

Cicle 2007. Les millors de Temps Moderns

I Mostra de curtmetratges de l'ACIB

temps moderns  
papers de cinema



núm. 140 Febrer 2008



**temps moderns** papers de cinema  
Edició mensual Febrer 2008 Núm. 140

**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 disegna

**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 Yasijirô Ozu: La família al Japó de la postguerra a la seva filmografia  
per Ramon Bassa i Martín
- 8 Bandes de so  
Alexandre Desplat: el prolífic  
per Házael González
- 10 Clàssics moderns. L'amor en petites dosis (II):  
*Before Sunrise* (Antes del amanecer, 1995) de Richard Linklater  
per Iñaki Revesado
- 12 Grans intèrprets del cinema europeu:  
Jeanne Moreau, una Catherine inoblidable  
per Júlia Pons
- 15 Un binomi immortal: Tennessee Williams i el cinema  
per Xavier Jiménez
- 18 Na Pe, coixeta cubana  
per Guillem Sans Mora
- 20 *Sucedió una noche*  
per Guillem Fiol Pons
- 22 Sota una pluja del febrer  
per Toni Roca
- 24 Crònica de cine  
per Martí Martorell
- 26 Taller de documental cinematogràfic
- 27 *13Tzameti* o el thriller bífid  
per Pere Antoni Pons
- 28 L'escenari de Ilauna  
Max Goya, és la guerra  
per Francesc M. Rotger
- 29 Un esport per a homes  
per Carles Sampol
- 30 Apunts a contrallum  
Quan Alicia es passeja per Hollywood Boulevard  
per Josep Carles Romaguera
- 32 *Después de la boda*  
per José Luis Sánchez Noriega
- 34 *La hamaca paraguaya*  
per Sergio Fernández Pinilla
- 35 ACIB: balanç i panoràmica  
per Marco A. Robledo Camacho. Cineasta i Membre de l'ACIB
- 40 *Das Leben der Anderen* (La vida de los otros)  
per Antoni Fiol Juan
- 42 *La soledad*  
per Norberto Alcover
- 44 Cinema a "SA NOSTRA"  
Les pel·lícules del mes de febrer

*Hi ha homes que lluiten un dia i són bons. N'hi ha d'altres que lluiten un any i són millors. Uns altres lluiten molts d'anys i són molt bons. Però hi ha aquells que lluiten tota la vida, aquests són els imprescindibles.*

Bertolt Brecht

Hi ha pel·lícules bones i d'altres que no mereixen ni d'enfora aquesta consideració –i són moltes malauradament-. El cinema s'ha convertit en un producte sorgit en sèrie de les múltiples fàbriques modernes que just augmenten la quantitat sense que reflecteixin en la mateixa relació un augment de la qualitat. No entrarem aquí en disquisicions erudites sobre si el cinema de bon de veres va posar un llistó gairebé infranquejable als inicis dels anys seixanta, fer-ho seria tancar les portes a una teranga important de realitzacions que han deixat de manera palesa la seva petjada a la història del cinema.

A Temps Moderns ja és una tradició iniciar l'any amb la inclusió d'un cicle de diverses pel·lícules valorades com les millors produccions de l'any anterior. Tal vegada és una proposta que pot ser qualificada d'agostarada i empesa per la vanitat d'aquell que es creu amb la capacitat de decidir. No diem que no, no ens defensarem aferrissadament omplint aquest plec d'arguments que ben segur serien aviat rebutats. Així som, afortunadament, acceptats per aquells que segueixen la nostra programació. És aquest un cicle que, al capdavall, s'ha

convertit en un més en el calendari de projeccions del Centre de Cultura, i que compta amb l'aprovació de la gent que segueix habitualment aquest mateix calendari.

En aquesta ocasió, les escollides han estat *La soledad*, *Inland Empire*, *La hamaca paraguaya*, *Después de la boda* i *Das anderen leben* (estrenada *La vida de los otros*). Aquesta darrera, un foto-

grama de la qual il·lustra la nostra portada, volem pensar que és, pel que fa a la seva inclusió dins el cicle, fins i tot inqüestionable, entenent que marca una revolució en el cinema alemany dels darrers anys i que incorpora un tractament dels recursos cinematogràfics al frec de la perfecció seguint el fil d'una història dura i mala de pair realment, cinema polític d'alt nivell.



*La vida de los otros*

# Yasujirô Ozu: La família al Japó de la postguerra a la seva filmografia

Ramon Bassa i Marfín

Ozu rera la càmera



La intenció d'aquest escrit és compartir amb els lectors de la revista *Temps Moderns* l'anàlisi de com, a partir d'una filmografia determinada d'Ozu, podem veure reflectits, a més dels destacables valors artístics, la vida quotidiana de la família del Japó de la postguerra.

