulats, respectivament, *Els ulls* i *La mirada*. Res més cinematogràfic, encara que no exclusivament cinematogràfic, és veritat, Vaig tenir el gust de conèixer personalment Blai Bonet i de conversar-hi unes quantes hores. Anys més tard, quan ell ja havia mort, vaig anar a veure *El mar*, l'adaptació a la pantalla de la que, molt probablement, és la seva novel·la més coneguda, al guió de la qual va participar el seu amic Biel Mesquida i que va realitzar Agustí Villaronga. Villaronga és un director excel·lent, però és cert que les seves pel·lícules solen ser inquietants. *El mar*, també. Curiós retrobar-se a aquesta filmació amb el "pobler" Simó Andreu, i amb Àngela Molina en un paper tan diferent d'aquella Xima del Bearn de Chávarri.

Més recentment, hem sabut d'un curtmetratge que, sembla, volien escriure, plegats, Blai Bonet i Damià Huguet, tan propers en unes quantes coses; començant per la seva proximitat geogràfic, el primer a Santanyí, el segon a Campos. Un llibre també publicat fa unes setmanes per l'estudiós de la literatura i apassionat pel teatre Joan Mas i Vives

recull, entre d'altres documents de gran interès, un guió cinematogràfic de Damià Huguet, *Cinc assaigs per a un crim*, que mai no arribà a rodar-se. Aquest volum de Joan Mas (Universitat de les Illes Balears - Publicacions de l'Abadia de Montserrat) es titula, no podia ser d'una altra manera, *Damià Huguet, seqüències...*; un altre títol, ja ho vegeu, extraordinàriament cinematogràfic (per cert: *Seqüències* ha estat, també, el títol del primer espectacle de Produccions del Mar, amb quatre visions de la Mallorca contemporània). A una carta de fa més d'un quart de segle, i que Joan Mas reproduceix, Damià Huguet, col·laborador que fou de *Temps Moderns*, com sabeu, diu: "El cinema per a mi ho és tot. Tot és cinema".

Un altre aspecte en comú de Damià Huguet i Blai Bonet: que a cadascun d'ells els ha dedicat sengles espectacles teatrals Pep Tosar, un dels nostres millors actors i creadors dramàtics. I aquests dos muntatges, *Esquena de ganivet* i *La casa en obres*, es troben entre allò més brillant dels escenaris de Balears del darrer decenni. Curiosament, *Esquena de ganivet* fou seleccionada per representar les Illes al "premi revelació" dels Max de l'any passat, i ara ho ha estat un muntatge, *Tape*, dirigit per Àlex Tejedor, al qual un dels seus tres únics personatges és, justament, un director de cinema. Una altra posada en escena recent, *Pèl al pit*, a càrrec de Corcada Teatre, també s'inspira a l'univers literari de Blai Bonet. ■

Com cada any, ens toca acomiadar-nos dels darrers dotze mesos i donar una ullada a aquest món de la banda sonora que tantes i tantes coses ens ha donat i ens dona encara. I com sempre, en tot aquest temps han passat prou coses dignes de ser recordades.

Primer de tot, les necrològiques i malauradament hem de començar amb una mort no natural: el 28 de gener se suïcidava als 68 anys Karel Svoboda, compositor txec que tenia una gran fama al seu país, i també al nostre, encara que pugui semblar increïble. Perquè si bé per aquests llocs no hem escoltat gaire cosa seva, sí que tothom

té a les orelles el famós tema principal de la sèrie de televisió *La Abeja Maya* (aquell que comença dient "en un país multicolor..."), que va escriure l'any 1975. I un cas semblant és el del mestre Ray Evans, que ens va deixar el passat 17 de febrer als 92 anys i que molts no coneixen així de cop, encara que va fer cançons precioses i inoblidables amb gent com Max Steiner, Victor Young o Henry Mancini i que va guanyar l'Oscar tres vegades, una d'elles per la mundialment coneguda *Whatever will be, will be* (*Qué será, será*) escrita juntament amb Jay Livingston per la pel·lícula *El Hombre Que Sabía Demasiado* (*The Man Who Knew Too Much*, Alfred Hitchcock, 1956, que com sol ser habitual portava música del mestre Bernard Herrmann). Moltes vegades, les melodies o les cançons més famoses no sempre li reporten al nom del seu autor tota la fama que es mereixeria per dret propi.

Parlem ara de premis; enguany estem d'enhonorable per molts motius. En primer lloc, al nostre país, amb un nom propi com és el de Alberto Iglesias: no només es va emportar el Goya a la Millor Banda Sonora per *Volver* (Pedro Almodóvar, 2006), sinó que també li varen donar ni més ni menys que el prestigiós Premi Nacional de Cinematografia 2007, un guardó que és atorgat cada any a l'aportació més destacada en l'àmbit cinematogràfic espanyol (i que de músics només pot presumir de tenir-ho un altre: José Nieto el va obtenir l'any 2000). Sens dubte, tot un reconeixement a un dels compositors més importants del nostre panorama. Per altra part, i com sempre, els premis més destacats internacionalment han estat el Globus d'Or (que ha anat



*El velo pintado*

a mans de Alexandre Desplat per *El Velo Pintado* —*The Painted Veil*, John Curran, 2006—) i l'Oscar (que per segon any consecutiu ha guanyat, molts pensen que immerescudament, Gustavo Santaolalla per *Babel*, Alejandro González Iñárritu, 2006).

I després d'això només ens queda fer una petita repassada a les notícies importants que ens ha tocat viure, començant per suposat amb el III Congrés Internacional Música de Cine "Ciudad de Úbeda", on a més de passar uns vespres de festes inoblidables (amb gent tan fantàstica com Roque Baños i tot el seu equip) vàrem tenir l'oportunitat de conèixer en persona a professionals com David Arnold, John Scott, Bruce Broughton, John Debney o John Powell, i també d'escoltar-los en un concert memorable, tan memorable com el que va oferir el mestre Nicola Piovani al Festival de Otoño de Madrid amb la seva obra "Concerto Fotogramma" (moltes felicitats als qui ho varen gaudir en directe). Respecte a Úbeda, no heu d'oblidar que enguany haurà una quarta edició, i que ja sonen noms com el de Patrick Doyle. I ja per acabar l'acomiadament, rescatar la curiositat de *Vacaciones* (*The Holiday*, Nancy Meyers, 2006), on Hans Zimmer convertia la música de cine en un personatge més, Javier Navarrete a *El Laberinto del Fauno* (Guillermo del Toro, 2006), que fins i tot va tenir una proposició a l'Oscar, el cas gairebé inaudit d'*El Sueño de Casandra* (*Cassandra's Dream*, Woody Allen, 2006), on el mestre ha encarregat la partitura a Philip Glass (que ha fet una feina memorable, és clar), o el retorn d'un històric com David Shire (a *Zodiac*, David Fincher, 2007-). Sens dubte, l'any no ha anat malament des del punt de vista musical. ■

# La noche del cazador (1955), de Charles Laughton: Una faula americana i universal

Júlia Pons



El 1955 el prestigiós actor d'origen britànic Charles Laughton rodà als Estats Units la que seria la seva única pel·lícula com a director: *La noche del cazador*. Una obra insòlita en el panorama del cinema nord-americà realitzat fins aleshores. Una inclassificable, arriscada i reeixida narració que combina elements de cinema de terror, policíac i d'aventures sobre l'estructura d'un conte de fades d'aire oníric.

A *La noche del cazador* s'ajunten amb fortuna els ingredients d'un clàssic: magnífiques interpretacions dels protagonistes —Robert Mitchum brodà el paper de malvat, en una de les millors actuacions de la seva llarga carrera, vora la sempre meravellosa Lillian Gish, mite del cinema americà dels anys vint i actriu predilecta de D.W. Griffith, el "pare del cinema", i una destacable Shelley Winters (futura mare de Dolores Haze a *Lolita*), a més d'un plantell de secundaris memorables—, un bon ritme narratiu, pausat però decidit, unit a la banda sonora de Walter Schumann, inspirada en cançons populars de la Vall de Ohio, i l'excel·lent fotografia de Stanley Cortez (que havia treballat amb Fritz Lang i Orson Welles), essencials per a dotar les imatges de força dramàtica i de la singular atmosfera de fantasia, de realitat somniada, que caracteritza la narració, una sensació d'irrealitat que contrasta amb un guió de lògica rigorosa, sense fissures, inspirat en la novel·la original de Davis Grubb, qui participà en l'elaboració final del guió, i esbossà part dels decorats.

En plena època del Technicolor, Charles Laughton optà per un format clàssic, en blanc i negre. Abunden els interiors, claustrofòbics, plens d'ombres i claroscurs inquietants, les escenes noctur-

nes —la pel·lícula es rodà en gran part als estudis de la RKO i la Republic Pictures—, asfixiants i contraposades a les panoràmiques diürnes dels camps oberts i detalls del món rural. Veles, torxes i boires pròpies del cinema d'intriga o de terror contrasten amb detalls diàfans del món camperol.

Amb *La noche del cazador* el director va voler retre un personal homenatge a D.W. Griffith (*El nacimiento de una nación*, *Intolerancia*...), "pare del cinema modern" i el seu particular univers romàntic, purità i sentimental; igualment hi trobem ressons dels grans films del cinema mut i elements del conte gòtic. Laughton demostrà una gran creativitat i sensibilitat poètica com a director, en una agosarada mescla d'horror i humor amb una esplèndida posada en escena d'estil expressionista.

## Una faula per adults

L'argument sobre el qual s'aniran bastint qüestions més complexes, és senzill i sòlid; tot, en *La noche...*, gira entorn de l'eterna lluita entre el Bé i el Mal. Seguint el conte clàssic, hi trobem un ogre malvat —un dels més inquietants de la història del cinema—, el fals predicador Harry Powell (Robert Mitchum), uns nens, una fada benefactora...

Powell segueix una religió particular, "la que Jehovà i jo hem acordat", declara, amb el punyal amagat vora la Bíblia, mentre va fent camí amb la fortuna de dones vídues. Detingut per robar un cotxe, cau a la presó, i, per a la seva alegria, a la mateixa cel·la que Ben Harper (Peter Graves), condemnat a la forca per atracar un banc. La seva jove vídua, Willea Harper (Shelley Winters), serà la propera víctima



de Powell, abans que comenci a empaitar els seus fills John i Pearl (Billy Chapin i Sally Jane Bruce) tot cercant els diners que el seu pare amagà a la pepa de pedaç que porta sempre la nena. En la seva desesperada fugida, els nens toparan amb l'ajut de la "fada", la vella, bondadosa i enèrgica dama Rachel Cooper (Lillian Gish), que acull nens abandonats i farà front al "monstre" amb el curiós ajut de les paraules encantades d'una cançó religiosa.

Tot i situar-se en una petita ciutat vora el riu Ohio, al sud dels Estats Units en l'època de la depressió de finals dels anys vint, l'ambientació, amb detalls costumistes de la vida rural nord-americana, és d'un realisme només aparent. L'escenografia té l'aire graciosament artificial d'una estampa nadalenca, ja que *La noche del cazador* és també una faula de Nadal amb profundes ressonàncies bíbliques: el rostre lluminós de Lillian Gish obre i tanca el film, emmarcant així la terrorífica història dins una mena de conte exemplificador. A l'inici, apareix retallada sobre un cel ple d'estels, envoltada de les carones dels seus nens acollits, com una graciosa constel·lació la senyoreta Cooper explica als nens una sèrie de cites bíbliques sobre la compassió ("No jutgis..."), la humilitat ("els lliris de la vall"), i la base de la història: el Bé i el Mal ("Un arbre bo no pot donar mals fruits, igual que un arbre un arbre dolent no pot donar mals fruits... pels seus fruits els coneixereu"), abans d'alertar sobre els falsos profetes ("compte amb els llops amb pell d'anyell"). La càmera davalla a la terra, i comença la intriga, marcada visualment per una visió panoràmica d'un camp amb infants jugant fins a tancar-se en un pla detall que fa impacte: la violència s'insinua en les sabates mig arrencades del peu d'una dona.

A *La noche del cazador* hi ha paisatges i personatge que ens recorden vivament el *Tom Sawyer* o *Huckleberry Finn* de Mark Twain: el gran riu, amb vaixell de vapor inclòs, la vida a l'aire lliure dels nens i les seves aventures, els petits personatges del *Deep South* nord-americà —el vell pescador afeccionat a la beguda, els botiguers, la dama caritativa, el vividor— la vida de la comunitat entre la granja i l'església, les citacions de la Bíblia i sobretot, el conte com a *river movie*, el riu, escenari privilegiat del somni i camí de fugida als nens protagonistes. Una història molt arrelada en la imaginària nord-americana a la vegada que dotada de personatges i situacions universals.

Una petita gran pel·lícula, poètica i inquietant, que ha suportat molt bé el pas del temps, bastant millor que la majoria de produccions rodades en la segona meitat dels anys cinquanta. En situar la història en un món cinematogràfic imaginari, fora del realisme convencional, gràcies a la sensació de somni i fantasia que es desprèn continuament de les imatges, Laughton atorgà a *La noche del cazador* una mena d'intemporalitat.

El film resultà una petita obra mestra que ha guanyat el seu lloc a la història del cinema amb el pas del temps; en la seva estrena aconseguí bones crítiques però va ser un fracàs comercial, provocant



que Laughton no tornàs a dirigir: la indústria del cinema desaprofità un talent i creativitat més que evidents.

## Atmosfera inquietant, somni expressionista

Visualment la pel·lícula deu molt al director de fotografia Stanley Cortez, que extreu de l'ombra dels objectes quotidians el màxim de misteri possible, i enquadra les escenes íntimes en estranys i inquietants angles. Un dels plans més impactants és el del cos de Willa ofegada dins el riu, fermada al cotxe, amb els cabells clars onejant suaument "com un camp d'herba cobert d'aigua", segons expressa plorós Birdie el pescador, en veure-la des de la seva barqueta. Tot sembla tret d'un somni, una imatge onírica, lluminosa i etèria, amb la melodia que l'acompanyava abans del seu assassinat resonant de fons. L'escena requereix una bona dosi de feina i enginy a l'equip tècnic.

La pel·lícula està plena d'escenes de caire clarament expressionista, tant per la il·luminació com

per la gestualitat teatralitzada, pròpia del cinema mut que exhibeix sovint Powell-Mitchum, o la disposició dels objectes: l'ombra del reverend, gegantina, projectant-se a la llum d'una farola sobre la paret de l'habitació dels nens i el rostre petit John; els rostres del Willa i Powell exaltats a la llum de les torxes en una austera missa; o l'habitació matrimonial —en la magistral seqüència prèvia a l'assassinat— més semblant a una cripta que a un dormitori, el sostre il·luminat en un angle opressiu, mentre Willa parla en veu baixa, el rostre del predicador en un violent clarobscur mira cap la mà esquerra amb la paraula Odi, alçada contra la paret, que brilla tènuelement; tot està com en suspens, Willa tanca els ulls; llavors, en una sèrie de ràpids moviments, aquesta mà baixa la persiana a la vegada que surt de la foscor la brillantor d'una navalla, i Powell s'acosta a Willa. Però no veiem res més: la narració juga hàbilment amb les el·lipsis, o les suggerències, en contra de mostrar explícitament.

Igualment deutores d'aquesta estètica són les imatges a la llum de les veles del celler, els nens amagats i la silueta de l'ogre-predicador dalt de l'escala cridant-los amb una veu tan melosa com maligna —paradigma de tantes escenes de terror de cinema en el futur. Powell els persegueix amb els braços estesos com una figura grotesca, amb una gestualitat un tant còmica, engrunant-se els dits amb la porta i fent ganyotes com un dolent de dibuix animat (igualment de *cartoon* és la seva famosa riallada en ser ferit per la senyoreta Cooper).

Trobem sovint cruesa i lirisme en una mateixa seqüència, de la mateixa manera que escenes esgarifoses tenyides de comicitat o quasi grotesques. Algunes són gairebé petits poemes visuals, subtils, com quan la petita Pearl, sola al jardí, retalla dos ninots —ella i John— amb paper dels dòlars amagats. Al darrere, apareix l'ombra amenaçadora de "papa Powell" i contem la respiració mentre crida amb veu melosa "Chiiil...dren?". John aconsegueix distreure, i un pla detall mostra els dos ninots arrossegats pel vent just fins a topar amb les sabates fosques del predicador.

Una part especialment màgica és la llarga seqüència del riu, un "exterior d'estudi" molt ben recreat i que representa un món mític i oníric. Els nens fugen per poc de les urpes del malvat padrastrer en una seqüència memorable, amb la barca sota un cel ple d'estels, i van lliscant suaument riu avall. Mentre la nena canta una estranya i inquietant cançó de bressol ("Once upon a time, there was a pretty fly.."), la càmera adopta el curiós punt de vista dels animals en primer pla mirant-los des de la ribera fosca, en una seriació que va des de gripaus fins a tortugues i conills, tot representant una mena de transició en l'allunyament de l'amenaça i cap a un refugi en el simbòlic jardí lluminós i acollidor de Rachel Cooper. Seguint la lògica dels somnis, no importa el temps ni l'espai que s'allunyin de la casa, no importa la velocitat a la que fugin, l'urpa del perseguidor és implacable. La música de Schumann i la il·luminació de Cortez submergeixen l'espectador en un món de



conte, amb cases i figures d'animals retallades com ombres xineses i veus femenines entonant melodies acollidores, detalls deliciosos com quan la càmera segueix els germanets atemorits i afamegats entre les potes de les vaques, brilla una gota de llet abans de passar a la lluentor d'una lluna creixent que vetlla la son infantil, però aviat sonen les quatre notes que caracteritzen la presència del predicador a l'horitzó.

## Mitchum i Gish

El predicador Powell és un malvat encara més terrible perquè ve embolicat amb una disfressa religiosa, amb una xerrameca sinuosa de paraules bíbliques sobre la recerca de la bondat i el rebuig del pecat. La seva capacitat de deixar els nens passant gana, aterrir-los i mostrar alhora un rostre amable a la gent, la seva veu sinuosa quan té les pitjors intencions el situa en la categoria dels malvats més inquietants a la pantalla. Sortosament per al personatge, Gary Cooper rebutjà el paper (temia que perjudicés la seva imatge), i Robert Mitchum acceptà encantat. Amb la seva mirada entre freda i melancòlica, la seva imatge de perdedor irònic i tipus aparentment dur i fred, donà l'aire que necessitava al reverend Powell i va obtenir molt bones crítiques per la seva excel·lent interpretació.

Un malvat així necessita una contrària de pes, i aquesta és Rachel Cooper, encarnada per Lillian Gish, que apareix "a vista de nen" (des dels peus la càmera viatja fins al rostre resplendent i bondadós), envoltada de l'aura romàntica i sentimental, com la que la caracteritzà de joveneta en els films de D.W.



Griffith. Lillian Gish va ser l'actriu predilecta del gran director, encarnant un prototip d'heroïna de l'Amèrica dels pioners, tendra, romàntica i sensible, de mirada càndida, l'objecte dels somnis d'adolescent de Griffith, fill d'un coronel sudista que sabia de memòria les poesies de Tennyson, amb una sensibilitat hereva del romanticisme victorià. El paper de Rachel Cooper té reminiscències d'aquestes heroïnes, una dolçor unida aquí a una gran fortalesa d'esperit. Lillian Gish, fora de prototips, va ser una gran actriu, model per a generacions d'actors posteriors, que continuà al món del teatre fins ben passats els seixanta anys, amb èxit de públic i crítica.

## Eixos temàtics: amor i odi, la religió, els diners

*La noche del cazador*, tot i la claredat del seu argument, és una pel·lícula temàticament complexa. Com en els somnis, podem anar fent lectures més i més profundes del seu sentit des del més superficial i evident fins al més subtil i profund. Les constants al·lusions bíbliques, religioses (tant per part dels personatges com a la música o els motius visuals), fins i tot en forma de comentaris humorístics, no són mai gratuïtes. Es tracta d'una pel·lícula on un univers fantàstic, imaginari, emergeix d'objectes i situacions quotidianes, d'una història profundament arrelada en la vida americana i a la vegada en l'universal, com ho són totes les històries sustentades en el conte, la faula, en l'imaginari col·lectiu.

L'eix primordial és l'enfrontament entre el Bé i el Mal, i tot el que d'aquesta confrontació es deri-

va. Entre l'amor i l'odi, les dues paraules que Harry Powell-Robert Mitchum porta tatuades a la mà dreta i esquerra respectivament, com veiem en la memorable escena on es presenta com a predicador i escenifica aquesta lluita amb les mans (fins i tot els qui no han vist la pel·lícula coneixen aquesta anècdota, o almenys la imatge de les paraules tatuades). Així sedueix d'entrada la crèdula, puritana i aparentment benèvola comunitat entre la qual es troba la seva propera víctima i esposa.

*La noche del cazador* suposa una reflexió contínua sobre el Bé i el Mal, l'amor i l'odi, la innocència i la culpabilitat, en un seguit de constants contraposicions i elements ambivalents: en els nens, bondadosos i també molt cruels quan canten la cançó del penjat i pinten despietadament una caricatura ofensiva davant els petits orfes; en el botxí que es penedeix del seu ofici cada cop que ha d'aplicar la forca; en el pare dels nens que ha matat pressionat per la situació econòmica desesperada, la religió mateixa, en la seva prèdica, no s'allibera del bon o mal ús que se'n pot fer, de la Bíblia en aquest cas.