Yasujirô Ozu (1903-1963) és un dels principals cineastes japonesos. Va rodar un total de 53 pel·lícules. La seva principal característica era el pla pres amb càmera estàtica, aproximadament des de 90 centímetres del sòl, és a dir, des del punt de vista d'una persona asseguda sobre un tatami, com si meditàs en posició zen.<sup>1</sup>

Les tres obres que analitzarem reflecteixen l'evolució progressiva de la vida familiar quotidiana japonesa urbana —i de manera especial de la capital, Tòquio,— durant un període concret de la postguerra, que abasta al llarg d'una dècada (1953-1962): així, tenim, tant *Monogatari Tokyo* (*Històries de Tòquio*), de 1953, com *Ohayo* (*Bon dia*), de 1959, com també *Sanma no aji*, de 1962, (on la inadequada traducció castellana: *El sabor del sake*, es podria traduir millor per *El gust del peix*. *Sanma*, és el nom en japonès del *Cololabis saira*, és a dir, el *mackerel pike*, peix de tardor, nom simbòlic de l'estació, com la tardor del vell protagonista Chishu Ryu).

## 1. El model familiar. Estructura i relacions

El model familiar japonès —que ja procedia del període Edo (1602-1867)— va ser institucionalitzat

durant l'era Meiji (1868-1911), i s'anomena *ie*. Era "un sistema patriarcal i jeràrquic, amb una estricta divisió dels rols segons el sexe" (Gómez 2005: 7). El declivi del *ie* arribaria després de la Segona Guerra Mundial, quan, a conseqüència dels canvis econòmics, polítics i socials de la societat japonesa, seria abolit per la nova constitució de l'any 1947, temps cronològic en el qual es mouen les pel·lícules.

Així i tot, la família moderna japonesa es caracteritza perquè és "monògama, patrilocal, patrilineal i nuclear, amb un sistema de successió a partir del primogènit masculí" (Gómez 2005: 17), per això, encara es fan adopcions (*yoshi*) d'un noi quan no es té descendència masculina.

Anam veient cronològicament al llarg de les pel·lícules com va apareixent una nova forma d'organització de la família, amb una vida ja urbana, i com a poc a poc es va sortint de les penúries econòmiques de la postguerra de principis dels anys cinquanta i es van comprant els primers aparells electrodomèstics, com la rentadora, la televisió (*Bon dia*) i l'aspiradora (*El sabor del sake*).

Veiem com, fins i tot en la societat industrial japonesa, l'individu creix en relació a un grup, "que pot ser tant la família, com l'escola o l'empresa" (Gómez 2005: 10). Els homes surten amb els companys de treball, les dones parlen i es relacionen amb les veïnes, el cap de l'empresa sap quan es casa l'empleada, i fins i tot, li mira d'arreglar o aconsellar algun matrimoni, detalls ben presents a la filmografia d'Ozu que ens serveix de "pre-text". El que no hi apareix és la pràctica de viure dues o tres generacions en una casa (habitualment la del

primogènit), potser perquè és un referent més aviat ja del món més tradicional o rural.

El model que apareix als films és ja el de "la família de l'assalariat", especialment en els fills del protagonista vell.

- *Expectativa de vida.* La mitjana de vida als anys cinquanta era de 69-79 anys per als homes i 74-19 anys per a les dones. No obstant això, a *Tokyo monogatari*, la mare, quan es mor, és considerada vella pels familiars, i només té devers 67 anys.

- *El nombre de fills de les famílies.* Les famílies joves dels anys cinquanta acostumen a tenir dos infants com a màxim. Els pares provenen de famílies amb dos o tres fills. Si anam a les dades demogràfiques del moment, veiem que confirmen aquesta situació, que ja reflecteix el fenomen històric d'un control demogràfic. Així, en el temps que filma Ozu, la unitat familiar de quasi la meitat de la població del Japó, un 45,9%, era de tres a cinc membres (Ariga, 1954: 362).

En l'actualitat la taxa de natalitat és molt baixa, un 1,3% (2005), a causa de diversos factors: alt cost del manteniment dels fills, les dones joves ja no volen abandonar la feina per assumir el paper únic de mare, no volen patir l'aïllament a la casa que s'espera de la mare, ja que encara és ella qui té cura dels infants petits.

També cal remarcar els tres milions de japonesos morts durant la Segona Guerra Mundial, i que per això algunes de les famílies de la filmografia d'Ozu han tingut la pèrdua d'algun fill durant la Segona Guerra Mundial. Noriko, la jove vídua del fill desaparegut dels avis, és un exemple de vídua de guerra a *Cuentos de Tokyo*.

- *El canvi en la pietat filial.* Crida l'atenció veure com el tòpic del concepte de la pietat filial confuciana no és gaire present en aquestes pel·lícules japoneses. Així, el pare i la mare, quan van a visitar els fills a Tòquio són només formalment ben rebuts, però a poc a poc quasi rebutjats, allunyats i enviats a un balneari. La filla a *Cuentos de Tokyo* s'avergonyeix dels pares a la perruqueria i diu que són uns amics del camp.

Ja Ruth Benedict (2005: 126) remarcava aquesta manca: "La piedad filial no requiere que la ayuda sea prestada con deferencia y bondad cariñosa, ni siquiera cuando se trata de los más cercanos de la generación descendiente".

En canvi, les filles solteres se senten obligades a cuidar els pares més que a casar-se, tant a *Cuentos de Tokyo*, com a *El sabor del sake*. Ha de ser el pare qui les alliberi d'aquesta obligació, dient-los que es poden casar.

El contacte físic a la família és escàs. Els pares no es besen i es toquen poc, i molt poc els fills i filles, fins a la darrera pel·lícula, *El sabor del sake*, ja a l'any 1962, com bé es veu comparant les tres pel·lícules. La reverència substitueix la demostració de determinats sentiments: es fa servir per excusar-se, per donar les gràcies, per saludar els superiors...

La nora ja no viu amb la sogra a la mateixa casa, s'ha romput el *gimu*, de fet. En canvi, crida l'atenció

a *Cuentos de Tokio* que sigui la nora vídua, Noriko, la que tracta millor que els propis fills la parella de vells quan visiten la ciutat. De fet, la immigració del camp a la ciutat ha fet que els vells quedin al medi d'origen, i els fills ja visquin separats dels pares en una gran ciutat. Les cases, particularment les de les grans ciutats com Tòquio, també són molt petites, amb poc espai i poques habitacions,<sup>2</sup> fet que veiem reflectit a les pel·lícules d'Ozu, amb aquest sentit quasi angoixant de manca d'espai, de poc lloc per al moviment, amb una decoració sobria, minimalista.

- *El divorci.* Cap dels membres de les famílies representades a les tres pel·lícules no està divorciat. Encara forma part de la filosofia japonesa la cohesió familiar, per la pressió i el control social. Això explica la baixa taxa de divorcis del Japó, un 2%,<sup>3</sup> tot i ser un país tan industrialitzat. Però es produeix el fenomen de les dones de més cinquanta anys que es divorcien, després d'haver criat els fills, i recuperen una llibertat de moviments que no tingueren.

- *El tracte als infants.* Voldria fer notar la condescendència i indulgència amb què es tracten els infants a *Cuentos de Tokio* i *Buenos días* a causa dels seus comentaris, protestes o fins i tot una vaga de silenci, que als anys cinquanta al nostre país haurien estat castigats severament. R. Benedict (2005: 245 i seg.) ens explica que al Japó "se permite un máximo de libertad e indulgencia a los niños y a los ancianos", i realment en aquests casos és així.

## 2. Posició i papers de l'home i la dona. Evolució a la filmografia

Les tres pel·lícules d'Ozu reflecteixen el dos mons separats dels homes i les dones a la societat japonesa. Vegem els principals aspectes dels papers home-dona que es destaquen a partir de la filmografia per comentar:

- a) *El treball de la dona.* Encara ara les dones no estan tan ben retribuïdes com els homes, situació que s'agreuja més a les ciutats petites en comparació amb les dones de les grans ciutats.

A la dècada dels cinquanta, el 67,9% de les dones que vivien en poblacions de menys de 50.000 habitants no estaven retribuïdes, per un 20,8% a les grans ciutats de més d'un milió d'habitants (Wilkinson 1962: 681), dades que mostren la diferència entre la vida a la ciutat o les poblacions rurals. En canvi, només no tenien un treball remunerat un 17,6% dels homes de les petites poblacions, i a les grans ciutats, només un 4,5%, mostra de la desigualtat de gènere accentuada pel factor geogràfic rural i cultural.