Altres temes se superposen al central i són objecte de crítica o de comentaris satírics. El matrimoni, la volubilitat de l'opinió pública, la cobdícia, la feblesa, l'amor mateix; curiosament, la condició femenina és blanc de dards satírics al llarg de tota la pel·lícula, des de l'amabilitat del pescador Birdie ("ah noi, el que una dona és capaç de carregar a un home quan es descuida!") fins a la feroç misogínia de Powell, passant per les reflexions un punt melangioses de la pròpia senyora Cooper ("Ai, que beneïtes són les dones...unes paraules a la llum de la lluna, i, vulguis que no, jo carregaré amb les conseqüències").

## Willa i Rachel

Val la pena aturar-se un moment i contemplar la manera tan oposada de viure la religió cristiana que representen els personatges de Willa Harper i Rachel Cooper.

Willa, dona crèdula i influenciable, passa més temps per la botiga xafardejant, per l'església, o de viatge per Sisterville (el nom és prou expressiu) amb el predicador, que amb els seus fillets, sovint a casa del matrimoni Spoon o a la cabana del pescador Birdie (excel·lents secundaris, inoblidable James Gleason, parlant amb el retrat de la seva esposa).

Rachel Cooper procura fer el que ella considera correcte. Dolça però enèrgica i decidida, ha rebut alguns cops de la vida i tracta de superar-los ajudant els nens desfavorits; no en va es compara a "un arbre fort amb moltes branques"; expressions vives del seu caràcter són quan agafa tots els nens i fuig de la cafeteria després del judici, en sentir la massa enfurida contra Powell, per evitar-los la patètica escena d'una multitud de veïns, abans pacífics com anyells, ara cridant i demanant el linxament del fals predicador que tant valoraven. Representen, com Willa, una religiositat on no s'accepta la naturalesa humana, on el mal és rebutjat i es jutja l'altre

violentament, sense compassió, ni desig d'acceptar les pròpies febleses que això implicaria.

Willa representa una fe des del fanatisme, la credulitat extrema i la por, la culpa i l'obsessió puritana pel pecat, el càstig i la pròpia salvació, influïda a més per la misogínia de Powell (recordem la humiliant escena de la nit de noces, on el predicador manipula els naturals desitjos i sentiments de la seva dona i transforma la repugnància personal en afany de puresa). La ceguesa de Willa és enorme, fins a l'extrem de no creure els nens, els seus propis fills, i la porta a l'extrem de negar el mal que té davant els ulls i entregant-se crèdula al seu botxí. L'escena de la missa amb torxes on s'acusa en públic és esgarrifosa i còmica alhora, una qualitat que comparteixen molts altres moments del film.

Una pràctica religiosa molt allunyada de la que fa Rachel Cooper, més propera a la figura de Jesús, des de l'amor, la compassió i la generositat, l'altruisme. Des de l'acceptació sincera de l'altre i la tolerància, el "no jutgeu..." (no queda clar si ella mateixa va ser mare fradrina), la comprensió de la naturalesa humana, amb les seves virtuts i els seus defectes ("aquesta Ruby, no sap agafar un ou sense trencarlo...però és molt bona amb els nens. Una cosa va amb l'altra"). Aquesta acceptació de l'ambigüitat de la naturalesa humana la fa més forta per identificar i encarar el mal, cosa de la qual Willa i la seva comunitat són incapaçes, només saben acceptar ulls closos o condemnar, rebutjar violentament. Rachel Cooper lluita per tractar de fer als nens la vida un poc més agradable en temps difícils, sempre oferint un somriure, un conte, un gest maternal. Dona de principis religiosos insubornables (Powell no l'enganya ni un minut) però sobretot d'accions, predica amorosament amb l'exemple. I, diferència abismal amb Willa: sap que l'esperança, la fe, radica en els nens més que no pas en els adults, i a aquests es dedica i *els creu* (Rachel: "No saludes el teu papà?". John:

"No és el meu pare!". Rachel. "No. Ni tampoc és predicador!"). Ensenya amb amor, sense càstigs. En una escena de gran delicadesa, s'adona que el petit John s'aparta del grup per sortir al balcó en veure el llibre de la Bíblia, sent recel després de veure el mal ús que el seu padrastrer n'ha fet. Amb quanta paciència aconsegueix, poc a poc, d'interessar novament el seu petit amic en explicar la història de Moisès, com qui explica un conte, fent-la propera al que John i Pearl han viscut. Es tracta d'arrencar del cor del nen la por que el predicador havia sembrat. No per casualitat la senyora Cooper evoca la figura de Jesús, mentre el predicador parla *sempre* de Jehovà: en la seqüència final, quan el fals predicador assetja la casa on viuen Rachel i els nens, es produeix un singular combat musical. Powell canta la seva amenaçadora cançó, extreta d'un himne religiós, "Leanin', la veu de la sra. Cooper-Lillian Gish se li uneix completant la lletra ("Lean'on Jesus"), fins a aconseguir que la seva veu soni tan clara com la d'ell, que calla i es retira a la foscor de què venia.

*La noche del cazador* és també un fort al·legat contra l'avarícia, el poder corruptor dels diners. Veiem personatges empesos a accions desesperades per la penosa situació econòmica que patí el país després durant la depressió. En la colpidora escena de la detenció de Powell a la llum del dia, assistim a la reacció de Johnny en reviure la detenció del seu pare i fer volar els diners, en una mena de catarsi contra aquest pes insufrible, un acte de rebel·lia contra tot el mal que ha vist provocat per un grapat de dòlars, que no per casualitat Rachel Cooper rebutjarà.

Per Nadal, Rachel accepta el petit regal de John —un fruit, molt escaient amb les seves paraules— com el més valuós, acostant-se'l al cor en una escena de gran tendresa. I com a l'inici, la càmera es tanca sobre el rostre somrient, cansat i esperançador de Gish. ■



Algunes 'modèsties' per clausurar l'any, films que en determinades circumstàncies i en ambients concrets de cinefília absoluta tal vegada no han merescut ser rebre com a pel·lícules d'interès manifest i molt evident però que, des de la meua particular, perspectiva de les coses i els casos del cinema més proper han tingut la rellevància de cridar-me l'atenció al llarg dels darres mesos. Lluny de les històries d'impactes i denúncies, penso que són pel·lícules que mereixen, són dignes de prestar-les un mínim d'atenció i respecte. Que no tot en la història del cinema és David Lynch o el presumpte nou cinema alemany renovador i transgressor que sovint procuro oblidar. També altres títols en aparença menors convé —i és una opinió personal i intransferible— rescatar del seu possible oblit, si no definitiu, gairebé. D'entre els quals vull pronunciar-me de forma favorable sobre *Adiós, pequeña, adiós*, *Lady Chatterley*, *Leones por corderos*, *Michael Clayton*, i *Canciones de amor en el Lolita's Club*.

## Històries diverses

En primer lloc i sense indicar preferències classificatòries ni molt menys, voldria especificar el meu personal interès en relació a *Adiós, pequeña, adiós*, acuradament dirigida per l'actor, ara director i un temps guionista, Ben Affleck. Prohibida en un principi la projecció a Anglaterra per assemblar-se de forma excessiva a la realitat marcada per la desaparició, encara no resolta, de l'anomenat cas Madeleine —i les coincidències són reveladores—, la cinta de mica en mica, al fil del boca a boca, penso que s'ha guanyat un digne respecte i fins i tot prestigi. Marca, d'una banda el principi de carrera rere les càmares de Ben Affleck, un molt prometedori inici que albira bones esperances cara al futur. Traçada la història al voltant d'un sinistre incident desesperançaor, el probable segrest d'una nena, filla d'humils treballadors, s'articula entorn d'un guió excel·lent, estructurat en funció d'uns estats d'ànim al límit de la desesperació més absoluta. Relat tens i de tensió, explora amb intel·ligència i sensibilitat l'íntima profunditat de l'ànima, de la consciència humana davant d'uns succeïts esgarriuosos sempre i a tothora. Amb notable talent cinematogràfic el popular actor americà dirigeix la cinta amb capacitat per a la narració justa i puntual. Moderada en l'exposició, expressiva en el contingut el film a tot-hom interessa

Sobre la gran novel·la de H.D. Lawrence, *El amante de Lady Chatterley* s'han fet diverses adaptacions a la pantalla. Totes d'una pobresa extraordinària. I sense anar més lluny la darrera arribada, fa més d'una dècada, a les nostres pantalles dirigida per Just Jaekin, el director de la cèlebre trilogia sobre *Emmanuelle* i interpretada per la incombustible,



en aquells dies, l'holandesa, ara desapareguda del món del cinema, Sylvia Kristel. Horrible. Ara, però la directora francesa Pascale Ferran, sembla que encerta i fa un blanc perfecte. Al marge d'aconseguir una bona pel·lícula —tal vegada una mica llarga, 160 minuts de metratge— prestigia, si més no, cinematogràficament el mite de Lady Chatterley després de tants i tants atemptats sobre i contra la famosa i prohibidíssima novel·la. Molt fidel en la narració i en l'esperit original de H.D. Lawrence, la directora ofereix un bon espectacle en què la decadència d'una societat burgesa i acomodàcia destaca per entre valors de signe estètic, sempre a considerar. S'ha de destacar la presència en el principal paper l'actriu també francesa Marina Hands.

L'actor George Clooney sempre vol sorprendre i desconcertar també la gent. Es presenta com un dels bells intocables oficials del Hollywood actual i convencional. Però, de mica en mica, sense deixar de banda un cinema més comercial i més obert a un públic concret i fidel, demostra una in-

quietud, una curiositat (i talent) més enllà d'allò que podria ser habitual en un actor d'aquestes característiques. Inquietud que l'ha portat en més d'una ocasió a posar-se rere les càmeres amb resultats magnífics, *Good niht and good luck*. També com a actor ha sabut triar. I després de *Siurana*, ens arriba una altra bona pel·lícula interpretada per un dels actors de la sèrie *Ocean's eleven*, de pobre, trist record, *Michael Clyton*, dirigida de forma experta i generosa per Toni Gilroy. Un altre film —però no un més ni molt menys— d'advocats corruptes, tema molt recurrent a Hollywood, envoltat dins una trama d'intriga i violència portada, això sí, a límits del que pot ser suportable i lluny, a Déu gràcies de l'habitual i sempre molt gratuïta violència. Una cinta carregada de tensió i d'emoció. A destacar el treball com a actor del director de cinema Sidney Pollack. Molt recomanable.

Robert Redford és també una altra curiositat diversa a l'univers hollywoodenc. Actor que, per regla general, ha tengut molta cura a l'hora les ofertes del productor, l'interpret de l'excel·lent *La jauría humana*, d'Artur Penn, té al seu darrera una filmografia digna, discreta i sòbria. Poques vegades ha caigut en productes d'ínfima categoria al contrari de molts actors de la seva generació. Llavors tenim la seva feina com a director. Des de *Gente de orden*, esplèndid melodrama familiar guanyadora de molts Oscars fins la discutible (pèro que a mi m'agrada), *El hombre que susurraba a los caballos*, ha mostrat una especial sentit del tacte a nivell de pell, de sensibilitat i talent. Creador, a més a més, del cèlebre festival de Sundance, on aplega tota una col·lecció de direc-

tors i pel·lícules independents de les majors. *Leones por corderos* és la seva darrera obra com a director. Film de claríssima vocació i decantació pedagògica, de neteja de la mala consciència americana, dins l'actual producció de Hollywood penso que és un fet insòlit. I per insòlit, una mica provocador que omple d'intensitat i calor humà la història que té com a referons fonamental la presència, bèl·lica, política, de guerra, dels Estats Units al món. En oberta referència a la política de George Bush, la cinta recupera la vella, antiga tradició liberal (en el bon sentit del mot, res de *neocons*) de Hollywood. Tot acompanyat de tres magnífiques actuacions; Robert Redford mateix, Meryl Streep i Tom Cruise.

*Canciones de amor al Lolita's Club*, de Vicente Aranda, sobre la novel·la de Juan Marsé, tanca l'oferta. Vicente Aranda és un home de prestigi i de referència inevitable. Sortit a l'ombra i a la llum de l'Escola de Barcelona, tot bon cinéfil recorda encara aquella peça innovadora i arriscada que sense dubta fou *Fata Morgana*. Després, i més concret des de *Fanny pelo paja*, l'home, sempre molt preocupat per temes inherents al sexe i a la passió salvatge i desbocada, obrí un camí diferent a la pel·lícula esmentada. Fidel adaptador de l'obra literària de Juan Marsé, l'extraordinària *Amantes* significà el cim fonamental de la seva carrera. Des de llavors ençà, poca cosa d'nterés filmà. Però ara, a una edat ja veterana, Aranda voreja els 80 anys, ha recuperat força, inspiració i talent d'antany i ens ofereix un producte dúctil, sòlid, de qualitat penso que indubtable. El cant del signe? Esperem, desitgem que no. Vicente Aranda encara té força a l'hora d'ubicar-se rere les càmeres. ■

Lady Chaterley



# La saga d'Alien: quan els monstres sí que existeixen

Guillem Fiol Pons



*La matanza de Texas*

Com a espectador sempre he considerat el cinema com la major font de somnis dels nostres dies i, com a seguidor habitual del cinema fantàstic i de terror, hauria d'afegir que el cinema és una gran font també de malsons, posant en imatge tota classe d'assassins en sèrie i criatures letals. Certament, el cinema no s'ha inventat res en aquest sentit, ja que la humanitat fa molts segles que ha anat plasmant en diverses manifestacions culturals les seves pors, presents en mites, llegendes, contes i representacions plàstiques. La configuració d'aquests terrors és diferent segons la cronologia i el lloc on sorgeixen, com és natural, però en el fons els humans no som tan diferents uns dels altres i se'n poden extreure uns característiques essencials que els uneixen, uns trets comuns que es repeteixen en les manifestacions cinematogràfiques del gènere que hem convingut a denominar "cinema fantàstic" o "cinema de terror", depenent del nivell d'irrealitat dels principals elements de la història i de les sensacions provocades sobre l'espectador, respectivament.

Si cito aquí aquests dos gèneres conjuntament és perquè sovint han anat de la mà, però som conscient que no són sinònims. El cinema de terror no té per què recórrer a elements fantàstics per aconseguir els seus propòsits: recordem, entre molts altres, els casos de *La matanza de Texas* (*The Texas chainsaw massacre*, Tobe Hooper, 1974), amb totes les seves continuacions, el *remake* i la "seqüel·la". De la mateixa manera, el cinema fantàstic no té per què perseguir fins terrorífics, tal i com ens demostra la pluja de productes nadalencs que ens acaba

d'envair, amb Pares Noels, fades, bruixes i criatures parlants de tota casta que no pretenen més que apel·lar a la tendra ingenuïtat de la infantesa.

Per altra banda, encara dins aquest complex món dels gèneres, voldria exposar una particularitat inherent al concepte de "cinema de terror", compartida en menor mesura en el concepte de "comèdia", a l'hora d'aplicar-lo en una pel·lícula determinada: el de la primacia de l'efecte que produeix el film en l'espectador. A l'hora de dir si tal o qual pel·lícula és "de terror", sovint ens basem en la por que podem passar veient-la, en allò que aquí anomenem com a "passar pena", circumstància que convindrem que depèn en un grau molt elevat de la subjectivitat. Aquesta subjectivitat la podem relativitzar, com és lògic, confiant no tant en les sensacions que ens ha provocat individualment com en l'efecte cercat pels seus creadors, és a dir, no pensar en si ens ha fet passar pena, sinó en si els seus responsables pretenien que la majoria d'espectadors en passessin. Aquest plantejament pot solucionar parcialment el problema, però d'ell se'n desprèn una altra qüestió espinosa: la dificultat, en determinats casos, de destriar les intencions del seu director. És habitual trobar-nos amb el cas del que podríem anomenar terror *light*, on es fa difícil definir si el que volia el director només era provocar una lleugera angoixa en moments puntuals i, per tant, no es podria qualificar la seva obra com a "cinema de terror", o bé si volia realment provocar por sense aconseguir-ho, de manera que sí que hauríem de qualificar el seu film com a "cinema de terror", però fallit (crec que aquest seria el cas de

la recentment estrenada *El orfanato*, potser degut a la inexperiència en el camp de la direcció cinematogràfica de J. A. Bayona).

És dins aquest difós marc del "cinema de terror" i "fantàstic" per on s'ha anat movent la saga d'*Alien*, possiblement una de les que millor ha sabut plasmar una criatura de malson, un monstre que sembla sorgit de la por més profunda a l'horror que és impossible d'eliminar. La saga, iniciada l'any 1979 sota la batuta de Ridley Scott, un director que aleshores ja anava fent ferma la seva candidatura a l'olimp dels déus cinematogràfics. Scott va acceptar l'encàrrec fet pels productors Gordon Carroll, David Giler i Walter Hill de filmar el guió escrit per Dan O'Bannon, un apassionat del món de l'espai que, en col·laboració amb el seu company d'estudis cinematogràfics Ronald Shusett, s'havia tret de la màniga un angoixant relat sobre una criatura alienígena que anava matant els tripulants d'una nau espacial. La criatura es va quedar amb el nom provisional que tenia en el guió fins que en trobessin un de més concret, *Alien*, i del seu disseny se'n va fer càrrec H. R. Giger, artista europeu de complicada personalitat que va encertar plenament en la morfologia de la criatura i en el disseny d'alguns dels decorats del film (es va ocupar dels de la nau accidentada on els humans entren en contacte amb la criatura). Giger va donar forma a la criatura que O'Bannon i Shusett havien concebut com la criatura més letal possible, amb els seus àgils moviments, la seva capacitat de barrejar-se amb l'entorn per passar desapercebuda, la doble mandíbula i l'àcid corrosiu en lloc de sang.

En certa manera, el punt de partida no era gaire pretensions, es podria dir que era una típica història amb criatura maligna com les que sovintejaven, per exemple, a la sèrie B dels anys cinquanta, i el presupost assignat no va ser molt gran, cosa bastant perillosa per una pel·lícula que transcorre a l'espai, més encara si tenim present que eren els anys de l'èxit monumental de *La guerra de las galaxias* (*Star wars*, George Lucas, 1977), amb tota la seva espectacularitat. Però fou possiblement aquesta manca de pretensions grandioses el que més va afavorir la pel·lícula, ja que Ridley Scott va tenir molt present, en primer lloc, que, tot i disposar d'una criatura extraordinàriament ben concebuda i dissenyada, el pressupost no li permetia filmar-la amb total llibertat i fent qualsevol cosa, així que va decidir fer bona aquella màxima que diu "el que més por fa és el que no veiem" i va mostrar la criatura en molt petites dosis, de tal manera que l'espectador intuïx més del que veu. A més, Scott va saber treure un esplèndid profit d'una altra de dues de les pors més universals: als llocs tancats i a la foscor. Amb una gran tasca de disseny de producció de Michael Seymour i de fotografia de Derek Vanlint, Scott va convertir la nau *Nostrom* en un laberint de passadissos i angoixants llums intermitents, l'entorn més apropiat per a una acció presentada amb un ritme perfectament controlat, tan lent en alguns moments com només pot ser-ho a l'espai, associ-

ant d'aquesta manera els conceptes de lentitud i espai exterior amb angoixa, ja no amb una tradicional tranquil·litat que els podria ser inherent. El que hagués pogut ser una pel·lícula més de tantes oportunistes que varen sorgir després de l'èxit del film de Lucas va esdevenir una pel·lícula excel·lent en tots els seus apartats (fins i tot el d'efectes especials i maquillatge, i si no, recordem l'escena de la sortida de l'*alien* del pit de Kane), que va saber crear una estètica molt personal (virtut que gairebé sempre ha tingut Ridley Scott) i dos personatges de gran carisma: la tinent Ellen Ripley, interpretada per una desconeguda Sigourney Weaver, i, és clar, el senyor *Alien*.

Per a la 20th Century Fox, que encara s'estava lleplant els dits amb els ingressos de *La guerra de las galaxias* (i el que li'n quedava), *Alien* va representar un altre gran èxit comercial alhora que crític. Com era d'esperar, la companyia posaria en marxa set anys després una segona part, que tindria a Sigourney Weaver com a protagonista però de la qual Ridley Scott no en volgué saber res. La companyia va decidir deixar el projecte en mans de James Cameron, prometedor director i guionista que havia aconseguit un cert reconeixement gràcies a *Terminator* (*The Terminator*, 1984). Els projectes de Cameron s'han caracteritzat gairebé sempre per la seva intenció d'anar més enllà del previsible, d'adoptar un cert risc, i certament atrevir-se a escriure i dirigir la segona part d'una pel·lícula com *Alien* era una empresa força arriscada.

Però Cameron va ser capaç d'assolir el que una segona part hauria d'assolir sempre: aprofitar el material primigeni per anar més enllà, respectant les pautes establertes pel film precedent, però essent capaç de fer una cosa diferent. *Aliens* ho demostra fins i tot en un detall tan banal com el títol, que no fa més que passar al plural el títol de la primera part, per plantejar què passaria si la criatura letal d'aquella aparegués ara multiplicada per centenars. A més, Cameron va saber desenvolupar diversos elements que apareixen només esbossats al film de Ridley Scott: si la criatura prové d'uns ous, ¿qui o què posa aquests ous? Si té àcid en lloc de sang, ¿com se la pot ferir si no és des d'una distància segura? I, pel que fa a la tinent Ripley, ¿què és de la seva vida personal, amb tot allò dels viatges interestel·lars i el pas del temps? Una vegada comprovat que el disseny de Giger funcionava la mar de bé, Cameron va encarregar a Stan Winston, creador del seu *Terminator*, que s'encarregués dels efectes de les criatures en general i d'una de molt particular: la reina, amb qui Ripley mantindrà una de les escenes més memorables de la saga, com és la del diàleg mut on li dóna a entendre que si no la deixa sortir de la lloguera amb Newt, la seva filla adoptiva, acabarà amb la descendència de la reina, en forma d'ous.