Les dones joves dels films reflecteixen la discriminació de gènere a la feina. Treballen com a secretàries o oficinistes en empreses, cap d'elles no és un cap. A *Cuentos de Tokio*, la filla fadrina que ha quedat a viure amb els pares treballa de mestra



de primària, ja que "el món de l'ensenyament elemental és un món clarament femení". Només un 5% de dones eren professores universitàries l'any 2005.<sup>4</sup> D'altra banda, l'any 2004, mentre un 51% de les dones feia estudis universitaris, hi havia un 57% dels homes que en feia.<sup>5</sup> I la taxa d'activitat femenina l'any 2005 era d'un 48,6%.

b) *La solteria en la dona. L'edat de casament.* A les tres pel·lícules veiem la preocupació del pare per la filla que ja té vint-i-quatre anys i no s'ha casada.

Els *nakodo* o persones casamenteres ja no són professionals com abans, sinó que fan aquesta funció amics o superiors del pare protagonista.

Les dones de *Tokyo monogatari*, si són joves, treballen en oficines, i si estan casades, com les filles del vell, treballen a casa o en un negoci familiar, com una perruqueria. De fet, "es va generalitzar el que podríem considerar una norma no escrita: les dones urbanes únicament podien treballar fora de casa fins que es casaven i tenien fills, fet que succeïa entre els 20-24 anys" (M. Gómez 2005: 31).

L'home acostumava a casar-se alguns anys més tard, així el vell d'*El sabor del sake* declara que es va casar als 26 anys.

Un factor que pot fer saber el grau de preferència per tenir un fill o una filla ens el marca la darrera estadística (abril de 2007): de 0 a 4 anys, un 14,3% de la població són homes i un 12,9% són dones.<sup>6</sup>

Voldria fer notar que a *El sabor del sake* les dones ja protesten i manifesten la seva opinió i discrepància respecte als homes, prova del canvi generacional que s'ha iniciat.

c) *L'oci separat per sexes. Un exemple: el beure.* Com diu M. Gómez (2005: 30): "L'home no inclou la seva muller en el seu temps lliure". La generació dels avis acostuma a anar a beure sake (o whisky) als bars, en uns reservats on només són homes. Els homes acostumen a beure sols entre ells, no s'hi

veuen dones. I quan beuen acaben lamentant-se d'alguna cosa. Ja Ruth Benedict l'any 1946 observava com: "Beber sake es un placer del que ningún hombre se privaría", i afegia: "las bebidas alcohólicas son un placer agradable, y ni la familia, ni incluso el público, consideran a un hombre como algo repulsivo cuando está bajo la influencia del alcohol". I ens dona una pista per entendre per què cada vegada que a les pel·lícules s'ajunten els homes a beure sake cauen dins converses nostàlgiques, melancòliques, sobre els fracassos: "Lo más probable es que la borrachera sea "llorona"" (Benedict 2005: 186). També es relaxen les normes socials i compareix el sentiment cultural budista de la vacuïtat i futilitat del temps.

Només al balneari on envien el pare i la mare a *Cuentos de Tokio* es veuen homes i dones jugant junts al joc del *mâjan*, que acostuma a durar hores i on s'hi juguen fortes quantitats de diners.

La presència de les geishes per a aquesta no va —i encara empobrida—classe mitjana dels cinquanta i seixanta ja és un record del passat, o de la joventut dels vells d'abans de la guerra. De totes maneres, observam com als bars acostumen a ser dones les que serveixen les begudes alcohòliques als homes.

## A manera de conclusió

Els tres films esmentats d'Ozu serveixen per veure reflectits els canvis i la vida familiar i de gènere durant la postguerra japonesa i la tendència cap a on anirà d'ara endavant. Això sí, cal acudir a fonts documentals per entendre el perquè d'aquesta situació; tot, immersit en una certa melancolia, i un sentiment flotant de nostàlgia pel passat i de desubicació per uns temps nous que estan canviant i que ja els vells no acaben d'entendre. L'estil de



vida, des de l'era Meiji i l'era Taishô i part de l'era Sashôwa, ha sofert transformacions, especialment a partir de la pèrdua de la Segona Guerra Mundial.<sup>7</sup>

Ara bé, s'obre un camí d'esperança, ja que "el paper de la dona dels noranta està canviant. Ens trobem en un moment de transició entre el paper tradicional de la dona com a mare i les noves perspectives laborals i personals" (González 2005: 35).