Això de la "filla adoptiva" de Ripley, per cert, és un dels temes més delicats de la saga, ja que va ser un gran encert de Cameron com a guionista, en fer saber a l'espectador que la filla natural de





Ripley havia mort mentre ella estava congelada fent el viatge de retorn després de la història de la primera pel·lícula i, així, converteix l'òrfena Newt en la reencarnació de la seva filla, a qui intenta per tots els mitjans salvar de l'amenaça alienígena, que fou precisament la que va impedir que es reunís amb ella en el primer viatge. Aquest plantejament tan interessant fou suprimit pels executius de la Fox del muntatge estrenat a les sales de cinema (es varen retallar uns 15 minuts de gran transcendència), una retallada deguda a considerar excessius els 148 minuts del muntatge previst per Cameron, fet que va canviar significativament l'essència de la història escrita per aquest i, fins i tot, m'atreveria a dir que va modificar sensiblement el sentit d'alguns detalls dels films posteriors de la saga. Afortunadament, la versió íntegra ha estat editada per la Fox en format DVD, tot i que les televisions segueixen programant la discutible versió reduïda. A part d'aquesta qüestió, Cameron aprofundia més en la relació entre Ripley i els androïdes i, tenint a la seva disposició un pressupost més alt, va mostrar els aliens en tota la seva plenitud, culminada en la figura de la reina, concebuda com a deessa d'aquell Hades futurista que són els soterranis del complex industrial on té captiva la nina Newt.

L'encert de Cameron en el plantejament del seu film es va traduir en un altre èxit de recaptació, fet que feia pensar en una nova continuació, tot i que s'hauria d'esperar fins el 1992. La popularitat del

"fenomen Alien" va començar a provocar efectes negatius sobre els seus productors David Giler i Walter Hill, qui, després de rebutjar un interessant argument inicial de Vincent Ward, van acabar signant un guió que situava l'acció en una presó d'un planeta perdut habitada per convicts convertits a una religió apocalíptica. Del projecte se'n faria càrrec un director novell provinent del camp del videoclip, David Fincher, qui es mostraria perfectament competent en la definició visual del relat, aprofitant les composicions rigidament verticals dels dissenys per a la presó de Norman Reynolds i la fotografia de tons vermell òxid del gran Alex Thomson. Agafaren protagonisme noms que havien treballat ja en altres capítols, com els d'Alec Gillis i Tom Woodruff, responsables dels efectes mecànics, molt encertats, que es varen combinar amb els efectes visuals del prestigiós Richard Edlund, que sorprenentment deixen molt que desitjar, creant l'alienígena més tristament bidimensional de tota la saga.

Al guió final de Giler, Hill i Larry Ferguson se li han de reconèixer moments realment encertats, com és aquella frase de Ripley a la criatura dient-li "fa tant de temps que ets a la meua vida que ja no recordo res més", però se li notava en excés el fet de tractar-se d'una espècie de mescla de diferents propostes argumentals que no havien quallat de manera independent i havien acabat barrejades en el guió final. Fincher va saber jugar amb els conceptes del Bé i del Mal, així com també de la redempció i del

sacrifici, tots ells amb unes connotacions religioses que anaven molt bé en el context on transcorria l'acció (recordem alguns moments tan solemnes i visualment impactants com el de la incineració dels cadàvers dels tripulants morts en l'accident de la nau). El sacrifici final de Ripley per a alliberar la humanitat de la plaga alienígena era la cloenda perfecta per a la trilogia i per a la voluntat de Sigourney Weaver d'allunyar-se definitivament del personatge que l'havia fet famosa arreu del món.

Però el 1997 la Fox aconseguiria posar en marxa una nou capítol de la saga, que pareixia que amb la indiscutible mort de Ripley estava acabada. Els seus productors volgueren jugar al màxim la carta de la sorpresa, no només convencent Sigourney Weaver perquè tornés a ser la protagonista, sinó cercant un director capaç de canviar radicalment amb el vist fins el moment en la saga. L'escollit va ser el francès Jean-Pierre Jeunet, a qui els productors van considerar especialment apte després de veure els seus anteriors treballs futuristes, *Delicatessen* (1991) i *La ciudad de los niños perdidos* (*La cité des enfants perdus*, 1995). El guió de Joss Whedon va pecar d'un excés de recargolament en la trama, veient-se forçat a inventar-se un clon de Ripley per a justificar la presència del personatge després de la seva mort, i plantejant una interessant però desaprovechada barreja entre dues espècies en el personatge de Ripley, amb tocs d'alienígena, i el del fill de la reina, mig alienígena i mig humà. A més, Jeunet, que es va saber moure en algunes escenes complicades que van resultar molt atractives, com la de la persecució sota l'aigua, va aportar un toc caricaturesc molt personal que no va funcionar tan bé. Personalment, no crec que això fos una mala decisió per part de Jeunet, que al cap i a la fi el que va fer va ser aportar a la pel·lícula la seva manera de fer cinema i de contar les històries; probablement la mala decisió va ser dels productors a l'hora d'escollir Je-

unet, un director molt interessant però segurament poc indicat per a una saga com aquesta.

El decebedor resultat final de la quarta entrega feia preveure que la saga posaria el punt i final, però la Fox va posar mà novament a l'estratègia comercial i el 2005 va posar en marxa un peculiar projecte: el de combinar en un mateix film els personatges dels aliens i el del Depredador, aquest últim creat per John Thomas i Jim Thomas per al film homònim que va dirigir John McTiernan el 1987 (i que va conèixer una mediocre continuació dirigida pel prescindible Stephen Hopkins). La idea ja havia donat els seus fruits en uns populars còmics i en videojocs, el que va animar la Fox a tornar a recórrer a Dan O'Bannon i Ronald Shusett, els creadors del primer Alien, per a que ajudessin al guionista i director Paul W. S. Anderson a crear una història coherent que combinés els dos monstres. Això sí, ara ja sense Sigourney Weaver i amb un pressupost limitat. La recerca proposada no feia pensar en un bon producte final, però sorprenentment Anderson va dirigir un film força interessant, molt entretingut, que relacionava prou bé les dues espècies alienígenes entre sí i amb l'espècie humana, equivocant-se estrepitosament a l'hora de definir els personatges humans, enterrats sota l'extraordinari carisma dels aliens i dels Depredadors.

A l'espera de la segona part d'aquest Alien vs. Predator, que arribarà aviat a les pantalles nord-americanes, va representar el punt i a part a una saga milionària que ha sabut angoixar i entretenir a parts iguals, amb cinc propostes (o quatre més una, si volem considerar el film d'Anderson com una espècie de *spin-off*) molt diferents entre si, confiades arriscadament a directors diferents, però sabent jugar tots ells amb els tòpics instaurats per Scott en la primera part i aprofitant al màxim les possibilitats d'una de les criatures cinematogràfiques de malson més fascinants mai creades. ■

*Delicatessen*



## Clàssics moderns. L'amor en petites dosis (II): *The Bridges of Madison County* (1995) de Clint Eastwood

Iñaki Revesado

Encetam una nova temàtica en aquest recorregut pel millor del cinema dels darrers 30 o 40 anys, enfrontant-nos al tema més tractat pel cinema i per la literatura: l'amor, sentiment universal que ha ofert tantes bones obres en les dues manifestacions de l'art esmentades. No obstant, parlarem ara només d'històries d'amor tant intenses com breus, és a dir, de la concentració en només unes hores del que en la majoria de casos es desenvolupa en mesos, anys i, de vegades —no moltes—, en tota una vida.

I començam amb un film que, pel cap baix, podem qualificar d'inusual, perquè sol ésser habitual que la temàtica amorosa sigui tractada sempre amb uns protagonistes juvenils, on les passions desbocades moltes vegades s'acaben diluint en la rutina, i l'amor del qual es creien plens els enamorats no ha tengut temps ni de fer acte de presència en les relacions. A més sol ser habitual que la materialització de la intensitat amorosa es manifesti en estridents escenes de llit acompanyades de músiques meloses, il·luminades per la llum tènue de les espelmes. Oblidant aquests models tan utilitzats com increïbles, tan comercials com estereotipats, aquell que sempre havien tengut per dur, per duríssim —podríem dir—, Clint Eastwood, va sorprendre l'any 1995 amb un dels films més sensuals que hagi ofert mai el cinema: *The Bridges of Madison County*. El senyor Eastwood venia de guanyar tot tipus de premis amb un western també un tant inusual, *Unforgiven* (*Sin Perdón*, 1992), amb el qual havia començat a trencar la seva imatge d'home petri, sense escrúpols, feixista caricaturesc..., imatge creada amb films en què va intervenir en les dècades dels seixanta i dels setanta, com els protagonitzats durant la gloriosa etapa dels *spaguetti western* —*Por un puñado de dólares* (1964), *La muerte tenía un precio* (1965) i *El bueno, el feo y el malo* (1966)— o els que formaven part de la sèrie Harry —*Harry, el sucio* (1971), *Harry, el fuerte* (1973) i *Harry, el ejecutor* (1976)— i es va plantar de cop davant l'adaptació d'una novel·la de Robert James Waller, per la qual es va reservar el personatge protagonista, un fotògraf de la revista *National Geographic* que en el seu periple per tots els racons de la Terra, s'acosta a Iowa per fer un reportatge sobre els ponts coberts que hi ha en el comtat de Madison i acaba perdudament enamorat d'una grangera d'origen italià, però que en comptades ocasions ha sortit del petit poble en què viu, entregada a la seva vida familiar, a servir els seus i a complir amb els estrictes costums fixats per la comunitat. Robert (el fotògraf) i Francesca (la grangera) són, en principi, éssers antagònics, però es converteixen, amb la complicitat de les paraules, en dos innocents enamorats. Amb una petita introducció sabrem un poc de la vida de Francesca. Després de la mort de la grangera, els seus fills adults es retroben a la casa familiar per fer parts de les velles coses de la mare.



El que en principi ha de ser només el repartiment d'uns objectes personals es converteix en la revelació mai sospitada pels fills, la seva mare va tenir un gran amor, un amor breu, de només quatre dies, però l'únic autèntic i verdader amor que va poder viure al llarg de la seva existència. Des d'uns diaris guardats fins aleshores, els fills, al mateix temps que l'espectador, aniran descobrint les intenses i pausades hores d'aquells quatre dies en què Francesca, per una d'aquelles casualitats del destí, mentre es preparava per gaudir de quatre dies de soledat, en haver partit la seva família a una fira ramadera, va veure com a la porta de casa seva s'aturava una vella camioneta conduïda per un fotògraf que s'havia perdut cercant un dels famosos ponts coberts, amb el qual completar el reportatge encarregat per *National Geographic*. Francesca no està acostumada a veure estranys a prop de casa seva, però com correspon a una dona educada i de bones maneres es mostra servicial i proposa acompanyar Robert fins al

pont, ja que les cruïlles de camins entre els camps de blat fan difícil de trobar el vell pont. De tot d'una s'estableix un corrent de complicitat entre els dos desconeguts. El passeig fins al pont tindrà continuació amb un refresc en casa de Francesca i després amb un sopar. I la jornada següent serà continuació de les agradables i intenses hores viscudes el vespre anterior, i soparan plegats, i ballaran i s'estimaran..., tot tindrà cabuda en els quatre dies de què disposa Francesca, quatre dies que podrien continuar fins a l'eternitat. L'eternitat que Robert li ofereix enfront dels dies anodins junt al seu home i els seus fills, és aquesta la disjuntiva de Francesca. Si tria l'amor escollirà també la vergonya, si, al contrari, es decanta per la família, haurà optat també per la fredor.

La complicitat de Francesca i Robert neix des de les paraules. El presumpte antagonisme que preveiem es transforma mentre es posen de manifest el bon grapat de semblances que uneixen dues bones persones que han hagut de lluitar per aconseguir en la vida la dignitat de poder mirar-se el passat amb orgull i sense vergonyes. Francesca troba en Robert el punt d'aventura que li falten als seus dies, tancada dins les parets d'una immensa cuina acompanyada d'una ràdio per la qual escolta, quan la família li ho permet, la música d'òpera que tant li agrada. Robert, per la seva part, troba en Francesca la senzillesa de la plenitud, el racó en què romandre després de tants d'anys de viatges llunyans, perquè com li diu Robert a Francesca, quan aquesta se sent un punt acomplexada devora la vida que ha duit el fotògraf, l'espai en què viu la dona no és el cul del món, com ella pensa, sinó un lloc que mereix tots els respectes ja que és la casa de Francesca, el poble de Francesca, l'entorn de Francesca i això per a Robert és suficient. Cal dir que els diàlegs, les paraules que intercanvien els enamorats, estan sempre acompanyades de mirades, de silencis, de carícies (com arribam a sentir la

mà de Francesca en el clotell de Robert mentre ella parla per telèfon...!) que omplen de sensualitat el desig de dos cossos ja no joves però que cerquen igualment associar-se. Eastwood ha rodat en aquesta pel·lícula una de les seqüències de major càrrega eròtica mai vistes, quan Francesca pren un bany en la mateixa banyera en què moments abans s'ha dutxat Robert i pensa que fa només uns instants l'aigua ha estat acaronant el cos nu del fotògraf.

Els quatre dies s'acosten al final, per a Francesca hi ha molts d'obstacles a salvar: la pèrdua d'una família, la traïció, la manca de lleialtat, la desqualificació social..., problemes tots ells a què s'hauria d'enfrontar. Per a Robert tot seria més fàcil, ell no ha de renunciar a res, però no vol que Francesca sigui víctima d'un amor que la pot perjudicar. És per això que la grangera serà qui hagi de prendre la decisió que marcarà per a sempre la vida de tots dos.

Encara que de manera superficial, el film tracta un altre tema important que és la projecció que normalment fan els fills de la vida dels pares. De cop, un fill que havien vist en la seva mare una dona abnegada, treballadora, comprensiva, es converteix de cop en un ésser que tremola de desig, que deixa que els seus pensaments volin molt més enllà de l'extensió de camps de blat que pareixen abastar-lo tot. Difícil enfrontar-se a una realitat d'uns pares que s'estimaven, però en un matrimoni en què d'alguna manera Francesca s'havia sentit ofegada, anul·lada... però de tot plegat aprendran el fills i l'exemple d'una mare agosarada serà una guia en el camí de les seves vides.

Eastwood fa una pel·lícula profundament eròtica però sense mostrar sexe, profundament romàntica sense ornaments musicals, una pel·lícula intensa suportada en uns diàlegs intel·ligents i en unes mirades mesurades.

Imprescindible per als romàntics, però també per als desenganyats. ■



# Jugant a viure a la badia dels àngels

Joan Ferrer Miserol



El motor de la meua vida és el joc i als casinos me coneixen per Jackie. Quan vaig entrar-hi per primera vegada, vaig sentir l'emoció d'entrar a una església i poder comunicar-me amb el destí; per això, el joc s'ha convertit en la meua religió. Guanyar no m'importa, només necessito els doblers per poder seguir jugant; el que me resulta fascinant, fins i tot sagrat, és el fet de jugar, de tenir la sensació de posar la meua existència en mans de la fatalitat. No m'agrada gens controlar la vida, per això he assumit plenament els capritxos de la sort i actualment aquesta arbitrarietat s'ha convertit en el meu estímul de viure. Gràcies a ella m'he acostumat a suportar l'austeritat més absoluta, fins el punt que de la vida ja sols m'interessa la volubilitat de la sort, perquè no me permet pensar més que en el present; d'aquesta manera me sent absolutament lligada al destí i ja no necessito esperar res del futur ni sentir cap penediment pel passat. Vaig deixar el meu marit i el meu fill precisament perquè m'obligaven a planificar-me i això me constrenyia fins el punt que me feia la vida irresistible.

Me diuen Jean Fournier i acabo de complir la trentena; tenia una al·lota, però en el darrer moment, possiblement per por del que m'esperava, vaig deixar-ho córrer. Vivia a París i duia una vida tediada; del banc on feia feina a la rellogeria del meu pare amb qui vivia. Record que uns dies abans d'acabar amb aquesta vida, com cada diumenge, vaig anar a un cinema qualsevol, a veure una pel·lícula qualsevol, per deixar-hi el tedi acumulat durant tota la setmana; però, aquell dia, el resultat no fou qualsevol. La pel·lícula es deia *Lola*, era de Jacques Demy i m'encisà des del principi perquè mostrava la vida com si estàs tramada per algú que jugava amb les vicissituds dels personatges; me vaig identificar tot d'una amb Roland, que curiosament també treballava a un banc i que va tenir la valentia de deixar-ho per anar-se'n a Cherbourg. Uns dies després, un company de feina me proposà anar a un casino per jugar. Vaig guanyar en una hora el meu salari de sis mesos; malgrat sentia com si l'hagués robat, no podia evitar pensar que jugant podria deixar el banc, el meu pare i, com Roland, anar-me'n a

Lola

trescar món. Aquell dia, més que la sort que vaig tenir, el que més me va impressionar fou una dona que, mentre jo entrava al casino, la feien fora per no poder pagar els deutes. Me recordà molt a Lola, era l'encarnació d'un somni, una criatura venguda de més enllà de la realitat, d'aquestes que sols poden existir al cinema. Quan vaig sortir del casino no sabia si estava més intrigat per ella o pels diners, però estava segur que totes dues coses estaven relacionades. Vaig anar a La Badia dels Àngels, que sempre m'havia encisat, per provar aquest nou ofici que semblava més interessant i rendible que el meu.

Estava asseguda a la taula d'una ruleta del casino de Niza per intentar recuperar-me de les pèrdues del dia anterior; tantes, que per seguir jugant havia necessitat vendre el bitllet de tren per tornar a París. Malauradament, aquell tampoc no semblava el meu dia i quan me quedaren només dues fitxes vaig jugar al meu número fatídic, el disset. En aquell moment, a l'altra banda de la taula, un jove, d'aspecte molt agradable, mirant-me amb complicitat, jugà també al disset. Perdérem; però després, ell va jugar al 3 i vaig imitar-lo, confiant que tengués

més sort que jo. Sortí el tres! De cop, només amb els ulls, ens férem definitivament socis. Vengué cap a mi i s'assegué devora meu. En poc temps guanyàrem tot el que havia perdut el dia anterior i bastant més de propina. Volia continuar jugant, però ell me digué que ens hàviem d'anar perquè a partir d'ara ja no podíem seguir temptant la sort. No hi estava gens ni mica d'acord, però per agraïment, ja que m'havia fet rescabalar, no volia dur-li la contrària. Mentre passejàvem vora la mar me digué que m'havia vist al casino dels afores de París, però li ho vaig negar perquè no m'agrada gens recordar els moments dolents. Li vaig proposar d'anar a sopar a un lloc car i elegant per celebrar la nostra fortuna. Semblava un nin a qui li ofería anar per primera vegada a un lloc d'adults.

Mentre sopàvem, en aquell lloc tan pompós, mirava embadalit a Jackie, i ingènuament li deia que sempre havia pensat que aquest luxe sols podia existir a les pel·lícules. Després de sopar, ella s'encabotà per tornar a jugar. Malgrat jo no ho volia fer, no vaig tenir forces per negar-m'hi i guanyàrem una milionada. Me proposà anar a Montecarlo perquè, segons me digué, hi havia el millor casino del món.

Per anar-hi me va fer comprar un cotxe i allotjar-nos a un hotel molt luxós on va demanar la millor habitació. Al casino ho perdérem tot; li vaig suggerir deixar el joc i començar una altra vida junts, però s'hi negà. Tenia por d'acabar com ella; per això, de tornada a Niza, abans d'entrar al casino, la vaig advertir que, guanyàssim o perdéssim, seria la darre- ra vegada. Com que ho perdérem tot, vaig demanar al meu pare que m'enviàs els doblers necessaris per tornar a París; quan els vaig rebre vaig anar al casino per acomiadar-me de Jackie, fent el darrer intent perquè vengués amb mi, però me digué que la idea era molt bella, però irrealitzable. Vaig sortir disposat a oblidar-me d'aquesta aventura que cada cop me semblava més un somni que no una realitat, però quan ja era fora, vaig sentir com me cridava perquè l'esperàs. Me besà, i, rient, me digué que venia amb mi, que ja estava cansada del joc, que a l'amor, si no li posàvem traves, també ens podríem comunicar amb el destí. Dubtava de que fos sincera; però vaig girar-me cap a la porta del casino i vaig veure com en Demy i el seu equip havien quedat dedins desistint de seguir-nos. Això me donà a entendre que podia partir amb ella i gaudir de la intimitat. Tenia la certesa que lluny de la predicibilitat d'un joc perquè ens seria suficient amb les vel·leïtats de l'amor. La nostra vida, si no esperàvem res del futur ni ens recriminàvem res del passat, podria ésser bella i realitzable; com un joc. ■

Lola



# Hemingway traït per Siodmak

Pere Antoni Pons

Segons l'escassament teòric Ernest Hemingway, la literatura ha de ser com un iceberg. És a dir, només ha de mostrar —de dir o contar— una desena part del seu volum —del que realment és o expressa. Aquesta tan antibarroca concepció de la literatura, en l'obra de Hemingway es concreta en un estil sec i lacònic, construït a còpia de frases breus, dures, tallants, quotidianes, aparentment sense doble fons, de descripcions poc exhaustives i mínimes reflexions intel·lectuals. És per això que, a primer cop d'ull, les històries semblen esquemàtiques, i els personatges sense relleu ni profunditat. Només ho semblen, però. Bé que va ser un iceberg el que va enfonsar el *Titànic*.

Les obres que millor permeten apreciar els efectes —perturbadors— de la opció estilística de Hemingway són els seus contes. Pel meu gust, especialment dos: "Un lloc net i ben il·luminat" i "Els assassins". Del relat "Els assassins", Robert Siodmak en va dirigir una adaptació cinematogràfica l'any 1946, que a pesar de titular-se com el relat de Hem, en espanyol és coneguda (per culpa de la infàmia traductora habitual) com *Forajidos*. El film està protagonitzat per Burt Lancaster, Ava Gardner i Edmond O'Brien, i té el mèrit, si més no molt curiós, d'aconseguir ser una obra mestra traint totalment, no només l'esperit de l'obra en què es basa, sinó també els postulats estètics i morals del creador a qui adapta.

L'argument del conte de Hemingway és molt senzill. Dos homes entren a un bar i diuen al cambrer que han vingut a matar El Suec, que cada dia a les sis hi va a sopar. Els homes esperen, i al cap d'un parell d'hores el cambrer els diu que, si encara no hi ha anat, ja no hi anirà. Els dos homes demanen on viu El Suec i, amenaçat, el cambrer els ho explica. Tot d'una que els dos homes marxen, el cambrer diu a l'únic client —el jove Nick Adams— que hi ha amb ell al bar que vagi a avisar El Suec. En Nick hi va. Com que coneix bé el poble, arriba abans que els assassins. Quan entra a l'habitació del Suec, el troba, amb la seva corpenta d'ex-boxejador dels pesos pesats, estirat damunt el llit, amb la roba posada i mirant fixament cap al blanc buit de la paret. En Nick li explica la situació, però El Suec no reacciona: li diu que se'n vagi, que no en vol saber res. Estranyat, finalment en Nick se'n va. Torna al bar i explica què ha passat. El cambrer s'ho pren amb filosofia, i quan en Nick, nerviós, comenta en veu alta que no pot suportar saber que ell és allà, a la seva habitació, esperant que l'atrapin, li respon: "Millor que no hi pensis". Final del conte, que dura poques pàgines i a partir del qual es poden elaborar interpretacions de tot tipus, però que, a la fi, no és res més (però això, en la ploma de Hemingway, és tant) que la història d'un tipus que, qui sap per quines raons, qui sap si amb coratge o si amb resignació, assumeix la fatalitat de la pròpia mort.



Ava Gardner

Naturalment, una història tan prima no dóna per a un llargmetratge. Per això la substància de la pel·lícula de Siodmak està construïda a partir de la part que no es veu del relat (de l'iceberg) de Hemingway. Explica el per què de la situació present, defineix el caràcter de El Suec, en conta el passat, l'amor que el perd, la traïció que comet, les traïcions que contra ell comet. Pur cinema negre, amb un guió embolicat, una femme fatal incommensurable (Gardner), i un ritme i una estructura que deuen molt a *Ciudadano Kane*. Evidentment, així la pel·lícula fa que l'enigma que tant pertorba al lector de Hemingway s'esfumi per complet; però Siodmak —i el guionista Anthony Veiller— ho saben suplir amb escreix. Per dir-ho amb una mica de gràcia enrevessada, es pot afirmar que aconsegueixen de fer una obra mestra, no a partir d'una obra mestra, sinó contra una obra mestra.

No sé com va reaccionar Hemingway davant aquesta pel·lícula, però no em sorprendria gens que, després d'un petit moment de rancor o d'una certa sensació de sentir-se burlat, acabés entusiasmant-se. Perquè, si bé és cert que *Los asesinos* de Robert Siodmak representa una traïció per a "Els assassins" d'Ernest Hemingway, ¿qui gosaria negar que és amb traïcions així que es forgen les amistats més perdurables i les aliances més lleials? ■

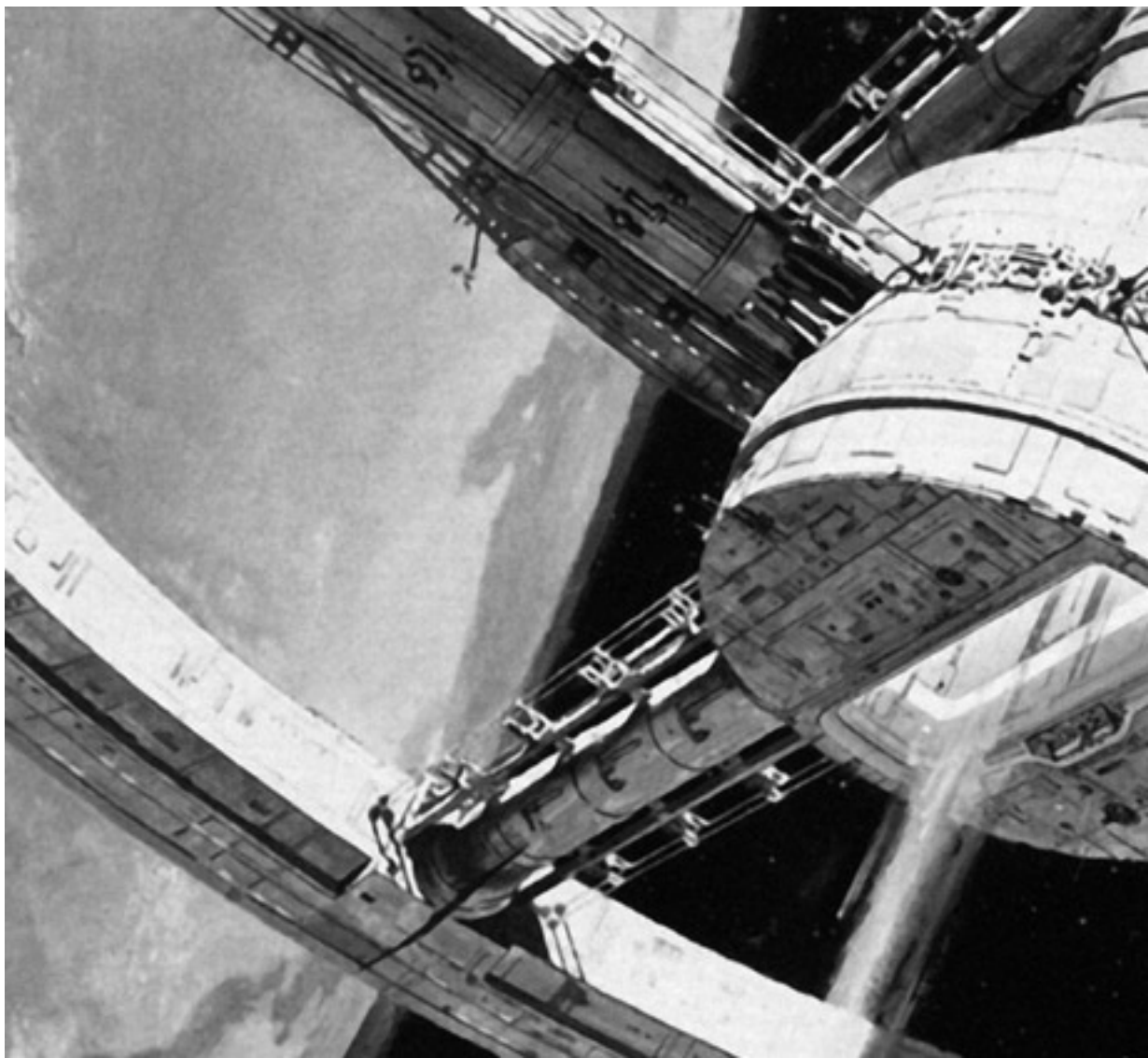
# Stanley Kubrick a Roma: la ciutat eterna acull a un altre geni

Xavier Jiménez

Des del 6 d'octubre d'aquest any 2007 —i fins la primera setmana de gener de 2008— s'ha pogut visitar al Palazzo delle Esposizioni, a Roma, una de les retrospectives cinematogràfiques cabdals sobre la carrera d'un dels genis de la segona meitat del segle XX, com és el nord-americà Stanley Kubrick. Adorat i menysvalorat a parts pràcticament iguals, la polèmica i la no indiferència varen acompanyar sempre la filmografia i personalitat d'aquest realitzador nascut al barri del Bronx a Nova York (1928), que va iniciar una trajectòria professional abans dels vint anys, primer en el camp de la fotografia —a la revista *Look* gràcies al seu conegut retrat del desil·lusionat quiosquer després de la mort de Roosevelt— durant el període 1945-1949, i posteriorment el desembarcament al món del cinema amb una sèrie de curts rodats entre 1950 i 1953, on destaca *Day of the flight* de l'any 1951, ambientat en el món de la boxa i basat en un dels seus treballs duts a terme a *Look* i titulat *Prizefighter*, un pseudo-documental sobre la figura d'un boxejador anomenat Walter Cartier.

L'exposició, que ha estat ideada i produïda pel Deutsches Filmmuseum i el Deutsches Architektur Museum, ambdós de Frankfurt, i la col·laboració de Christiane Kubrick i Jan Harlan per part de l'Stanley Kubrick Estate, ofereix la possibilitat de contemplar i analitzar l'obra del director des d'un punt de vista únic, ja que gran part del material exposat —guió originals i reprografies, quaderns d'anotacions, proves de càmera, dibuixos, maquetes...— s'exhibeixen per primera vegada<sup>1</sup> al gran públic, i conformen, conjuntament amb un muntatge que recrea part de les escenes de cadascuna de les seves pel·lícules, un conjunt d'elements d'inestimable valor per comprendre el *modus operandi* de Kubrick, tan comentat i criticat per part d'especialistes i públic, a més de comprovar directament l'interès personal que va mostrar durant tota la seva trajectòria cap a altres disciplines artístiques<sup>2</sup> com l'arquitectura, la música —clàssica—, la literatura o la pintura; en definitiva, manifestacions artístiques en general que són presents amb més o menys protagonisme a tots els seus projectes, que arriben a un total de

2001: una  
odissea del  
espacio





dotze<sup>3</sup> en els seus 45 anys dedicats a l'ofici cinematogràfic.

La presentació de l'exposició no pot ser més gràfica: unes escales condueixen a l'inici del muntatge, on esperen 12 monitors que emeten durant un boucle d'un minut les escenes més característiques de tots i cada un dels llargmetratges de la filmografia de Kubrick, que va des de *Killer's kiss* (*El beso del asesino*, 1955); *The killing* (*Atraco perfecto*, 1956); *Paths of glory* (*Senderos de gloria*, 1957); *Spartacus* (*Espartaco*, 1960); *Lolita* (1962); *Dr. Strangelove or: how I learned to stop worrying and love the bomb* (*Teléfono rojo: volamos hacia Moscú*, 1964); *2001: a space odyssey* (*2001: una odisea del espacio*, 1968); *A clockwork orange* (*La naranja mecánica*, 1971); *Barry Lyndon* (1975); *The shining* (*El resplandor*, 1980); *Full metal jacket* (*La chaqueta metálica*, 1987), fins la darrera i pòstuma estrena d'*Eyes wide shut* (1999).

A partir d'aquest moment, l'espectador i assistent a l'exposició queda endinsat dins del món kubrick, que ha quedat dividit per àrees temàtiques poc convencionals per gaudir d'una visió heterogènia i original de la seva obra com l'etapa blanc i negre, la revisió històrica, el gènere bèl·lic i l'estudi de la psicologia humana; una menció a part mereix la sala dedicada a *2001: a space odyssey* (1968),

la més completa de totes les que conformen la retrospectiva, i que funciona com el paradigma de la seva obra.

La primitiva etapa inicial, emmarcada dins d'un context més experimental i de formació, queda analitzada a través d'una mirada biogràfica més secundària, on es repassa l'activitat de Kubrick dins del món cultural de la Nova York dels quaranta, i que arriba fins el principi dels cinquanta on a més del curtmetratge *Day of the flight* (1951), s'assenyalen com a primers títols *Flying padre* (1951), *The seafarers* (1953) i *Fear and desire* (1953)... i llavors comença l'espectacle.

La primera sensació, a part del romanticisme implícit que reporta estar a prop dels decorats originals de mítics films com *A clockwork orange* (figures del Korova Milk Bar), *The shining* (maqueta del laberint i la destralt de Jack Nicholson) o *Full metal jacket* (casc de Mathew Modine), per posar alguns exemples, és la visió d'una posada en escena visualment molt potent, on les paraules —guions—<sup>4</sup> queden en un segon pla enfront el simbolisme, el colors, la distribució de l'exposició, el mateix espai condicionat, l'experimentació amb la càmera —un dels màxims renovadors del cinema en aquest aspecte—; en definitiva, la reconstrucció d'un pensament individual i individualista sobre unes idees determinades que queden establertes sota una atmosfera d'exactitud i rigor, i que en la majoria d'ocasions, eren acompanyades per moviments de protesta, denúncia i censura com poden ser els casos de *Lolita* (1962) o *A clockwork orange* (1971).

El recorregut, encara que determinat prèviament per una sèrie de blocs temàtics, es desenvolupa d'una manera cronològica, i a la vegada que comences el camí per cada una de les sales que conformen l'exposició, un ja rep la sensació que es troba dins d'una pròpia obra d'art vivent, decorada per qualsevol tipus de record del director que poden anar des de les claquetes dels rodatges, baguls dels viatges, fotos, retalls de diaris o passes d'invitació de les *premieres*<sup>5</sup> dels seus films... però són els objectes i els elements que habitaven el seu cinema, tan intemporal i tan allunyat de corrents cinematogràfiques concretes —que no de la realitat del moment—,<sup>6</sup> els autèntics protagonistes d'aquest homenatge a Stanley Kubrick. Seria necessari un llistat massa llarg per descriure totes i cada una de les imatges, i les evocacions que aquestes provoquen a l'interior de la memòria del visitant, però només la màgia present i la sensació de trobar-se dins de la ment del director ja és suficient per comprendre aquesta personalitat per moments perversa i maquiavèl·lica, que es va ocupar d'ensenyar a la societat —gràcies a la poderosa arma que és el cinema—, les nostres pors i misèries, les nostres ambicions i els pensaments més obscurs i sinistres de la condició humana.

Abans de concloure aquest repàs a la mostra i homenatge dedicada a Kubrick i obra del comisari Hans-Peter Reichmann,<sup>7</sup> hem de recordar encara tres apartats més que tanquen aquesta visita virtual



a través de les paraules. Un és el recordatori que es fa dels projectes que finalment no varen disposar de la seva adaptació a la pantalla cinematogràfica, com són *Napoleon*, *Aryan papers* i *A.I. (Artificial Intelligence)*, una història aquesta darrera recuperada per Spielberg i estrenada l'any 2001. La base fonamental del no rodatge de *Napoleon* i *Aryan papers* varen ser les necessitats econòmiques per dur a terme uns arguments, que si ens mans d'altres directors no haguessin representat en principi massa inconvenients (biopic sobre l'històric militar francès — vivències d'una família jueva durant l'ocupació nazi de Polònia durant la Segona Guerra Mundial), el rigor, els plantejaments i les necessitats creades pel director nord-americà les varen fer inviables dins de la seva estructura cinematogràfica.

*Teléfono rojo:  
volamos hacia  
Moscú*



El segon aspecte a destacar són les conferències programades al llarg dels mesos de permanència de la retrospectiva, que varen finalitzar el desembre passat, i on des de Jan Harlan —productor de tots els films de Kubrick des de *Barry Lindon* (1975) i director del documental *Stanley Kubrick: a life in pictures* (2001), fins l'ascendit realitzador i escriptor Paolo Sorrentino o la llegenda Dario Argento, han manifestat la seva opinió i han fomentat el debat sobre aquest controvertit realitzador. Per arrodonir les ponències, i fins el darrer dia de l'exposició (6 de gener de 2008), s'han projectat tots els seus llargmetratges en diferents dies i en repetides ocasions.

A mode d'acomiadament, i com a tercer element descriptiu es projecta un vídeo on es presenta un Kubrick més "convencional", en un context familiar i privat on d'alguna manera s'humanitza aquest director responsable d'un cinema i d'un llegat artístic que va girar sempre al voltant dels temes universals del nostre món, com són les relacions humanes, les guerres, el comportament de les societats..., i sempre mostrat, com va declarar a diverses entrevistes i biografies al llarg de la seva carrera, amb la màxima que proclamava una introducció que fes impacte, un desenllaç fantàstic i algun element preciós pel mig, un esquema emprat sense cap mena de dubte amb aquesta històrica i indispensable retrospectiva sobre un dels mestres universals del cinema, renovador incansable i posseïdor d'una mirada original i única d'un món i d'una època que quedarà retratada per sempre a través d'aquestes dotze pel·lícules, que configuren una aportació sublim a l'art de la creació cinematogràfica.

Si algun dels lectors de *Temps Moderns* ha gaudit de l'exposició durant aquests mesos, segur que comprèn el meu entusiasme; si no heu tingut aquesta oportunitat, al següent [link http://www.exibart.com/profilo/eventiV2.asp/idelemento/45257](http://www.exibart.com/profilo/eventiV2.asp/idelemento/45257)

(actualitzat el 16 de desembre de 2007), dispo-seu d'un vídeo de sis minuts de durada que apropa en aquest cas, i gràcies a internet, l'essència de la retrospectiva. ■

#### NOTES

- (1) L'exposició arriba a la ciutat de Roma després d'exhibir-se per primera vegada a Berlín entre els anys 2004 i 2005.
- (2) Hem d'afegir les seves passions més personals com els escacs i el jazz, presents també al llarg de l'exposició.
- (3) *Fear and desire* (1953), un film que per metratge s'hauria de considerar com a llarg (68 minuts), no forma part de la llista definitiva, ja que part d'analistes i crítics de l'obra de Kubrick l'engloben generalment dins del procés d'autoaprenentatge que el director va desenvolupar durant el lustre que transcorre entre 1950 i 1955.
- (4) Tots els llarmetratges de Stanley Kubrick parteixen d'un relat o una novel·la, excepte *Killer's kiss* (1955), una idea original de Kubrick i adaptada al cinema per l'escriptor Howard Sackler
- (5) Es pot trobar una invitació per *Dr. Strangelove or: how I learned to stop worrying and love the bomb* (*Teléfono rojo: volamos hacia Moscú*, 1964), on Kubrick havia marcat que, a causa de l'assassinat de John Fitzgerald Kennedy, la preestrena s'havia suspès,
- (6) Guerra Freda, carrera espacial, mirada sobre la joventut rebel (revolucions estudiantils, inconformisme social), la crítica al revisionisme patriòtic impulsat des del govern Reagan als vuitanta...
- (7) L'exposició arriba a la ciutat de Roma després d'exhibir-se per primera vegada a Berlín entre els anys 2004 i 2005.

José Luis Sánchez Noriega (ed.)

# HISTORIA DEL CINE EN PELÍCULAS 1990-1999



"Historia del cine comença amb el volum dedicat als anys noranta. Una vintena de professors i crítics ofereixen la sinopsi i l'anàlisi de les dues-centes pel·lícules més representatives i les situen no tan

sols dins el context original, sinó que també valoren la vigència i l'influx que tenen i exerceixen. És, així, un recurs bàsic per aprofundir i tornar a formular la història del cinema."

# Especial homenatge a Tolo Garcías

Descans del rodatge *Las dos caras del gimlet*. D'esquerra a dreta: Malén Alzamora, Guillem Garcés, Andreu Suau, Xisco Fuster. Segon per la dreta, Tolo Garcías amb la càmera



## En memòria de Tolo Garcías: cineasta i amic

El passat dilluns 10 de desembre del 2006 va morir Tolo Garcías, un dels curtmetratgistes més prolífics i interessants de les nostres Illes.

Va començar la seva carrera com a cineasta només amb setze anys, amb una càmera de súper-8, amb la qual va enregistrar els carrers de la nostra ciutat, de vegades com a documentalista, però principalment dotant-los de significat propi, reflex de la seva ànima, i principalment de la dels protagonistes de les seves històries.

Rodatge de *Detrás de ella*



En una entrevista, al principi de la seva carrera, incidia en el fet que el cinema, especialment el de baix pressupost, és un art essencialment urbà i que el seu somni —amarat com estava del cinema independent i europeu— seria rodar no en una ciutat nord-americana, sinó en una d'europea, preferiblement del nord, una ciutat freda com ara Copenhaguen o Oslo. Hi afegia que la màgia del cinema estava intacta i que, d'haver estat un dels pioners d'aquest art, li hauria agradat ser sobretot l'home de la maneta.

I aquí era on es trobava més còmode: rodant, experimentant amb la seva càmera noves imatges per contar una història i després enllaçar-les mitjançant un muntatge creatiu.