"Sin precipitación ni alharacas, como corresponde al carácter del país, las mujeres japonesas están protagonizando una revolución silenciosa, para conquistar la igualdad real con los varones en una sociedad que fomenta de hecho la sumisión" (Higueras 2004: 32). Però, com aquí, caldrà molta de feina. Encara la societat japonesa és molt masculinista, i "sólo valora la felicidad de la mujer dentro del matrimonio". Natsuko Yoshizawa, sociòloga de la Universitat de Dones del Japó, indica que "la mitología del matrimonio como única fuente de felicidad para las mujeres se ha debilitado, y la vida de las mismas ha variado". L'any 1990 un 40,2% de les dones entre els 25 i els 29 anys eren fadrines i un 13,9% entre els 30 i 34 anys, en canvi, deu anys després, el percentatge ja era d'un 54% i d'un 26,4%, respectivament. Podríem parlar de moltes més coses que m'ha suggerit aquesta excel·lent filmografia d'Ozu: el sentit poètic, la filosofia zen, l'espai interior de la casa japonesa, la fotografia estàtica del paisatge urbà, etc., però l'espai-temps i la temàtica manen. ■

#### Bibliografía

- ARIGA, Kizaemon (1954): "The Family in Japan". A: *Marriage and Family Living*, vol. 16, n. 4, *International Issue on the Family* (nov. 1954), pàg. 362-368.
- BENEDICT, Ruth (2005): *El crisantemo y la espada*. Madrid: Alianza, 1974. 2a reimpr.
- BOLING, Patricia (1998). "Family Policy in Japan". A: *Journal Soc. Pol.*, vol. 27, n. 2, pàg. 173-190.
- BURUMA, Ian (2003): *La creación de Japón, 1835-1964*. Barcelona: Mondadori.
- GÓMEZ PRADAS, Muriel (2005): "Dona, gènere i família al Japó". A: *Mòdul 3. Dona, gènere i família al Japó*. Barcelona: UOC.
- HIGUERAS, Georgina (2004): "Liberación a la japonesa". *El País* (octubre de 2004), pàg. 32-38.
- HIGUERAS, Georgina (2005): "La rebelión de las japonesas". A: *Contrastes*, 41: Japón contemporáneo (agosto-septiembre 2005).
- KITAOJI, Horonobu (1971): "The Structure of the Japanese Family". A: *American Anthropologist*, vol. 73, núm. 5 (october 1971), pàg. 1.036-1.057.
- LANZACO SALAFRANCA, Federico (2003): *Los valores estéticos en la cultura japonesa*. Madrid: Verbum.
- MATSUMIYA, Kazuya (1947): "Family Organization in Present-Day Japan". A: *The American Journal of Sociology*, vol. 53, núm. 2 (September 1947), pàg. 105-110.
- NAKAGAWA, Hisayasu (2006): *Introducción a la cultura japonesa*. Barcelona: Melusina [sic].
- OCHIAI, Emiko (1997): *The Japanese Family System in Transition: A Sociological Analysis of Family Change in Postwar Japan*. Tokyo: LTCB International Library Foundation.
- TADA, Michitarô (2006): *Gestualidad japonesa*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- TAIZAKI, Junichirô (1994): *El elogio de la sombra*. Madrid: Siruela. (2a ed.: 2004).
- TESSIER, Max (2004): "Le cinéma nostalgique de son passé". A: *SA-BOURET, Jean-François* (2004): *Japon, peuple et civilisation*. Paris: Éditions La Découverte, pàg. 218-224.
- TORRES HORTELANO, Lorenzo J. (2006): *Primavera tardía de Yasujiro Ozu: Cine clásico y poética Zen*. Madrid: Caja España.



UNO, Kathleen S. (2000): "Rewied work: The Japanese Family System in Transition: A Sociological Analysis of Family Change in Postwar Japan by Ochiai Emiko". A: *Journal of Japanese Studies*, vol. 26, núm. 1 (winter 2000), pàg. 149-153.

WILKINSON, Thomas O. (1962): "Family Structure and Industrialization in Japan". A: *American Sociological Review*, vol. 27, núm. 5 (October, 1962), pàg. 678-682.

Buenos días

#### Articles en webs

- AWAIHARA, Yoshie: *Japón: Familia en trasiición*. A: [http://66.102.9.104/search?q=cache:dZN3T\\_Ufc8Kj:bibliotecavirtual.clasco.org.ar/ar/libros/aladaa/yoshie.rtf+Feminismo+en+Japon&hl=c&ct=clnk&cd=8&gl=es&lr=lang\\_ca|lang\\_es|lang\\_fr|lang\\_en|lang\\_it](http://66.102.9.104/search?q=cache:dZN3T_Ufc8Kj:bibliotecavirtual.clasco.org.ar/ar/libros/aladaa/yoshie.rtf+Feminismo+en+Japon&hl=c&ct=clnk&cd=8&gl=es&lr=lang_ca|lang_es|lang_fr|lang_en|lang_it) (consultada el 28 d'abril de 2007).
- SOTO, Moira (2006): "Secretos y mentiras". A: *Las 12* (6 enero 2006). <http://agendadelasmujeres.com.ar/index2.php?id=3&nota=1874> (consultada el 28 d'abril de 2007).
- TAKAHASHI, Junko (2005). "Solteras, pero felices". A: *Deia.com* (24 abril 2005). Font: <http://www.deia.com/es/impresa/2005/04/24/araba/d2/109633.php?print=1> (consultada el 28 d'abril de 2007).