El 1986 va ser membre cofundador del Col·lectiu d'Imatges, grup format per catorze amants del cinema, molts d'ells en aquests moments realitzadors en actiu com Pere March, autor del curtmetratge *Els moradors de l'abisme*, primer premi del I certamen Nacional de Cine Amateur, organitzat pel cineclub del Teatre Principal, 1986, i segon premi en el festival organitzat per la UNICA (Unió Internacional de Cine Amateur), i del llargmetratge *Blocao*, entre d'altres; Lluís Casasayas, realitzador del llargmetratge *Bert* i del curtmetratge *Somnus Civitatis*, patrocinat pel govern de les Illes Balears i amb la col·laboració del col·legi Oficial d'Arquitectes de les Illes Balears; Toni Bonet, Guillem Garcés, Malén Alzamora, directors de *Contrast*, primer premi del

II Certamen de vídeo de la Conselleria de Cultura de la Comunitat Autònoma, el 1986; Nofre Moyà, realitzador, entre d'altres, de *La sombrilla roja* i *La Pluja*, guanyadora de diversos premis; Toni Mir, autor de *Hay que ver*; a més, d'altres continuadors de la cultura, com Jorge Moreno, realitzador de *Cualquiera puede hacerlo*; Andreu Suau, codirector amb Tolo de *Majurqua 1229*, guanyador del II certamen de Vídeo ja esmentat; i Xisco Fuster.

Aquest grup funcionava com una "cooperativa cultural" i amb ell aquests joves aprenien l'ofici de cineastes de manera autodidacta, perquè uns donaven suport la feina dels altres i realitzaven totes les tasques possibles: el guionista d'una història podia ser el càmera de l'altra; el realitzador d'un projecte, l'il·luminador del d'un altre, etc. En definitiva, amants del cinema que sempre varen treballar en súper-8 i 16 mm, és a dir en cel·luloide, en contrast amb l'omnipresent tasca actual en vídeo.

És interessant aturar-se en aquest punt: en només dos anys aquest col·lectiu va aconseguir fer dues mostres de Cinema fet a Mallorca —la segona d'elles patrocinada per l'ajuntament de Palma i Sa Nostra i realitzada al Teatre Cinema Municipal, amb una gran influència de públic—; mostres de cinema als pobles de l'Illa i varen incidir públicament en la necessitat de la creació de suport econòmic per a la creació audiovisual. No només això: varen projectar molts dels seus curtmetratges en el cicle Amar el cine, que la llavors incipient i ara inexistent Filmoteca Balear va realitzar als Multicines Chaplin per fer conèixer al públic l'obra dels clàssics del setè art, respectant el format i en versió original amb subtítols.

Segons els articles dels diaris de l'època, l'assistència de públic —sobretot si la comparem a la d'altres comunitats— a aquest cicle va ser un èxit tremend, tant per part dels que volien conèixer l'obra d'aquests joves curtmetratgistes com pels que tenien ganes d'apropar-se més al cinema. En uns moments en què no hi havia ni escoles, ni disponibilitat de pel·lícules en DVD, ni tantes facilitats tècniques, culturals i econòmiques, tot i que són insuficients, per què no es va continuar la proposta és un misteri. Per què no es duen a terme propostes similars, com la de projectar curtmetratges en sales comercials abans de la pel·lícula, a la nostra illa en un moment audiovisual tant emergent, també.

Quan el grup es va dissoldre, Tolo Garcías va continuar la seva tasca com a cineasta, moltes vegades treballant amb un grup reduït d'amics, amb ganes de mantenir la seva independència artística i creativa. En aquest grup m'hi incloc: vaig col·laborar com a actriu en un dels seus primers curtmetratges —*La Voz de su amo*, en súper-8— i he participat en el seu darrer projecte, el llargmetratge, rodat en vídeo digital: *El pitjor de la vida sempre és gratis*, en aquests moments en fase de postproducció.

*Temps Moderns* volia dedicar-li una entrevista amb motiu de la seva estrena. Aquest escrit vol ser manifest d'una entrevista malauradament mai no realitzada.



Rodatge de *La voz de su amo*, versió de 16 mm

Amb aquest motiu he reunit un grup d'amics i col·laboradors, molts d'ells antics integrants del Col·lectiu d'imatges, perquè parlin des d'aquestes pàgines, com ho faran al documental que preparen sobre el Col·lectiu, en primera persona del que va representar aquesta experiència —que constitueix una part important de la nostra història cinematogràfica—, però especialment de la relació amb aquest cineasta personal i íntegre.

Ángela Coronado

## Filmografia com a cineasta

- *A mí el footing no me va*. Súper-8.
- *La Mansión Radcliffe*. Súper-8.
- *Majurqua 1229*. Amb la codirecció d'Andreu Suau. Súper-8. Documental. Recreació de la conquesta de Mallorca per les tropes del rei Jaume I. Primer premi del II Certamen de Vídeo organitzat per la Conselleria de Cultura de la Comunitat Autònoma, 1986.
- *Gàbies I Entorn poètic*. Inicialment una exposició d'escultura de Ben Jakober a una galeria d'art privat el 1984, amb textos de Basilio Baltasar i Antoni Caimari. Primer premi de fantasia del Certamen Nacional de Vitòria, 1986.
- *Muñecas rusas*. Súper-8.

Rodatge de *Només el 95%*





Rodatge de  
*El pitjor de la  
vida sempre és  
gratis*

- *Las dos caras del gimlet*. B/N. Súper-8.
- *La voz de su amo*. Súper-8.
- *Detrás de ella*. Súper-8.
- *Rulos de papel*. Súper-8.
- *Peso por peso*. Súper-8.
- *Sabia que m'estimava*. 16 mm.
- *La voz de su amo*. 16 mm.
- *Només el 95%*. Vídeo digital.
- *El pitjor de la vida sempre és gratis*. Llargmetratge en vídeo digital, en fase de postproducció.

Rodatge de  
*Només el 95%*.



## En record de tolo garcías, sigui on sigui

Això de morir no és mai del tot cert. Jo i vosaltres morim sovint en aquesta que vida que ens han muntat. Ell continua vivint en el nostre record i quan tornam a veure les seves pel·lícules, que eren la seva passió; passió que va saber (com a mínim a mi) transmetre.

Record la primera vegada que el vaig conèixer i, ara que ho pens, va ser una casualitat, com amb la resta dels amics del Col·lectiu d'Imatges que, d'altra banda, no estarà mai del tot, i la prova en són aquests escrits dels seus components.

En veure com realitzava els curtmetratges, vaig aprendre que jo havia de tenir més cura amb la producció, el muntatge i la direcció d'actors.

El vaig ajudar molt i ell em va ajudar molt, també.

Va abraçar la vida intensament. A vegades era un kamikaze, cosa que ha estat per a mi un exemple.

Tolo, et recordaré sempre.

Tolo: t'esper a la cafe!

Andreu Suau

## El món del curtmetratgisme està de dol

Treballar amb Tolo Garcías era un plaer. Més que un plaer, era com un sacerdoti, era aprendre a estimar el cinema des de les entranyes. Amb ell eres actriu, tècnic, col·laborador, però sobretot amiga... sempre oberta a noves idees i suggeriments.

Vaig conèixer en Tolo a mitjan anys vuitanta, quan un grup de joves, vertaders enamorats del cinema i amarats de les idees de la *nouvelle vague*, assidus als Multicines Chaplin —la nostra primera escola de cinema—, es varen reunir per formar el Col·lectiu d'Imatges, germen del curtmetratgisme actual.

Rodar amb ell era formar part de la seva petita família. Intuïtiu, apassionat, creador d'atmosferes gairebé asfixiants —i en són una bona mostra els excel·lents plans, les angoixoses seqüències de la primera versió de *La voz de su amo*, rodada en súper-8—, indagador incansable d'aquella fràgil frontera que separa el món de la realitat del de la imaginació.

No necessitava *storyboards*, ni *planning* de rodatges, gairebé sense ni tan sols anotacions: tot era al seu cervell, que era una autèntica màquina de muntatge. Citava els actors, els preparava, els dirigia, s'encarregava de la il·luminació de l'espai —no l'anomenaré set, perquè ell sempre rodava a espais reals— i després muntava: sol, a la seva habitació, sense l'ajuda de ningú, metres i metres de cel·luloides en súper-8 i 16 mm.

El seu cor sempre batejava a vint-i-quatre fotogrames per segon. Malauradament, un dilluns va deixar de bate. Ens en queden les idees, les emocions, l'alè vital —sempre va rodar des de les entranyes—, la passió pel treball, el cinema, el seu únic, i de vegades, deslleial amant.

Des d'aquestes línies convid el públic en general, i a futurs curtmetratgistes, a conèixer la seva obra:

l'obra d'un autodidacta genial, sempre enamorat del cel·luloide. Citem com a anècdota representativa el fet que enyorava profundament no poder muntar la seva darrera producció, rodada en vídeo digital —pressupost obliga—, com ho havia fet amb les anteriors, d'una manera íntima i artesanal. I que les cintes de vídeo les continuà denominant afectuosament *rollos*.

Amb ell, el nostre cinema perd un dels seus millors i més apassionats artesans.

Ángela Coronado

El Col·lectiu d'Imatges ha perdut un dels seus membres més estimats, en Tolo Garcías. Ell, de tots els que integràvem aquell col·lectiu, va ser dels primers a llançar-se al carrer amb una càmera de súper-8, amb una finalitat ben clara: capturar la realitat, el present que ens envoltava als excessius i esbojarrats anys vuitanta. Però l'energia d'en Tolo, la seva vitalitat i obstinació, el duien no només a capturar la realitat, sinó a enfrontar-s'hi. De vegades, me l'he imaginat com un David desafiant Goliat només amb l'objectiu de la seva súper-8.

En el col·lectiu sempre ens ajudàvem uns als altres a l'hora de fer les nostres pel·lícules: quan un posava en marxa el seu projecte, hi havia com un enrenou general, un acord tàcit per col·laborar. Anar a rodatge era com una *joie de vivre*, la millor manera que teníem de sentir-nos vius. És molt bell fer pel·lícules així, entendre i assumir el cinema com a fet col·lectiu, sense perdre, per això, la teva independència a l'hora d'escollir el que vols contar. Així ho va entendre en Tolo, i així ho va fer.

Jo mateix, per exemple, vaig ajudar-lo moltes vegades en els seus rodatges; des d'aguantar un focus a fer d'actor, concretament al curtmetratge *El retrat oval*, una adaptació del comte homònim d'Edgar Allan Poe. Curiosament, aquesta és la història d'un pintor obsessionat per capturar, en el quadre que pinta, la vida de una model; aconseguir plasmar la realitat amb la més absoluta fidelitat, dotar la seva obra de vida. Per alguns, no existeixen les casualitats; escollim les històries que ens interessa contar, o que ens agradaria sentir, per una afinitat personal amb elles, per subtil que aquesta sigui, o per molt que la maquillem de *thriller* o d'un altre gènere, i això diu molt de nosaltres. I, en conseqüència, de l'obra d'en Tolo: *La voz de su amo*, *Muñecas rusas*, *Rulos de papel*, *Només el 95%*, etc. A totes elles, tant als guions originals com a les adaptacions, ens parla d'ell mateix, de les seves inquietuds, de les seves obsessions. I, gràcies a elles, en Tolo segueix, d'alguna manera, entre nosaltres.

El Col·lectiu d'Imatges es va dissoldre a mitjan dels anys noranta. Cadascú va tirar pel seu vent: alguns vàrem entrar dins la indústria, en cinema o televisió; altres, per circumstàncies alienes, es varen veure forçats a deixar (esper que temporalment) l'activitat cinematogràfica; i d'altres, simplement, varen deixar córrer aquella aventura i es dedicaren a feines totalment diferents. Però en Tolo, caparrut com ell tot sol, va voler seguir endavant sense



Rodatge de  
*Només el 95%*.

renunciar al negoci familiar (una parada al mercat de Pere Garau), mentre rodava el que li donava la gana, amb una llibertat absoluta, envejable. Va ser el que diríem un *outsider* nat. I això, en el fons, ens feia a tots una gran enveja.

Tolo, gràcies per haver estat entre nosaltres, i per deixar-nos les teves pel·lícules que, amb la seva vitalitat i coratge, ens animen a continuar endavant a tots els que estimam el cinema.

Nofre Moyà

### En tolo i ella

Abans d'arribar al 16 mm i topar amb el negatiu, abans de tastar el món digital i perdre la química d'allò tangible, abans de visitar els commissaris de la cultura oficial, tu ja ho havies fet tot. Tot pel calfred fugisser i estel·lar de la química *inversible* que esdevé vida. Tot pel ritme metàl·lic, més o manco compassat, de vint-i-quatre fotos per segon, o potser devuit, que retia més. Tot pel llamp creatiu enmig d'una nit blanca. Tot per dir *acció!* i descongelar les teves criatures, encarnar els teus déus i dimonis. Tot per l'espera inacabable del paquet, qui sap si de Suïssa o Anglaterra, mentre somies espires de colors i espantes veladures, comprovessis filtres i repasses diafragmes, velgant haver-la encertada. Tot per la verge frescor de la cinta perforada, abans marronosa, ara esquitxada per l'arc de Sant Martí. Tot pel gest tremolós de l'amputació, del tall inexorable de tisora, escapçant per sempre més un pam de pel·lícula, tot un dia de feina potser, o un secundari en orris. Tot per emmagatzemar la paraula vertadera i lliure dins la pista magnètica, tan esquifida i fràgil, i ficar-hi encara renous i efectes, músiques i crits, en una tasca impossible d'enginy artesà. Tot, en fi, per l'estrena al bar de baix i sentir la brillantor d'una mirada amiga i compartir després les rialles i encaixades, els cops a l'espatlla i la resta de protocol, ben amarats tot de suc i fum. Tot per obrir les *gàbies* a les ales de la creació, i destapar les *pepes russes* fins arribar a l'ànima, sempre *rere ella*, sempre fidel a *la veu del teu amo*, assumint



Rodatge de *La voz de su amo*, versió de 16 mm.

amb totes les conseqüències el més valent i sincer dels compromisos.

Pere March

Si cerques l'obra cinematogràfica de Tolo Garcías a YouTube no la hi trobaràs... tampoc no és a Myspace ni a cap altre bitàcola visual que circula per la xarxa. La seva obra, formada per devers dues dotzenes de curtmetratges i un llargmetratge, habita i respira en cel·luloide, en bobines de 8 mm, súper-8 i 16 mm, que ja són en vies d'extinció; en pel·lícules dirigides i filmades entre el 1976 i el 2006 que contenen històries de ficció que transcorren a la nostra illa, al seu barri de Son Gotleu o a Cala Pi...; de vegades amb la participació d'actors amateurs que després esdevingueren professionals; d'altres en companyia d'amics que després prendrien camins diferents...; o amb el Col·lectiu d'Imatges, però en realitat sempre sol, com un lluitador independent que no va saber o no voler adaptar-se als nous mitjans audiovisuals que avui alberguen professionals que no l'oblidaran una vegada mort.

En podríem destacar els premis nacionals i internacionals que va rebre al llarg de tota la seva obstinada i personalíssima carrera cinematogràfica; la capacitat per dur a terme projectes impossibles

Foto 9 Rodatge de *La voz de su amo*, versió de 16 mm.



en què gairebé tan sols hi creia ell i la seva al·lota d'aleshores, en uns anys que no hi havia ni subvencions, ni Art Joves, ni beques... sinó només les ganes de contar històries. Tolo Garcías va formar part d'una època en què molts dels professionals del teatre, la televisió i la cultura, que avui freguen els quaranta-cinc anys, eren un grup d'il·lusionats disposats a esgotar els cap de setmana imaginant històries, rodant pel·lícules i somiant dirigir, com qualsevol jove, un "llarg" abans del trenta. Tolo els va passar, i també els quaranta... La seva vida es va extingir dilluns 10 de desembre, abans d'arribar als cinquanta, tot i que el seu ànim i les ganes de lluitar feia temps que s'esvaien, esvaïment silenciosos, amb humilitat i sense enrenou, entossudat a no molestar els amics i com si seguís de forma caparruda les notes manuscrites dels seus guions.

Tolo Garcías ens va deixar com a obra pòstuma una pel·lícula enregistrada en digital l'estiu del 2006: *El pitjor de la vida sempre és gratis*, llargmetratge que ell no podrà veure mai acabat, però que dos dels seus darrers col·laboradors estan muntant. La pròxima estrena d'aquest llargmetratge serà l'homenatge dels seus amics a la passió que Tolo Garcías va vessar generosament al cinema.

Toni Bonet

## Tolo

Fa tres lustres Tolo i jo separàvem els nostres camins. Ell estimava el cinema. Ell vivia per al cinema. Ell volia que la vida fos només cinema. Per això vàrem separar els nostres camins. En aquesta societat has de pagar el tribut de l'alienació si vols viure mitjanament bé i jo no em vaig veure amb forces de viure només per a l'art. Tolo, en canvi, no va desistir en la seva obstinació, va continuar endavant fent cinema.

Una vida lliurada a l'art és justament el que ha fet de Tolo un tipus pel qual es pugui plorar la seva mort, encara que les seves pel·lícules no fossin de trenta-cinc mil·límetres. En formats més petits, ell expressava el seu cinema, aconseguia reunir els amics i tots hi aportàvem un alé: un cotxe per a fer un derrapatge per a una presa o un feix de bitllets per a una altra presa, o dos litres de sang de porc perquè l'assassinat per la seva pròpia veu, a *La voz de su amo* semblés real.

Potser a Tolo li va faltar amor, més amor, el proporcionat per l'afalac d'un públic més gran. Ell va fer el necessari per aconseguir fer cinema i els seus amics el volien, però en aquest món mal parit no només has de ser bo, també has de saber vendre't i no hi ha res més difícil d'aconseguir que l'amor del món. A Tolo, resignat, li encantava buscar-ho als bordells, com Henri Marie Raymond de Toulouse-Lautrec-Monfa, pertanyent a la noblesa carolíngia... Quin fàstic, sembla que només els rics poden arribar a destacar amb el seu art, i Tolo era Tolo, peixater. Però tenia amics, encara que no n'estiguessin sempre prop.

Xisco Fuster





## *Lions for Lambs* (*Leones por corderos*)

Conjunció fascinant i molt captivadora d'allò que fa molt de temps en deien "teatre d'idees" i llenguatge visual molt subtil. És a dir, *Lions for Lambs* combina sàviament un gènere propi de la dramàtúrgia amb una manera de saber visualitzar aquelles idees d'una forma colpidora, però sense efectismes. Vegem-ho per separat:

1. La noció de "teatre d'idees" sol estar associada als dramaturgs nòrdics Henrik Johan Ibsen (*Peer Gynt*, *Una casa de nina* o *Un enemic del poble*, segurament l'obra que el va fer més conegut arreu) i Johan August Strindberg (*La senyoreta Júlia*, *El pare* o *Inferno*, entre d'altres), autors d'un tipus d'obra en què el teatre no ha de ser un simple reflex de la vida quotidiana, sinó que ha de convertir-se en un espai dialèctic, on les idees s'han de confrontar. Per tant, la finalitat no és tan entretenir com fer reflexionar l'espectador sobre la realitat que l'envolta.

Així, com en circ amb tres pistes, la pel·lícula presenta tres escenaris diferents: el primer i el segon corresponen a dues entrevistes i el tercer mostra una batalla, la primera que se suposa que serà la que en poc temps permetrà vèncer els talibans definitivament.

En la primera, una periodista esquerrana, Janine Roth (Meryl Streep), entrevista el senador republicà

Jasper Irving (Tom Cruise). Aquest creu haver tocat el cel amb els dits pel fet de planejar un atac sorpresa sobre un emplaçament estratègic, una tàctica que quaranta anys enrere ja s'havia vist que no funcionava a la guerra del Vietnam

En la segona, el professor universitari Stephen Malley (Robert Redford), també més escorat a l'esquerra, parla amb un alumne seu molt prometedori, perquè entengui que, per canviar el món, no s'hi val el *laissez fer*, sinó que un s'hi ha d'implicar profundament.

Ara bé, dos soldats que seran abatuts en l'escenari de guerra havien passat per les mans de Malley, i, seguint el consell del professor, s'allistaren a l'exèrcit...

2. *Lions for Lambs* no destaca per voler cridar l'atenció respecte al rodatge o el muntatge. No, recorre simplement, i d'un mode excel·lent, a la manera com podien rodar directors com Ford, Hawks o Walsh. En altres paraules: tracta d'una forma intel·ligent l'espectador i l'entén com una persona que podia captar allò que suggeridorament exposa, res més.

En aquest sentit, una lectura superficial de la pel·lícula pot fer entendre a qualsevol espectador que s'hi apropi amb idees preconcebudes que Redford justifica l'intervencionisme nord-americà, quan l'ànim que mou aquesta obra és tot el contrari: denunciar-lo, però sense "moralines". La mostra més

clara és la del viatge en taxi que fa la periodista després de l'entrevista, perquè les el·lipsis temporals i espacials que hi utilitza el realitzador deixen intencionadament l'espectador amb un gust amarg i amb una sensació que realment no hi ha res a fer...

Com deia abans, el mestratge que demostra tenir Robert Redford com a director evita en tot moment que l'espectador sigui conscient que està davant una obra "teatral", en el sentit més pejoratiu del terme, malgrat l'herència esmentada al començament de l'article. Les dues converses entre periodista i polític, d'una banda, i entre professor i universitari, de l'altra, en cap moment transmeten la sensació d'estar davant un seguit de diàlegs i més diàlegs embastats sense gràcia, perill enorme que corria una pel·lícula d'aquest tipus. En aquest sentit, cal ressaltar-ne especialment els que mantenen Janine Roth i Jasper Irving, en què el treball del guionista, Matthew Michael Carnahan, per fer veure que no tan sols els republicans són els causants del desastre d'Irak o d'Afganistan són senzillament demolidors.

### *Se, jie (Deseo, peligro)*

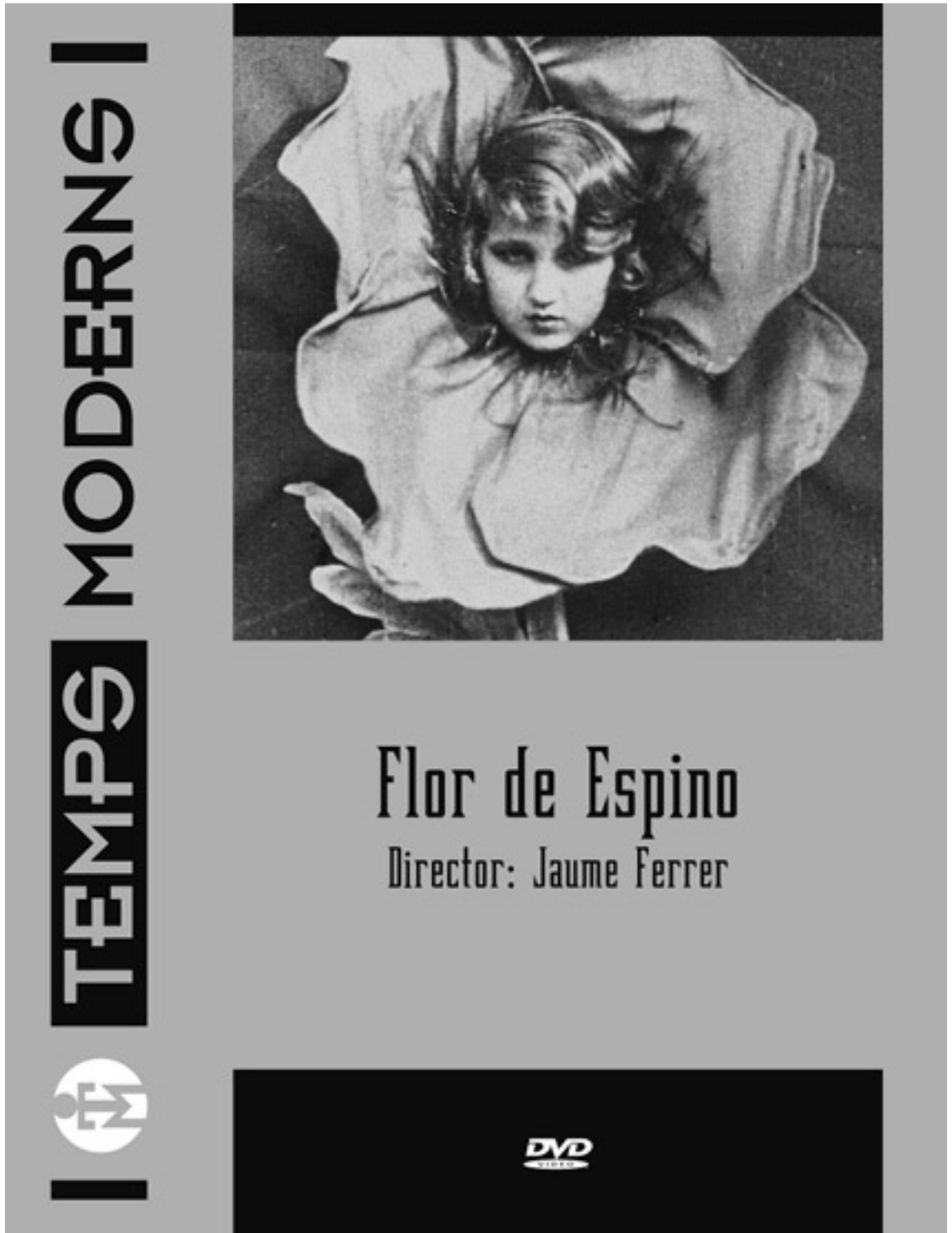
Just al contrari que la crítica anterior, he de reconèixer que la darrera pel·lícula d'Ang Lee m'ha deixat més aviat fred, fins al punt que segurament és una de les més fluïdes que he vist en la filmografia d'aquest director, que treballa tant a Taiwan com als Estats Units. *Se, jie* és una història d'amour fou en-

tre un xinès col·laboracionista, el senyor Yee, (Tony Leung Chiu Wai), i un membre femení de la resistència, Wong Chia Chi (Wei Tang), durant l'ocupació japonesa de Xangai a la Segona Guerra Mundial.

Basada en una novel·la d'Eileen Chang, una escriptora de renom durant els anys quaranta i cinquanta, tot i que per aquesta contrada no hi ha gaire obra seva traduïda, la relació que s'hi desenvolupa té com a eix principal el sexe: la protagonista, actriu d'una companyia de teatre, ha de fer-se passar per una jove casada i insatisfeta per tal d'apropar-se al senyor Yee i matar-lo. Com que és verge, ha de tenir relacions per primera vegada amb un jove que a penes coneix i així fer més creïble el procés de seducció. Però la tàctica surt malament, perquè entre ells dos s'estableix una relació malaltissa, que les escenes de sexe, molt ben rodades i amb una cruïda evident, fan ben palès, com per exemple quan els dos amants estan units com si fossin dues serps, més que éssers humans.

No obstant això, *Se, jie* es ressent d'un metratge excessiu —148 minuts—, fet que es tradueix en una reiteració, temàtica i d'escenes, innecessària. Però segurament el punt més dèbil que li veig és que es tracta d'una pel·lícula acadèmicament impecable, però mancada de vida, perquè els personatges no desperten empatia per cap dels dos costats. En definitiva: una pel·lícula que es deixa veure, però menor en la filmografia d'un realitzador que ens ha donat obres més rodones, com és *The Ice Storm*. ■





Autors diversos  
Flor de Espino  
(inclou DVD de la pel·lícula)  
Col·lecció Temps Moderns núm. 6

## El cinema és una rostre de dona (Diàleg d'Albert Walden amb José Luis Guerin)



*"Retoca el real amb el real."  
"El real en brut no donarà per  
ell mateix el verdader."*

Robert Bresson.

*Notes sobre el cinematògraf (1950-1974)*

Les dues darreres apostes cinematogràfiques de José Luis Guerin s'alcen com un far coster que desprèn una llum intensa capaç d'obrir fissures en el bloc de gel i les denses obscuritats d'una gran part de les formes que dominen el mar tèrbol del cinema contemporani. *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* i *En la ciudad de Sylvia* conjuminen l'aparent senzillesa i intimitat d'una espelma d'un La Tour amb la precisió estilitzada d'un Bresson, per a, des del record del rostres d'Helène Chatelain i Simone Genovais, il·luminar amb claredat més bella la nit cinematogràfica actual. Dins el marc del Festival Internacional de Cinema de Xixon d'enguany, en què s'hi varen projectar els dos films, vaig mantenir un diàleg amb José Lui Guerin. Amb aquest autor lliure, resulta més correcte parlar de diàleg, atès que entrevistar-lo es pot convertir de manera fàcil en un partit de tennins enfront d'un jugador genuí, rebel i imprevisible: és igual treure com Karlovic, ell la tornarà com Agassi.

En el cinema d'aquest país en les últimes dècades, han sorgit diferents senders, més aviat escassos i solitaris, que no eren sinó bifurcacions de l'immens camí iniciat i traçat per Víctor Erice. L'obra de Guerin escapa a aquesta filiació, apunta a altres horitzons més amplis i renovadors, perquè és més lliure i es remet a instants més primigenis. En el cinema de Guerin, la reivindicació natural de Lumière, Chaplin, Flaherty, Dreyer o Welles, no és incompatible amb la connexió latent amb el pare del cinematògraf, o, fins i tot, amb el gran guru-oracle franco-suís de les inicials coincidents amb les seves, per esmentar només dos dels enormes tòtems tan allunyats del tabú. Per damunt d'aquestes relacions i del seu inspirador punt de partida, l'obra de Guerin s'erigeix enmig dels niguls més nocturns fins a una constel·lació pròpia, jugant amb el talent i l'enginy d'un Federer i el risc i imprevisibilitat d'un McEnroe. Entre talent i modernitat, Guerin construeix en els films darrers un bell pont fins als marges del corrent, una via d'escapament als renous generats per la postmodernitat més alambinada. Per a aquells que hem tengut la sort de veure fa poc *En la ciudad de Sylvia* no tenim dubte que es tracta d'un dels films més importants dels darrers anys (sense necessitat de precisar-ne cap geografia). Aquesta sort esdevenia privilegi a Xixon, en

convertir-nos allà en espectadors d'*Unas fotos en la ciudad de Sylvia*, proposta de risc i implicacions paral·leles que des de la intimitat de la seva veu podria plantejar la recuperació per al cinematògraf d'algunes de les seves qualitats perdudes i essencials... si no és pel temps obscurs en què vivim...

Les paraules que segueixen són la transcripció del diàleg mantengut amb Guerin, hores abans de l'estrena d'*Unas fotos...* en el XLV Festival Internacional de Cinema de Xixon que va tenir l'encert d'oferir-nos aquestes sorts i privilegis.

Present a la conversa hi va ser també Nuria Esquerra, que ja va ser muntadora d'*En construcción*, juntament amb Mercedes Álvarez; ara ha muntat els dos grans films d'enganyosa aparença menor en què se centra la conversa, a més d'haver estat productora d'*Unas fotos en la ciudad de Sylvia*.

**Aquest nit presenciarem la projecció d'*Unas fotos en la ciudad de Sylvia* amb acompanyament de música en viu composta per a l'ocasió. Tenc la impressió que es tracta d'un luxe que pareix que podran gaudir pocs espectadors.**

*Unas fotos...* la vaig concebre com a film mut. El que passa és que és cert que, en l'entorn del Teatre Jovellanos, tan gran i amb tanta gent com hi cap, el silenci és un repte complicat. Jo crec que el silenci és el tabú més important que té plantejat l'espectador actual... acceptar la pausa, el silenci. De la mateixa manera que crec que els moments més intensos que he viscut en la filмотeca o en el cinema, han estat davant de la pantalla muda, atès que és allà en què sents la germanor del públic... i comparteixes el silenci davant d'unes imatges que es tornen sagrades. Quan això funciona crec que el miracle del cinema es revela en el seu màxim esplendor. I de manera simultània a aquesta gran emoció... ja que un pot constatar en l'entorn incomoditat, tensió, estossecs... perquè el silenci és una arma de doble tall. Té una dimensió perillosa, és enfrontar-se amb un mateix i una acceptació d'un estadi que no es viu amb naturalitat. Per aquesta raó estic molt content que un quintet de músics hagi formulat aquesta proposta, que descobriré aquesta nit com un espectador més. Potser no es tracta tant d'un film sinó d'una interpretació del film que hem fet. Accept de molt bon cor que tant el quintet Beatriz com qualsevol altre músic pugui utilitzar el meu film i construir un *soundtrack*. De qualque manera, autors com Erich Von Stroheim o Murnau controlaven la música el dia de l'estrena però, després, quan el film circulava arreu, hi havia diferents músics que establien una lectura sobre les imatges. Jo accept aquesta intervenció.

**Respecte del que ara esmentes per a *Unas fotos...*, vull destacar la resposta que vares donar a les qüestions que va plantejar el *Cahiers du Cinéma* espanyol, en el seu primer número, sobre el futur del cinema davant les noves tecnologies. Venies a dir que no hi havia res com la pantalla en blanc i negre.**

Sí quant a les tecnologies, hi estic atent... gràcies a aquesta camereta (senyala la videocàmera digital que sosté Nuria Esquerra) i als invents que



*Unas fotos en la ciudad de Sylvia*

em proporciona Nuria, l'ordinador i la resta, que he utilitzat en aquests treballs, que tanmateix estan basats en la idea més antiga del cinema, fins i tot anterior al cinema..., la pantalla quadrada en blanc i negre i muda, fins i tot sense moviment, un moviment el·líptic entre una fotografia i altra. És pensar el cinema des del seu estadi més original, des d'abans dels pioners, des de l'experiència fotogràfica i un poc també la d'Etienne Jules Marey, Muybridge i aquests fotògrafs que s'apropaven al cinema en descompondre els moviments en distintes plaques fotogràfiques. Aquest és el punt de partida. Aleshores, és una paradoxa que siguin aquests mitjans tecnològics més contemporanis els qui m'inciten a visitar el més antic.

**En aquest sentit, recordaria l'aforisme de Bresson que sintetitzava la idea que des de l'entrada del sonor, el cinema, per desgràcia, havia obert les portes al teatre. Aquí pareix iniciar-se un altre camí que allunya el cinema de les seves possibilitats inicials, en lluita amb aquesta puresa primitiva del cinema mut que jo també defensaria.**

Bé, no és que sigui defensor del cinema mut. *En la ciudad de Sylvia*, el film que has vist, està pensat per al so. En canvi, *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* sí que és mut, de dalt a baix. És una sintaxi molt distinta. S'assembla més a un somni, el cinema mut. Estableix una relació amb l'espectador més íntima, en el silenci, un poc com la lectura.

**Era allà, en la citació que he recordat de Bresson, un poc aquesta vella idea que, amb el sonor, el cinema es va sotmetre més a les esclavituds del teatre, de la narrativitat, de la novel·la.**

Sí, Bresson, crec que va establir una distinció, del tot pertinent, entre cinema sonor i cinema sonoritzat, segons la qual el cinema sonoritzat consistiria en la mateixa sintaxi del cinema mut amb tota segu-

En la ciudad  
de Sylvia



retat empobrida amb una servitud del so per dotar de major realisme la imatge cinematogràfica. És a dir, reemplaçar en certa manera els intertítols pel so de la veu, dels passos. Pots contar coses que era impossible contar amb el cinema mut els films sonoritzats... en l'etapa final del cinema mut els films se sonoritzen... ¿Què afegia el so allà? Res. Reemplaçava els intertítols pel so de la veu però era exactament la mateixa sintaxi. Ara bé, un film de Bresson, mut, no té cap sentit... està batent-se, complementant-se, negant-se, usant el so... hi ha una dialèctica molt profunda entre imatge i so. A *En la ciudad de Sylvia* el so sempre és el contrapunt del somniador que està amb el seu ensomni seguint una al·lota i el so és la mateixa explosió documental de la ciutat amb les veus passatgeres, que passen per l'entorn, el món laboral... tot això descrit en el *soundtrack*. Altres vegades el so desapareix, es converteix en violins que segueixen la percepció del somniador. Està impugnant del tot la imatge, qüestionant la imatge, relativitzant-la, potenciant-la o negant-la. És en aquest combat dialèctic entre imatge i so en què es gesta el cinema sonor. Aleshores podríem parlar de l'evolució del cinema sonoritzat envers el cinema sonor. Fixa't, seriosament per a mi, gairebé tot el cinema espanyol és cinema sonoritzat... les coses poden sonar molt vistoses però no ...

**Compartesc la teva opinió i quant al treball sonor d'*En la ciudad de Sylvia* a mi em crida l'atenció l'estilització. En el maneig tan ric i elaborat que es dona a la columna sonora es juga amb les diferents pistes, amb les diferents presències sonores, i es privilegien determinats moments, determinades parts, d'una manera subtil i plena de suggeriments, de continguts. A parer meu, la banda de so va en la línia d'una càrrega de realisme, però al mateix temps, en privilegiar aquests instants, hi ha una certa estilització que, en rea-**

**litat, va en contra d'aquest realisme. Record moments en els quals aquests petits fragments de les pistes sonores que sobresurten per damunt dels altres adquireixen una significació concreta. Per exemple, la tonada que toquen els músics de carrer en segon lloc en el segon acte, l'anticipes en el primer i la repeteixen en el tercer. Es tracta d'un so, d'una música, que no està justificada, en principi, quan apareix en aquest primer acte, i que està propiciant un determinat sentit.**

Serien uns músics llunyans, que són per allà, no se sap d'on provenen. Sí, és així. En veritat, a *En la ciudad de Sylvia* he volgut reduir el motiu argumental a una nimietat, per afavorir totes aquests idees que apareixen. Quan elimines aquesta preocupació de servir un relat complex a l'espectador... aquest pot degustar, llegir les imatges i la relació que s'estableix amb els sons. El film està dividit en tres dies. El primer dia ve a ser un presagi del segon, i el tercer una evocació del segon. I aquesta estructura es posa en evidència per determinats petits sons que es repeteixen els tres dies, de tres maneres distintes, amb tres distàncies distintes. Aquestes al·lusions, jocs de simetria, de vincles en aquesta posada en relació de motius el so és essencial. Aquesta botella buida que roda pel carrer és capaç d'evocar la seqüència de la persecució del dia anterior.

**Sí, ensopegam amb la botella que continua allà, però ara està fora de camp, el so recomposa el temps i l'espai, i com deia, en el tercer dia la tonada dels músics de carrer es reitera.**

Sona amb les dones que (durants aquestes darreres paraules, José Luis Guerin ha agafat la seva petita càmera de vídeo digital i ara hi apunta a l'entrevistador) ¿Et molesta si te'n trec una imatge?

**Mmmm (dubtant)...**

Si no t'agrada, me n'abstenc (Guerin deixa la càmera a un costat i reprèn l'entrevista) de cop i

volta es tracta d'una sèrie d'escenes que descriuen els carrers, els espais pels quals ha transcorregut la persecució sense la figura del personatge. El film és *En la ciudad de Sylvia*, amb el que implica el fet que és la ciutat la que adquireix protagonisme. I de cop i volta la música els motius del film queden lluny. És l'entorn, els espais buits, plens de la vida quotidiana de la ciutat sense que estiguin monopolitzats per la presència ni de Pilar ni de Javier. La història, els temes del film, són allà enfora, la càmera es troba en d'altres llocs, fent-ne una evocació. Fixau-vos que a *En la ciudad de Sylvia* el misteri, o qualsevol altra relació dialèctica important, és que, de cop i volta, el film es desentén de..., o hi ha una dissociació entre l'enunciador, diguem-ne, i el personatge. Seguim un somniador, el somniador potser surti del quadre, surti al carrer, i la càmera el continua filmant. En definitiva, hi ha quan la càmera, el dispositiu, coincideix amb la mirada del somniador, i quan se'n desentén. És en aquest canvi de registre en què el film n'adquireix la qualitat més misteriosa. Això no es troba a *Unas fotos*... A *Unas fotos* hi ha una única mirada, un únic enunciator, que seria el fotògraf i conta una història a partir d'aquestes fotos.

**Aquest inseriment d'una instància narradora que abandona els personatges l'he precebuda com una cosa present, però alhora amb un certa forma subtil i estilitzada, en una sèrie d'intervencions que es desplacen per *En la ciudad de Sylvia*...**

Però *Unas fotos*, el film que podràs veure avui és més subjectiu. Hi ha una veu, una mirada, que ho condueix tot, que ens guia i no ens amolla al llarg de tot el metratge.

**Tornant a *En la ciudad de Sylvia*, hi veia a més un paral·lisme entre l'autor que amb la càmera tracta de retratar un subjecte mirant, i l'activitat d'aquest subjecte: dibuixar els objectes de la seva mirada, intentant amb els seus esbossos capturar-los de qualque manera. I que de manera curiosa són això, esbossos, dibuixos i intents de retrat, dels quals cap d'ells no es completa, i s'interposen uns amb altres, s'encobreixen, s'oculten de forma mútua. Crec que hi ha un clar paral·lisme entre aquests dos moviments o accions.** Sí, sobretot en el fet d'esbossar, de deixar les coses incompletes. Intent fer això. Cada cop crec més en una ètica del treball de l'esbós. L'espectador d'avui sap tantes coses i hi ha tants estereotips creats, que tot d'una apareix la retòrica del *déjà vu*, de l'estereotip. Per tant, em pareix que ara basta donar-li uns pocs traços a partir dels quals l'espectador té aquesta facultat de completar, de polaritzar el film. A *En la ciudad*... més que contar una història, s'esbossa, contar no es conta res. Hi ha uns esbossos en què hi poden estar latents diverses històries possibles, cada rostre observat pot contenir una història. És també una actitud, que enllaça, i que es troba molt cultivada, en els orígens de la pintura impressionista. Els crítics academicistes deien que eren esbossos tan sols, que no es podien presentar, que faltava l'acabat. El pintor impressionista creia

en l'esbós immediat, en el lloc dels fets... no anar a l'estudi a completar-ho. És curiós que en aquests anys apareix també la figura del *flâneur*, en literatura, en poesia... una idea molt parellada. És un personatge un poc dispers que observa aquí i allà, perdut en la multitud, i construeix la seva història a partir d'aquestes observacions trencades. M'he sentit molt proper a aquesta cultura, en els dos films, en què, en els dos, de maneres molt diferents, hi ha la idea del cinema esbossat... Quan no es poden contar històries, quan no es poden fer films... potser una manera de sobreviure és esbossar els films.

**Un se'n recorda dels quadres de Leonardo da Vinci que, en rigor, són esbossos, o etapes intermitges, però que es poden arribar a considerar del tot com a grans obres finals per elles mateixes...**

¡No tant! (riu)... però a vegades és veritat que segons quins pintors... Baudelaire quan mirava els pintors més academicistes del seu temps, pensava això, que el moment de la genialitat havia estat capturat en l'esbós i que el quadre era l'execució d'un pla previst i tancat, una execució un mica academicista.