#### Notes

- 1 Vegeu l'interessant llibre de Lorenzo J. Torres Hortelano (2006), i també el llibre de Federico Lanzaco(2003): *Los valores estéticos en la cultura japonesa*. Madrid: Verbum.
- 2 Voldria fer notar el paper del buit en l'ocupació de l'espai de les cases japoneses, com reflexiona Taizaki (1994) a *El elogio de la sombra*.
- 3 D'acord amb l'estudi "conducted by the Ministry of Labor and Welfare, Statistics and Information Division in 2000".
- 4 D'altra banda, no cal anar tan lluny, en l'actualitat encara a l'Estat espanyol el món docent que treballa a l'etapa d'educació infantil i dels primers cursos de primària és pràcticament femení, i fins i tot a la universitat, hi ha ben poques dones que siguin rectores.
- 5 Font: [http://www.uis.unesco.org/profiles/EN/EDU/countryProfile\\_en.aspx?code=3920](http://www.uis.unesco.org/profiles/EN/EDU/countryProfile_en.aspx?code=3920)
- 6 Font: <http://www.stat.go.jp/english/data/jinsui/tsuki/index.htm> (abril de 2007).
- 7 Aquesta crònica urbana de l'inici del canvi modern industrialitzat, de la nostàlgia per uns temps més esplendorosos per al Japó, és també el que, literàriament i ideològicament més accentuadament en el seu caràcter nacional, tractarà de reflectir Yukio Mishima amb la seva tetralogia *El mar de la fertilitat*.

## Bandes de so

# Alexandre Desplat: el prolífic

Házael González

---



*La Brújula  
Dorada*

**S**ens dubte, s'ho ha guanyat: molt poques vegades tenim l'oportunitat de veure un compositor a la cartellera no ja per duplicat, sinó per triplicat. I és que fa molt poc temps hem pogut assistir a la convergència dins la sala fosca de tres pel·lícules molt diferents unes d'altres, però unides per un mateix nom que darrerament s'està escoltant bastant a Hollywood. Ens referim, és clar, a Alexandre Desplat, capaç de fer-nos vibrar èpicament i gloriós a *La Brújula Dorada* (*The Golden Compass*, Chris Weitz, 2007, una pel·lícula d'aventures més que entretinguda), de divertir-nos d'una manera molt sana i molt bufa a *Mr. Magorium y su Tienda Mágica* (*Mr. Magorium's Wonder Emporium*, Zach Helm, 2007, una comèdia per nins amb tocs ben delirants), i de fer-nos patir i emocionar-nos a *Deseo, Peligro* (*Se, Jie*, Ang Lee, 2007, un drama històric amb un tema

principal absolutament inoblidable). No es pot dir que el nostre amic hagi passat desapercebut.

I és que precisament aquests darrers anys les notes del mestre Desplat han sonat tant i s'han fet tan populars que d'ell es poden dir moltes coses, però mai que deixa indiferent. Bona prova és que el seu nom s'ha escoltat gairebé a totes les darreres edicions dels Globus d'Or (als quals va ser proposat per *La Joven de la Perla* —*Girl With a Pearl Earring*, Peter Webber, 2003— i *Syriana*, Stephen Gaghan, 2005—, i que finalment ha guanyat per *El Velo Pintado* —*The Painted Veil*, John Curran, 2006), i que darrerament també es comença a deixar veure als Oscars (la seva primera proposició va ser per *La Reina* —*The Queen*, Stephen Frears, 2006—, i és ben segur que no serà la darrera). I això, és clar, sense parlar d'altres guardons com els

Cèsar, els premis més importants del cinema de la seva França natal (que va guanyar per *De Latir, Mi Corazón se ha Parado*—*De Battre Mon Coeur s'est Arrêté*, Jacques Audiard, 2005—); allò que es diu un bon (i prolífic) palmarès.

Però si fem una ullada cap enrere, allà a la dècada dels anys noranta del passat segle, ens adonem que la carrera de Desplat no podia anar d'altra manera: des d'aquelles primeres produccions majoritàriament franceses com *Los Juegos de la Memoria* (*Lapse of Memory*, Patrick Dewolf, 1992), *Family Express* (Georges Nicolas Hayek, 1992), *La Hora del Cerdo* (*The Hour of the Pig*, Leslie Megahey, 1993), *Mentiras Inocentes* (*Innocent Lies*, Patrick Dewolf, 1995), *Un Héroe Muy Discreto* (*Un Héros Très Discret*, Jacques Audiard, 1996), *La Mujer del Cosmonauta* (*Le Femme du Cosmonaute*, Jacques Monnet, 1998), o *Un Minuto de Silencio* (*Une Minute de Silence*, Florent Emilio Siri, 1998), i passant també per distintes sèries de televisió més o menys vistes al nostre país, aquest compositor versàtil i polifacètic sabrà adaptar-se a tot tipus de gèneres

i obres, i a partir d'aquell moment començarem a reconèixer els seus compassos ja per la seva pròpia particularitat. D'això en seran bona mostra les partitures fetes per pel·lícules com *La Defensa Luzhin* (*The Luzhin Defence*, Marleen Gorris, 2000), *Reinas por Un Día* (*Reines d'Un Jour*, Marion Vernoux, 2001), *El Pacto de Silencio* (*Le Pacte du Silence*, Graham Guit, 2003), *Más Allá del Odio* (*The Upside of Anger*, Mike Binder, 2005), *Hostage* (Florent Emilio Siri, 2005), *Firewall* (Richard Loncraine, 2006), *El Juego de los Idiotas* (*La Doublure*, Francis Veber, 2006), i ja darrerament, i a més de les que esmentàvem a la capçalera d'aquest mateix article, *L'Ennemi Intime* (Florent Emilio Siri, 2007, també una preciositat intimista).

I si us sembla que això és prou, heu de pensar que només ens trobem al principi del camí, perquè amb menys de cinquanta anys d'edat i moltes ganes de fer (bona) feina, a Desplat encara li queda molta corda; així que el millor que podem fer tots és seure a la butaca i gaudir de com el seu talent va creixent cada vegada més. ■

Mr. Magorium  
y su Tienda  
Mágica



## Clàssics moderns. L'amor en petites dosis (II): *Before Sunrise* (Antes del amanecer, 1995) de Richard Linklater

Iñaki Revesado



**M**ai no he gaudit de *Before Sunrise* en una pantalla de cinema, i això que és una de les pel·lícules que he vist en més ocasions, però sempre ha estat sobre la pantalla limitada de la televisió. En el moment de l'estrena en cinema del film no em vaig sentir gens atret pel que semblava una nova entrega de les ja sabudes històries romàntiques de Hollywood, amb un realitzador desconegut, uns actors joves i sospitosament bells, una ciutat europea plena de monuments i marcada pel pes del segle..., tot plegat feia pudor a argument tòpic, a quilos i quilos de sucre, a emocions que cerquen la llagrimeta i a història que s'oblida en girar el cap de cantó del cinema. Tanmateix sí que em vaig quedar amb la quasi unanimitat de la crítica exaltant-ne no poques virtuts, i en la segona vida dels films, que llavors eren els videoclubs, vaig accedir per primera vegada a una de les pel·lícules més creïblement romàntiques que havia vist en molt de temps, destinada a un públic intel·ligent que no es conforma amb un producte fàcil. Ja dic que des de llavors he revisat *Before Sunrise* un parell llarg de vegades i sempre, sempre, he gaudit com la primera vegada amb les hores que comparteixen Jesse i Celine. Des de la trobada dels protagonistes fins al seu comiat, Richard Linklater ha fet un film calculat mil·límetre a mil·límetre per transmetre la versemblança que només s'aconsegueix amb allò que sembla simplement improvisat, però que és el resultat d'un guió escrit amb total precisió i que prescindeix de qualsevol artifici que distregui l'espectador de l'agradable conversa dels dos joves. És significatiu que el que dona pas al començament de la relació dels protagonistes sigui una discussió pujada de to entre una parella en un tren, que són els companys de seient de Celine, la qual, incomoda-