**Per acabar, crec que sobre el film s'ha parlat bastant dels temes, del fons, de les referències presents a Dante, Petrarca..., també al misteri del desig, de l'Altre... Però a mi allò que em pareix transcendent en el teu film és el fet mateix de l'escriptura, em pareix que representa una reivindicació sublim del cinematògraf com a escriptura, l'expressió a través d'un mitjà, és a dir, mediada, i no definida, sinó oberta... descriure amb imatges en moviment i sons, cosa que té relació amb el que deies fa un instant...**

Estic del tot d'acord amb tu. La figura de la dona fugitiva és la que té com a resposta lògica la imatge que ha de ser capturada... en realitat la fotografia i el cinema són fills d'aquesta angoixa de la imatge fugitiva, que avui està encarnada per una dona... Jo crec, tanmateix, que totes aquestes citacions culturals vénen més a compte d'*Unas fotos*... en què parlo un poc de la relació... d'aquesta relació amb alguns dels grans llegats culturals que intentaven donar resposta al misteri de la dona. ■



## Cicle Anthony Mann (1906-1967)



Dia 30 de juny del 1906 naixia Emil Anton Bundmann a San Diego, Califòrnia. Aquest nom de naixement evolucionà primer a Anthony Bundsmann —la primera pel·lícula que dirigí, *The Streets of New York*, encara està firmada així— i, finalment, a Anthony Mann, amb el qual ha passat a la història del cinema.

Tot i que fins als trenta-sis anys no es posà darrere la càmera, fou un autor prolífic, perquè realitzà quaranta-tres pel·lícules (quaranta-quatre si hagués pogut acabar de dirigir *Spartacus*, per discrepàncies amb l'actor i productor Kirk Douglas, la darrera de les quals, *A Dandy in Aspic* (*Sentencia para un dandy*), no pogué acabar de dirigir, ja que morí durant el rodatge a Berlín el 29 d'abril del 1967. S'encarregà d'acabar de dirigir-la l'actor principal, Laurence Harvey.

El gènere que conreà i el féu reconegut arreu fou el western, especialment durant els anys cinquanta, tot i que deu anys abans realitzà diferents pel·lícules de cinema negre molt memorables. ■



### Filmografia resumida

*Sentencia para un dandy* (1968)  
*Los héroes de Telemark* (1965)  
*La caída del Imperio Romano* (1964)  
*El Cid* (1961)  
*Cimarrón* (1960)  
*La pequeña tierra de Dios* (1958)  
*El hombre del Oeste* (1958)  
*Cazador de forajidos* (1957)  
*La colina de los diablos de acero* (1957)  
*Dos pasiones y un amor* (1956)  
*Desierto salvaje* (1956)  
*El hombre de Laramie* (1955)  
*Música y lágrimas* (1954)  
*Tierras lejanas* (1954)  
*Colorado Jim* (1953)  
*Bahía negra* (1953)  
*Horizontes lejanos* (1952)  
*Winchester 73* (1950)  
*La puerta del diablo* (1950)  
*Side Street* (1949)  
*El reinado del terror* (1949)  
*T-Men* (1947)  
*Desperate* (1947)  
*Una rubia afortunada* (1946)  
*El gran Flamarion* (1945)  
*Extraños en la noche* (1944)



# Fernando Fernán Gómez o el darrer cavall

Elsa González Zorn

"Creo que al envejecer, Fernando adquirió un aspecto imponente. Su voz, también. Y él era el primer sorprendido al ver su efecto en los demás. Porque en realidad era alguien entrañable, de una gran ternura, aunque no estuviese a la vista. Un día estábamos en la puerta de Cinearte esperando un taxi, y unos chicos se pusieron a imitarle, gritando lo de "Váyase a la mierda". Fernando se puso contentísimo: "¡Qué bonito! Cómo me imitan..."

Fernando Trueba sobre Fernán Gómez a El País, noviembre 2007

El dia 21 de novembre de 2007 va morir a Madrid Fernando Fernán Gómez als 86 anys; és difícil descriure una personalitat tan abassegadora, completa i magnífica sense quedar-se curt des de la humil visió de la cinefília. Potser els qui estimam el cinema, i el cinema espanyol en particular (amb gran dolor del nostre cor), sabem el que ha significat per a l'art i la cultura espanyols, i tenim enregistrades en la retina interior les seves interpretacions sinceres, el seu carisma i intel·ligència, tenyides sempre d'un humor cíníc, nostàlgic, com les dels bons còmics, que ens fan plorar.

Té set Premis Goya, el Premi Príncep d'Astúries de les Arts, Premi Nacional de Teatre i la Medalla d'Or de l'Acadèmia de les Arts i les Ciències Cinematogràfiques d'Espanya, entre els guardons que ha anat rebent al llarg dels gairebé setanta anys de producció creativa constant.

És impossible separar la imatge que queda de Fernán-Gómez de la trista història d'Espanya del segle XX, inclosa la Guerra Civil, la postguerra, el període franquista i la transició, perquè era un artista compromès que vivia de manera intensa el seu major ideal: la llibertat, i la defensava des de les tertúlies del cafè Gijón i en totes i cadascuna de les múltiples facetes: novel·les, assajos, teatre, cinema. Però no la llibertat dels pamflets ni dels discursos polítics, sinó la llibertat que surt de l'ànima d'un home culte i lluitador, que fa i diu el que vol amb intel·ligència, a qui molesten les hipocresies i les fatxenderies i crida als periodistes les coses que a altres els agradaria dir i callen. En el seu discurs d'ingrés a la Reial Acadèmia Espanyola del 20 de gener de 2000 ho defineix amb claredat meridiana:

"Creo hallarme hoy entre personas dispuestas a defender su libertad no con la violencia y la sangre, sino con el pensamiento y la palabra (...) Podría referirme a la libertad como concepto histórico, poético, trascendente, la libertad de los pueblos, la libertad de las naciones, la libertad de la patria enfrentada con la de la otra patria, pero, sobre todo, en primer lugar, destacadísimo y alejado de esas sublimes zarandajas, quiero referirme ahora a la libertad de uno mismo, la libertad del indivi-



duo, mi libertad, tu libertad, la libertad de cada uno de ustedes, la libertad visible, palpable, comestible, disfrutable".

## Una biografia inabarcable

Fill de l'actriu de teatre Carola Fernán Gómez, en va tenir cura la seva padrina durant les gires de sa mare, i a les dues els dedica les memòries, *El tiempo amarillo*, com a homenatge a la gran importància que varen tenir en la seva educació, republicana i humanista. En aquesta bellíssima autobiografia, Fernán Gómez ens conta com es va criar envoltat de teatre, immersit en el món de les bambolines i les paraules:

"Mi abuela solía llevarme a la iglesia porque le gustaba lo que el ceremonial tenía de espectáculo gratuito, aunque detestaba a los curas y a los frailes, que consideraba enemigos de los pobres, de la clase obrera. De escuchar sermones surgió en mí la vocación de orador (...)" Y añade después respecto a su siguiente vocación, que le pegó a los tres años de edad: "Según me contaron después, cuando alguien me preguntaba qué quería ser de mayor, yo solía responder: —"Galán joven".

La seva addicció, quan ja era un galant jove durant la postguerra, a les tertúlies del cafè Gijón, el varen dur a l'extrem de renunciar a qualque paper

Vida en  
sombras



que l'obligava a sortir de Madrid. Va ser allà on li varen proposar després, quan ja era un actor reconegut, organitzar representacions teatrals a l'Institut de Cultura Italiana. Va gaudir de bones companyies de teatre i dels millors mestres de l'època, Jardiel Poncela mateix va escriure per a ell *Peter el Pelirrojo* el 1949. Potser va ser la dècada 1940-1950 la més feliç en l'entorn del teatre, per viure després alguns èxits, alguns fracassos i molts desencants, fins que va escriure *Las bicicletas son para el verano* que va guanyar el premi Lope de Vega l'any 1977; és considerada una de les joies del nostre teatre. Es va estrenar cinc anys després i va ser un èxit de crítica i públic: és una bellíssima història autobiogràfica sobre les vicissituds d'una família durant la Guerra Civil, narrada sense concessions ni discursos grandiloqüents. Encara que el premi va ser un gran estímul per a la seva creativitat, Fernán Gómez va abandonar el teatre i les seves dificultats anys després: la repetició diürna, la resposta d'un públic poc receptiu... se'n va cansar, segons pareix, durant una representació sobrecarregada de crits escolars d'*El alcalde de Zalamea*.

Per a fortuna nostra, Fernán Gómez era incansable i va dedicar una gran part de la seva energia creativa a la literatura. Obsessionat pels llibres des de nin, va escriure articles per a *Diario 16* i *El País*, diversos volums d'assajos i onze novel·les, entre les quals volem destacar *La Puerta del Sol*, l'autobiografia *El tiempo amarillo* i *Viaje a ninguna parte*.

Rellegint *Viaje a ninguna parte* pareix que l'autor tenia ja assignat el paper als actors que, després, elegiria per dirigir el film del mateix nom, guanyadora de dos Goya el 1986, a la millor direcció i millor guió. La història és una *road movie* que conta

les dificultats d'una companyia de teatre ambulat, de què Fernán Gómez sempre se'n va sentir hereu, en les representacions per terres espanyoles: els èxits i els fracassos, els drames personals, els personatges, d'una intensa tendresa, tractats sempre amb un humor molt fi. Aquesta saga d'actors còmics, padrí, pare i fill, va ser interpretada de manera magistral per Fernán Gómez mateix, José Sacristán, i Gabino Diego, un ganàpia. El protagonista, un impecable Sacristán afirma, "sempre havia treballat en la companyia de mon pare, un gran actor, que no va tenir sort; enamorat sempre, com jo, de la professió, la més bella que existeix."

Fernán Gómez ens detalla a les memòries l'especial predilecció per aquest film: "*Nunca en tantos años de trabajo como actor de teatro y de cine he tenido tan clara conciencia de que mi oficio era algo mágico como durante los meses de trabajo en El viaje a ninguna parte.*" Es refereix a la convivència, al respecte per al treball mutu que va existir entre els actors, tècnics i obrers durant el rodatge. I és que el film recrea el món dels còmics des dels còmics mateixos, i en l'homenatge se sent tota la tendresa i la passió que viuen actors i personatges. Els diàlegs magistrals podrien haver estat enregistrats, en les places dels pobles, en els camins, en les pensions i en les tavernes més sòrdides del nostre passat recent, però més enllà d'un document de la història d'Espanya és un homenatge a aquesta professió: la més bella que existeix.

## El còmic

Als 78 anys, va ser el primer actor que va ingressar a la Reial Acadèmia Espanyola de les Lletres,

fruit del treball d'una carrera dedicada a la Paraula: "Escribir me sigue costando trabajo, tengo que recurrir a datos, a gramáticas...y además no me sale como quiero. Y sin embargo, como actor y sobre todo cuando hacía teatro más que cine, tenía la impresión de que siempre me salía como yo quería. Porque el actor, hasta el invento del cine, tenía la suerte de no contemplar nunca su obra. Así que cuando hacía teatro, me decía "pues qué bien lo estoy haciendo". Y ahora ya, por desgracia para la vanidad de uno, con el cine se complicó la cosa, porque uno se vé".

Escriptor, dramaturg, intel·lectual, en la memòria col·lectiva de la nostra generació (em referesc als nascuts en els seixanta), Fernando Fernán Gómez apareix, abans de res, com un actor de cinema, o millor, com un còmic dels d'abans, que és la forma en la qual, a ell, li hauria agradat figurar. Va formar part d'una escola, en què hi figuren altres, com Paco Rabal, Manuel Alexandre, Fernando Rey, José Luis López Vázquez, Concha Velasco, Arturo Fernández.

Entre el jove espigat i pèl-roig que en els anys quaranta va debutar en el cinema, i el vell que es va acomiadar de les pantalles amb la meravellosa interpretació a *El abuelo*, de José Luis Garcí, retrat precís del crepuscle de tota una classe social (l'aristocràcia rural del nord), Fernán Gómez va interpretar tota casta de personatges i a tot ells s'hi va entregar amb honestedat, dotant-los de vida i veracitat. Els directors que hi han treballat contenen el seu caràcter no era per a res el que presenten els mitjans de comunicació, més aviat es tractava d'una persona d'una gran capacitat per al diàleg, amb criteri, i respectuosa amb el treball dels altres, capaç de treure al guió matisos insospitats, aportant-hi el seu saber fer. El director Fernando Trueba, per a qui va treballar al film *Belle époque*, ha declarat fa poc: "Fernando era professional fins a l'extrem i mai no fallava en una presa. El veies repassar sol, de manera mental, els diàlegs, perquè desconfiava de la memòria, quan ja era major. Però no fallava. No "preparava", en el sentit que s'entén ara. Crec que el que feia era entendre la història, el personatge, l'escena, el pla. I fer-ho."

Repassar ara els títols en què va participar com a actor per a altres directors es faria etern, però es podrien destacar les intepretacions a *Domingo de carnaval*, *Balarrasa*, *El sistema Pelegrín*, *Vida en sombras*, *Esa pareja feliz*, *Morena clara*, *Un marido de ida y vuelta*, *El anacoreta*, *Reina Zanahoria*, *Mamá cumple cien años*, *Feroz*, *Réquiem por un campesino español*, *La corte del faraón*, *El rey pasmado*, *Belle Époque*, *Todo sobre mi madre*, *La lengua de las mariposas*, *El embrujo de Shangai*, *En la ciudad sin límites*, *Tiovivo circa 1950*, etc. En totes, el seu treball, de veu i corporal, era immens, dotant sempre d'enorme carisma els personatges alhora que demostrava una gran capacitat per variar de tipus, ja que tant podia fer d'oficinista gris apocat com de dimoni o cràpula.

A partir de *Balarrasa* (1950) un film que defineix com a "de capellans i de guerra" es va convertir en



un actor ben cotitzat, a qui s'usava per posar en la capçalera dels repartiments, de films, sovint, molts mediocres. Els seus personatges còmics, galants de comedieta; el desànim que li va produir aquesta situació el va empènyer a dirigir i finançar els films propis. Va fer més de vint films en uns trenta anys, i cap no va tenir un èxit clamorós, però ell declara sentir-se satisfet, de manera especial de *La vida por delante*, *El extraño viaje*, *El mundo sigue*, *Mambrú se fue a la guerra*, i, per descomptat, *Viaje a ninguna parte*. De forma curiosa, *El extraño viaje* és un film reconegut avui, però a penes es va arribar a estrenar i es considera de la nòmina dels films maleïts.

*La silla de Fernando*, l'entrevista-documental que varen realitzar David Trueba i Luis Alegre el 2006 és un preciós document en què hi podem conèixer la seva més admirable personalitat; se'n recomana el visionat d'algunes preses que, amb gran encert, han penjant els autors al web: [http://www.canaltcm.com/la\\_sillade\\_fernando/](http://www.canaltcm.com/la_sillade_fernando/).

## El darrer cavall

En els anys cinquanta el cinema espanyol va estar molt influït pel neorealisme italià. El tàndem Bardem-Berlanga va iniciar la singladura amb *Esa*

*pareja feliz* (1951), que s'oposa als films religiosos, històrics o bèl·lics que es feien a Espanya per mostrar al públic una parcel·la de la realitat, la realitat quotidiana, sense afany alligador o moralista. En aquesta història, una parella, en precària situació econòmica, és premiada per una coneguda marca de sabó que els nomena "parella feliç", i els omple de regals durant un dia. Sense caure en els melodrames, el film és un al·legat contra la societat de consum en un país pobre, econòmicament i culturalment, i la parella es veu immersida en la mateixa misèria al final que al principi del seu "dia feliç".

El moviment italià es va combinar a Espanya amb el concepte de sàinet com a gènere dramàtic, un dels més castissos de l'humor teatral nacional. En la versió cinematogràfica, el gènere es feia més culte, més irònic, al servei de la moral dels autors, i no tant de la moral popular, guanyant en sinceritat i riquesa d'intencions. Aquesta font tan espanyola va ser seguida després per Berlanga sobretot, però tant Bardem com ell, varen renovar per complet la forma d'entendre el cinema a Espanya, encara que *Esa pareja feliz*, va passar pels cinemes sense pena ni glòria.

En aquesta línia es troba el film *El último caballo*, d'Edgar Neville. Narra la història d'un jove, Fernando, que acaba el servici militar a cavalleria, però l'alegria de tornar a Madrid amb l'al·lota i recuperar l'antiga feina com a oficinista, és enterbolida amb la notícia que el cos militar es motoritzarà, de manera que els cavalls seran venuts per ser sacrificats en les curses de toros. El protagonista ha agafat una gran estima al seu cavall, Bucéfalo,

i decideix gastar el diner que havia estalviat per casar-se per comprar-lo i dur-lo a Madrid. Les conseqüències d'aquesta decisió són la ruptura del compromís sentimental per part de la nòvia materialista i esnob, una sèrie de problemes a la feina, de què n'és despatxat, i la total incomprensió de la societat per un gest tan altruista. El protagonista ha de fer front a massa gastos i inconvenients; ja no hi ha quadres, no hi ha menjar per als cavalls a la ciutat, no hi ha lloc per als animals ni per a nostàlgies en una societat freda i motoritzada. Amb l'ajut d'una florista i d'un amic bomber, Fernando defensa el cavall a capa i espasa, convertint-se en un heroi romàntic. Els tres amics lluiten, en realitat, per una vida relaxada, feliç i sana, com la que els cavalls varen representar en el seu moment, i s'uneixen en una empresa comuna que els permet compaginar els ideals amb la vida, cultivant flors i duent-les a la ciutat. Són mosqueters-poetes que somnien amb una vida allunyada dels renous, les presses, l'enveja, i els desastres de la vida moderna (. "*Con gente buena, que no falta, venceremos al materialismo y al motor!*")

En una escena d'embraguesa i amiat, Fernando fa un magnífic brindis que li surt de l'ànima: "*Por el mundo antiguo! Abajo los camiones! De todo tiene la culpa la vida moderna, con sus prisas y sus ordinarietas...hay que reformar el mundo moderno!*".

És un brindis per a la humanitat, per a l'amor sincer, i per a l'autenticitat de l'esperit, per als valors eterns, per a la llibertat de l'home, per a l'amistat, per a la naturalesa, per a un món millor. Tots esperem, per a bé nostre, que l'hagis trobat, Fernando. ■

*El extraño viaje*



## Apunts a contrallum L'esperit del cinema

Josep Carles Romaguera



La importància d'*El espíritu de la colmena*, pel·lícula de Víctor Erice, s'estén soterràniament i sigil·losa pel territori de la cinematografia espanyola, malgrat sigui un dels referents de la crítica, la cinefilia i els cineastes, aquells més aliens a les modes culturals i menys contaminats pels convencionalismes. No és d'estranyar ja que *El espíritu de la colmena* no s'assembla a cap altra pel·lícula, de la mateixa manera que són exclusives i originals *Ordet*, de Carl Th. Dreyer, o *Cuentos de Tokio*, de Yasujiro Ozu, igual que es tracta d'una obra personal, feta des de la mirada pròpia del cineasta. Mentre tants i tants directors gaudeixen de l'èxit mitjançant fórmules comunes, refregides o fotocopiades, el cinema d'Erice es desenvolupa segons unes pautes personals, inherents al seu comportament i les seves actituds. Si Bresson decidia utilitzar sempre l'objectiu de 50 mm. perquè, segons ell, mai no mirava la gent aferrant-s'hi al nas, Erice conta les seves històries tal i com ell s'expressa: des de la concisió i la precisió de cada paraula pronunciada, de cada imatge enunciada, suggerint els sentits connotatius, i des de la pausa d'un discurs, o mirada, que no es precipita, que no s'imposa sinó que suggereix. Conclusió: res és gratuït en una pel·lícula com *El espíritu de la colmena*.

La seva irrupció en el panorama cinematogràfic espanyol de principis dels setanta va representar

un desconcert majúscul, que va provocar reaccions com les que es produïren al Festival de Sant Sebastià, on va ser la primera pel·lícula espanyola que guanyà la Conxa d'Or però on també va rebre l'escriadassada popular d'uns espectadors que s'apropaven al productor, Elías Querejeta, per donar-li el condol. En definitiva, la incomprensió no era res més que el símptoma d'una modernitat exempta fins aleshores en la nostra cinematografia i amb la qual *El espíritu de la colmena* s'emparentava. Una incomprensió extensible a la fèrrida censura franquista, endurida en les acaballes del règim, que no va saber fer la lectura política apropiada en un film que esdevé en un dels testimonis més tristos de la postguerra espanyola.

*El espíritu de la colmena* es desenvolupa en un petit microcosmos que representa la Història nacional en un determinat moment i lloc que ja vénen especificats en un rètol a l'inici de la pel·lícula i que posseeixen un enorme sentit connotatiu: Castella i 1940. Aquest sentit s'alimenta mitjançant la caracterització dels protagonistes adults de la pel·lícula, Fernando (Fernando Fernán-Gómez) i Teresa (Teresa Gimpera), l'estat anímic i emocional dels quals, el seu món tancat i obscur, esdevé una acurada encarnació de l'ambient general de la població en aquell moment històric assenyalat. Per extensió, la caracterització comuna de tots els adults de la pel·lícula

és possible gràcies a la magnitud dels esdeveniments produïts, de manera que seria impossible assolir aquesta intensa visió de l'estat emocional del poble, del país, en qualsevol altre moment històric del segle XX. Així doncs, cada un dels figurants, presències prescindibles pel fil argumental, contribueixen pertinentment a configurar un determinat estat d'ànim, una determinada atmosfera d'abatiment i patiment interioritzats i silenciats. D'aquesta manera es constata, mitjançant un ritme morós i lànguid, la tristesa vital del poble d'Hoyuelos, caixa de ressonàncies de la resta d'Espanya.

En aquest panorama desolat i obscur, la família, la formada per Fernando, Teresa, i les petites Isabel (Isabel Telleria) i Ana (Ana Torrent), no resta tampoc com un lloc de protecció, impermeable, o que ofereix un escapatori, sinó que en ell reverbera la soledat. L'espessa atmosfera de silenci queda representada pels actes dels pares: els escrits hermètics del pare i la seva obsessiva dedicació a les careres (aquest, referit en el títol del film, entès com a metàfora social, i per extensió, familiar); les cartes sense resposta de la mare dirigides a un exiliat republicà (roman latent una història d'amor interrompuda per la guerra). Ambdues vides es defineixen per la seva redundància i única activitat i per la seva hieràtica presència, que no és més que la conseqüència del criteri narratiu adoptat per Erice —qui ens porta a descobrir la seva geografia emocional mitjançant l'ús del primer pla— i la prova evident de la seva incomunicació —éssers que pateixen les

circumstàncies històriques però també les personals, en una clara situació de ruptura conjugal-. I no estic d'acord en la lectura simplista que indica que hi ha una al·legoria, a través dels personatges de Fernando i Teresa, de les "dues Espanyes", perquè en qualsevol cas no hi ha presència d'odi, sinó de manca total d'afecte.

A partir d'aquí, l'aventura d'Ana no és més que la imperiosa necessitat d'esbrinar aquest món obscur, secret i ocult en què romanen els seus pares. Una recerca que requereix, tal i com cal en un nena de sis anys, del poder de la imaginació, l'origen de la qual és producte del propi cinema. La colpidora visió, per part d'Ana —"el millor que he filmat" diu Erice— en el cinema de poble del clàssic de *Frankenstein* activarà la seva imaginació, juntament amb les fabulacions alimentades per la seva germana major, Isabel, conscient ja aquesta dels convencionals límits que separen realitat i ficció. Una distinció que és incapaç de fer Ana i que la portaran a confondre al jove maqui fugitiu amb el monstre del Dr. Frankenstein —figura equiparable, en una altra de les constants correspondències d'Erice, a la del pare, Fernando—. Una distinció impossible que el cineasta mateix comparteix amb el màgic i "irreal", però versemblant, encontre entre Ana i el monstre. D'aquesta forma, *El espíritu de la colmena*, a partir del testimoni de l'estat emocional del poble en una determinada època deriva cap una poètica reflexió sobre el poder de les ficcions en una realitat en la qual s'insereixen. ■



# Palimpsest

## Algunes acotacions (breus) entorn del territori Guerin

Antoni Figuera



*En la ciudad de Sylvia*

(A propòsit de *En la ciudad de Sylvia*)

Als amics Jaume Vidal, Xavier Flores i Josep Carles Romaguera, amb qui vaig compartir una primera visió del film a Barcelona

Una primera i única, de moment, visió del darrer film de José Luís Guerin no pot aspirar a ser més que una humil nota a peu de pàgina que reculli, a manera de mirada calidoscòpica, la multitud d'impressions fugaces —totes elles enlluernadores i complexes— la contemplació de les quals ha deixat com a rastre en el diorama de la meua ment. I és que en l'obra dels millors i més coherents creadors (escriptors, cineastes...) s'hi superposa no només, com deia Borges, el rostre de l'autor sinó també el de l'espectador o lector mateixos.

Així passava en l'extraordinari migmetratge de Victor Erice *La morte rouge*, aquest espai mític enmig del boscatge canadenc on hi convergien i s'hi encobrien les imatges del film *La garrà escarlata*, la infantesa de Victor Erice, el seu record en la memòria i, ¿per què no confessar-ho?, la meua mateixa en condició d'espectador.

També en el no menys fascinant *En la ciudad de Sylvia*, amb tota probabilitat el més personal exercici d'estil de l'autor, hi apareixen estratificats en aquesta metafòrica, alhora que real, Estrasburg tots els espais (reals o somniats) dels films anteriors (no incloc, en la present reflexió, *Los motivos de Berta*, atès que no l'he vist): la localitat irlandesa

metonímicament simbolitzada amb el nom d'Inisfree, transsumpte d'aquell altre espai imaginari que va somniar el gran poeta William B. Yeats; el barri del Raval, aquest microcosmos marginal dins del macrocosmos urbanístic de la gran ciutat; el poble francès de Le Thuit, on de manera convergent s'hi ficcionalitza la realitat i s'hi documenta la ficció de l'art cinematogràfic (*Tren de sombras*). Suma de llocs que esdevenen un mateix lloc dins de l'imaginari fílmic de l'autor, Inisfree, Le Thuit, el Raval, Estrasburg, acoten i delimiten allò que qualific de "territori Guerin".

Deia Lawrence Durrell, l'autor de l'extraordinari *Quartet d'Alexandria* que s'estima una ciutat quan se n'estima un de sol, dels seus habitants. ¿Qui és aquesta presència/absència alhora real i fantasmagòrica a la recerca/retrobatment de la qual s'entrega el protagonista (anònim personatge de a qui, posats a no conèixer, no en coneixem ni el nom), tal volta *alter ego*, o no, del realitzador o qui sap si de l'espectador/*voyeur* mateix que, en la seva condició de tal, plenament assumida, s'identifica amb o es distancia del personatge. ¿És la Justine de l'esmentat Durrell, la Sylvia de *Les filles del foc* de Gerard de Nerval, la Beatriu de Dante, la Laura de Petrarca o, ¿per què no?, la Laura d'Otto Preminger...? (En aquest sentit convé recordar el grafit que apareix inscrit a les parets en algunes seqüències del film: *Laure, je t'aime*.)

Arribats a aquest punt permeti-se'm una confessió interessada: la del motiu per què el film de Gue-

rin ha exercit sobre mi una tan particular fascinació, fet que m'inhabilita per a qualsevol aproximació objectiva al film: també qui subscriu aquestes línies s'ha vist a ell mateix, igual que Xavier Lafitte al film, perseguint, al llarg d'alguns mesos, per un local nocturn de Barcelona, el somni, l'ombra o el record d'una altra Laura, convertint-se sense saber-ho i, anticipant-se en el temps, en el protagonista de l'obra. ¿Com no sentir-se —i no a l'inrevés— l'alter ego del personatge? ¿Com no sentir-se, parafrasejant Octavio Paz, l'ombra que amollen les seves paraules sobre la pantalla i sobre les imatges, els sons, els silencis que s'hi inscriuen?

Afirmava el poeta Pedro Salinas que "lo profundo es la piel". Ve a tomb la citació a l'hora d'haver de claudicar davant la REALITAT —així en majúscules— i reconèixer que el cinema és "un art de l'aparença"; d'aquí que "l'ull de la càmera", duplicació metonímica de l'ull de l'autor (fotògraf, cineasta) en seguir les passes d'una dona —la Nadja de Breton, la Maga de Cortázar, la Sylvia del film— que pot ser totes les dones, a través des carrers d'una ciutat que pot ser totes les ciutats, ens revela/desvela que el desig d'atrapar la REALITAT com qui pretén traspasar el fons del mirall, no és altra cosa que una il·lusió que agermana en un mateix objectiu utòpic autor, protagonista i espectador, atès que no queda altra opció que quedar-se —no és possible anar més enllà— en els límits glaçats del seu fulgor (cosa que s'ha d'entendre en els termes justs; això és, com la deliburada assumptió d'un bell fracàs). La REALITAT segueix el seu curs més enllà d'on abasti la mirada del cineasta. I són només les APARENCESES —aquestes "baves del diable" de Cortázar traduïdes en imatges per Antonioni a *Blow up*, les que queden empresonades en el visor de la càmera.

Una primera presa de contacte amb *En la ciudad de Sylvia* resulta del tot insuficient per aprehendre tota la infinita gamma de matisos que el film ens brinda a través d'un doble joc de simplicitat/complexitat. Simplicitat i no vulgaritat. Complexitat i no pedanteria, atès que res més allunyat de la retòrica que les dues comporten que el cinema de Guerin. La seva passió per la història de la cultura en totes les facetes (literària, pictòrica, cinematogràfica), admirablement vertebrada i cohesionada, se'ns imposa com un saludable exercici per anar transitant per un espai —obert i acotat alhora— a través del qual anam reconeixent entre altres la presència de Jacques Tati en la personalíssima manera de situar la càmera, enfocant-la cap al fons d'un creuer de carrers per on hi veim deambular la més variada fauna humana: els carrerons d'Estrasburg com una transposició dels barris perifèrics del París de *Mi tío*; la presència de François Truffaut (el Charles Denner de *El amante del amor*), encara que la recerca compulsiva de la dona per part del seu protagonista es troba molt allunyada de la passivitat quasi autista del personatge de Guerin; en el seu cas, el desig ha estat substituït per l'ensomni. El que sí que comparteixen tots dos és l'asseveració truffautiana que "les dones són compassos que recorren la terra en totes direccions

proporcionant-li equilibri i harmonia". De la mateixa manera percebem en el film de Guerin aquesta peculiar atmosfera rohmeriana segons la qual les dones pareixen flotar enmig d'aquesta espècie de líquid amniòtic provocat per la mirada de l'imaginari masculí; l'obsessiva recurrència del personatge interpretat per Xavier Lafitte debatent-se entre l'Scotie Ferguson de *Vértigo* i el *flâneur* de Baudelaire, observador fugaç de belleses desconegudes —*les belles passantes*— entrevistes i perdudes en l'instant mateix d'ullar-les; el meravellós homenatge a Manet, *Un bar del Folies Bergère*, en la seqüència nocturna que passa en l'interior del cafè Les aviateurs.

Voldria en aquest punt fer un incís en aquest recompte d'indagacions sobre el realitzador barceloní i detenir-me en la que consider més bella i emblemàtica seqüència del film: la que transcorre en l'interior del tramvia en què hi viatgen els dos protagonistes, intentant convèncer-se, ell, que l'al·lota que persegueix és Sylvia —la Sylvia perduda anys enrere entre el dèdal de carrerons de la ciutat— i confessant-li, ella, entre sorpresa i irònica que no nom Sylvia, i que només fa un any que viu a la ciutat.

La magistral planificació de la seqüència exemplifica la raó per la qual el cinema és "un art de l'aparença". La càmera en l'interior del tramvia en marxa enfoca les paraules del protagonista masculí mentre els espectadors contemplam com passa de manera vertiginosa al seu darrere el paisatge urbà exterior, com si d'un diorama es tractàs. Alhora que a través dels vidres —¿mirall de les ulleres obscures de Sylvia?— veim desfilar-hi igualment aquella parcel·la de realitat que queda fora del camp de visió de l'espectador. No record una més suggeridora manera d'objectivar, valgui la paradoxa, la subjectivitat en l'elecció del punt de vista (l'elecció de l'enquadrament davant del visor de la càmera) davant de la polièdrica i prismàtica fragmentació d'una realitat que ens desborda per tot.

Tot plegat ens reafirma en la idea que la fascinació del cinema de Guerin —igual que la que ens provoca la lectura d'un poema o la contemplació d'una pintura— neix del misteri que s'amaga no tant en el fet de pretendre anar més enllà de les aparences per desvelar l'essència d'allò REAL, sinó en el fet de submergir-nos fins al moll de l'os en les esmentades aparences, assumint que són l'únic objectiu que pot desvelar la nostra mirada. O, dit en termes kantians, només podrem aprehendre "fenòmens", no és possible accedir a la Realitat en si (noumen).

Repassant la totalitat de la breu, però escollida filmografia de Guerin (al marge de *Los motivos de Berta*, que, com ja het dit, desconec) ens temem que respon a aquest irrenunciable anhel a què han dedicat els millors esforços alguns dels més representatius cineastes de la Modernitat: el d'atrapar, en la llum que es projecta a la pantalla, el trànsit de la llum o, cosa que és el mateix, l'esdevenir del Temps (i això al marge del fet que ens moguem en l'àmbit de les estratègies del cinema documental o en el de ficció. En aquest sentit, i que proper que és





La ventana indiscreta

el cinema de Guerin al d'aquella obra mestra que és el *El río* de Jean Renoir!).

D'aquesta manera l'absoluta coherència que presideix tots i cadascun dels seus films, a part de les variables temàtiques i que alguns els considerin més aviat com a esqueixos o esbossos de futures d'obres, podem anar rastrejar-la pas a pas.

A *Inisfree* es tracta de tornar sobre les petjades en l'arena del temps per sortir al retrobament, basant dècades després, d'aquells llocs i habitants d'un entranyable poblet irlandès (*Inisfree* no és més que un topònim poètic extret d'un admirable poema de William B. Yeats, un territori màgic com Camelot o Brigadoon), amb el fi d'entrevistar tots els qui varen intervenir, com a extres, en el rodatge de *El hombre tranquilo* de John Ford.

A *Tren de sombras* participam, partint de la definició que del cinematògraf va fer-ne Màxim Gorky, d'un homenatge explícit a la seva pròpia història, just cent anys després de la seva invenció pels germans Lumière. La troballa d'un vell film familiar rodat de forma casolana i deteriorat pel pas dels anys (tot una "ficció" elaborada per Guerin mateix) i el retorn molt de temps després als mateixos llocs en què es va trobar l'esmentat film permet al realitzador utilitzant el blanc i negre (el passat) i el color (el present) plantejar-se algunes de les qüestions bàsiques del cinema; l'ús del temps, la relació entre ficció i document i, sobretot, el poder de manipulació de la realitat a través de les imatges que tot film comporta. (En tot el cinema de Guerin hi és molt present la portentosa lliçó del Hitchcock de *La ventana indiscreta*).

La demolició d'un vell edifici i la construcció d'un altre de nova planta filmada dia a dia al llarg d'uns quanys anys en el cor d'un barri marginal de

la ciutat, el Raval de Barcelona, ens enfronta, estam parlant de *En construcción*, a la desaparició d'uns personatges, d'uns costums i formes de vida arrasades davant dels presumptes avenços urbanístics i remodelacions arquitectòniques en nom d'una pretesa modernització higiènica de l'indret.

El film de Guerin conté un dels plans més memorables de tot el seu cinema; el del rodamón refugiat en l'interior de l'edifici "en construcció" contemplat amb mirada òrfena de qualsevol sentiment (aquests ulls que es troben més enllà de qualsevol índex de soledat o tristesa) els focs d'artifici- estúpids focs fatús- amb què la ciutat celebra el Cap d'Any, de centúria i de mil·lenni (som a el Nit de Cap d'Any de l'any 2000). A través d'aquesta mirada, Guerin tira al rostre de l'espectador tota la misèria moral d'una època —¿la modernitat?, ¿la postmodernitat?— que s'acaba. Més encara: com si el realitzador ens anticipàs aquest *no man's land* de començaments del segle XXI la "mort del cinema", pel cap baix, d'una particular manera d'entendre'l. I ens proposàs un retorn als orígens, a aquesta puresa primitiva: els germans Lumière. Méliès, Chaplin, el cinema mut, que mai no hauria d'haver abandonat.

Del cinema de J. L. Guerin pot afirmar-se que està fet "de la matèria de què estan fets els somnis" (per descomptat en un sentit del tot diferent al que es donava a *El halcón maltés*). Perquè aquest somni s'amassa amb fang sinó amb aquest profund aliatge químic —el que va imaginar Rimbaud per al llenguatge de la poesia— que permet, partint de la matèria prima de la imatge, transmutar-la en un discurs fílmic en què la vella polèmica entre "cinema de poesia" i "cinema de prosa" ha estat transcendida. ■

# Les pel·lícules del mes

Cicle Fernando Fernán Gómez. Cicle Anthony Mann. Estrena d'*En la ciudad de Sylvia*, de José Luis Guérin.

A les 18 hores

Cicle Fernando Fernán Gómez

2 DE GENER

## **Esa pareja feliz**

Nacionalitat i any de producció: Espanyola, 1951  
 Títol original: *Esa pareja feliz*  
 Producció: Altamira  
 Director: Juan Antonio Bardem i Luis García Berlanga  
 Guió: Juan Antonio Bardem i Luis García Berlanga  
 Fotografia: Willy Goldberger  
 Muntatge: Pepita Orduña  
 Música: Jesús García Leoz  
 Intèrprets: Fernando Fernán-Gómez, Elvira Quintillá, Félix Fernández, José Luis Ozores

9 DE GENER

## **Mambrú se fue a la guerra**

Nacionalitat i any de producció: Espanyola, 1986  
 Títol original: *Mambrú se fue a la guerra*  
 Director: Fernando Fernán-Gómez  
 Guió: Pedro Beltrán  
 Fotografia: José Luis Alcaine  
 Muntatge: Pablo G. Del Amo  
 Música: Carmelo Bernaloa  
 Intèrprets: Fernando Fernán-Gómez, María Asquerino, Agustín González, Emma Cohen

16 DE GENER

## **Mi hija Hildegart**

**Amb la col·laboració de l'il·lustre Col·legi d'Advocats de les Illes Balears**  
 Nacionalitat i any de producció: Espanyola, 1977  
 Títol original: *Mi hija Hildegart*  
 Director: Fernando Fernán-Gómez  
 Guió: Rafael Azcona i Fernando Fernán-Gómez  
 Fotografia: Cecilio Paniagua  
 Música: Luis Eduardo Aute  
 Intèrprets: Amparo Soler Leal, Carmen Roldán, Manuel Galiana, Carlos Velet

23 DE GENER

## **La lengua de las mariposas**

Nacionalitat i any de producció: Espanyola, 1999  
 Títol original: *La lengua de las mariposas*  
 Director: José Luis Cuerda  
 Guió: José Luis Cuerda, Rafael Azcona i Manuel Rivas  
 Fotografia: Javier G. Salmones  
 Muntatge: Ignacio Cayetano Rodríguez i Nacho Ruiz Capillas  
 Música: Alejandro Amenábar  
 Intèrprets: Fernando Fernán-Gómez, Manuel Lozano, Uxía Blanco, Gonzalo Uriarte

30 DE GENER

## **El viaje a ninguna parte**

Nacionalitat i any de producció: Espanyola, 1986  
 Títol original: *El viaje a ninguna parte*  
 Director: Fernando Fernán-Gómez  
 Guió: Fernando Fernán-Gómez  
 Fotografia: José Luis Alcaine  
 Muntatge: Pablo G. Del Amo  
 Música: Pedro Iturralde  
 Intèrprets: Fernando Fernán-Gómez, José Sacristán, Laura del Sol, Juan Diego, María Luisa Ponte

A les 20 hores

Cicle Fernando Fernán Gómez

2 DE GENER

## **El espíritu de la colmena**

Nacionalitat i any de producció: Espanyola, 1973  
 Títol original: *El espíritu de la colmena*  
 Producció: Elías Querejeta P.C.  
 Director: Víctor Erice  
 Guió: Víctor Erice i Angel Fernández Santos  
 Fotografia: Luis Cuadrado  
 Muntatge: Pablo G. Del Amo  
 Música: Luis de Pablo  
 Intèrprets: Fernando Fernán-Gómez, Teresa Gimpera, Ana Torrent, Isabel Telleria



## de gener

Sessió especial. Estrena amb la presència del director José Luis Guérin

## 3 DE GENER

**En la ciudad de Sylvia**

Nacionalitat i any de producció: Espanya-França, 2007

Títol original: *En la ciudad de Sylvia*

Producció: Eddie Saeta S.A., Château Rouge Productions

Director: José Luis Guérin

Guió: José Luis Guérin

Fotografia: Natasha Braier

Muntatge: Núria Esquerra

Intèrprets: Pilar López de Ayala, Xavier Lafitte, Laurence Cordier, Tanja Czichy



## Cicle Fernando Fernán Gómez

## 9 DE GENER

**El extraño viaje**

Nacionalitat i any de producció: Espanyola, 1964

Títol original: *El extraño viaje*

Producció: Ízaro Films i Impala, S.A.

Director: Fernando Fernán-Gómez

Guió: Pedro Beltrán

Fotografia: José F. Aguayo

Muntatge: Rosa Salgado

Música: Cristóbal Halffter, Roberto Cantoral

Intèrprets: Carlos Larrañaga, Tota Alba, Lina Canalejas, Sara Lezana, Rafaela Aparicio, Jesús Franco

## Cicle Anthony Mann

## 16 DE GENER

**Side Street**

Nacionalitat i any de producció: EUA, 1949

Títol original: *Side Street*

Producció: MGM

Director: Anthony Mann

Guió: Sidney Boehm

Fotografia: Joseph Ruttenberg

Muntatge: Conrad A. Nervig

Música: Lennie Hayton

Intèrprets: Farley Granger, Cathy O' Donnell, James Graig, Adele Jergens, Jean Hagen

## 23 DE GENER

**Devil's Doorway**

Nacionalitat i any de producció: EUA, 1950

Títol original: *Devil's Doorway*

Producció: MGM

Director: Anthony Mann

Guió: Guy Trosper

Fotografia: John Alton

Muntatge: Conrad A. Nervig

Música: Daniele Amfitheatrof

Intèrprets: Robert Taylor, Paula Raymond, Louis Calhern, James Mitchell

## 30 DE GENER

**The Tall Target**

Nacionalitat i any de producció: EUA, 1951

Títol original: *The Tall Target*

Producció: MGM


Director: Anthony Mann

Guió: George Worthing Yates, Art Cohin i Joseph Losey

Fotografia: Paul C. Vogel

Muntatge: Newell Kimlin

Intèrprets: Dick Powell, Paula Raymond, Adolphe Menjou, Marshall Thompson



**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