da per la situació cerca un altre lloc més tranquil per seure. A l'altre costat del passadís de la seva nova ubicació viatja un jove, Jesse, que com ella llegeix i intenta no perdre el ritme del relat malgrat l'acalorada baralla de la parella. Només el fet que tots dos llegeixin i que tots dos se sentin incomodats com a espectadors de discussions alienes fa que entre ells neixi certa complicitat. Un parell de somriures creuats donaran pas a les primeres paraules. Encara no es diran els seus noms, però sabrem tot d'una que ell és dels Estats Units i que ella és francesa. Una atrevida i calculada (i ahora innocent) proposta del jove, convidant la seva companya de viatge al vagó restaurant, donarà pas a la primera etapa d'aquesta màgica trobada. En la taula del restaurant assistim a la fluida conversa entre els dos joves, al naixement d'una inusual complicitat entre dos desconeguts. Ell fa un llarg viatge per Europa i es dirigeix a Viena per agafar l'avió que el torni al seu país. Ella torna a París després d'haver visitat la seva padrina que viu a Budapest. Els minuts en el vagó-restaurant han passat massa ràpid i Jesse es lamenta d'haver-la conegut quan està a punt d'acabar el periple europeu. Celine reconeix que sí, que és una llàstima no poder continuar la conversa, però que les coses funcionen així. Arribats a Viena, Jesse s'aixeca per recollir les seves coses, mentre Celine mira per la finestra. Però el jove, conscient que sempre es penedirà si no se la juga, torna al restaurant i demana a Celine que davalli amb ell del tren i que passin les devuit hores que falten per partir l'avió plegats, a Viena. L'argument per convèncer-la és irrefutable: imagina't d'aquí a uns anys, casada, tal vegada amb fills, un matrimoni que funciona però en el qual la màgia es va perdre fa molt, i tu pensant en allò que hagués pogut passar



si finalment haguessis davallat del tren per passar el dia amb aquell americà desconegut. Evidentment els 23 anys de Celine no poden rebutjar el desafiament i deixen junts el tren. Serà llavors quan es presentin, quan es diguin els seus noms. Des d'aquí assistim a un passeig per Viena en què la foto turística és el que menys importa, desenvolupant-se una sèrie d'episodis que acostaran els dos protagonistes a una intimitat inusual. Les seves paraules tocaran temes intranscendents, però també parlaran de coses profundes: els records marcats de les seves infanteses, les seves famílies, les seves pors quan miren endavant, l'amor, la mort, l'impossible enteniment entre homes i dones, l'amistat, el sexe, el feminisme, la paternitat i la maternitat, els projectes de futur...

El realitzador aconsegueix que un film ple de paraules no resulti en absolut avorrit, sense fer ús de cap artifici, de cap efecte, ni de cercar el preciosisme còmplice de la ciutat per oferir belles panoràmiques que donin suport als seus protagonistes. Els dos joves es van movent per diferents racons de Viena, exteriors i interiors, i poc a poc van desgranant i oferint a l'altre les seves vides i tot el que són. La millor manera de conèixer-se és jugant al joc de les veritats, cosa que fan pujats en un tramvia cap a un destí sense importància. Cal fer referència també a altres moments especialment intensos com pot ser la visita al Cementeri dels Sense Nom, en què es produeix una reflexió sobre la mort, sobre els que se'n van sense haver deixat empremta, sobre el temps que s'atura pels que moren mentre per als altres tot continua... Hi ha tres moments d'una intensitat romàntica que commou: el que té lloc en la cabina del molí amb Viena sota els peus i Jesse arravatadament romàntic abans de besar Celine; el joc de mirades mentre escolten un disc en la cabina d'una botiga de música (¡que ben rodada està aquesta escena, amb una exactitud perfecta en el joc "et mir sense que te'n temis"/ "ara que tu no em mires aprofitaré per mirar-te jo"!); i el ball en una Viena que encara es desperta al so d'un clavicordi, tot després d'haver-se fet mútuament una foto sense càmera, una foto per deixar-la ben gravada en els seus pensaments.

Seria difícil saber qui dels dos és més valent, qui dels dos té més clar que l'oportunitat que els ha ofert la vida no la poden desaproveitar. Celine llença un primer intent de posar les cartes damunt la taula quan juga a telefonar a una amiga de París i li conta que és a Viena amb un jove encantador. Així és com revela a Jesse els seus sentiments. Després és el jove qui fa el mateix, qui telefona a un amic i li parla de Celine. Quan ja s'han besat i quan ja s'han confessat els seus sentiments tot hauria de ser més fàcil, però hi ha un problema que sembla no tenir solució: les hores que passen, el temps que se'ls tira a sobre. Com en el conte de la Ventafocs, el rellotge marcarà el temps del comiat.

Abans de dir-se adéu brindaran amb un bon vi en la soledat nocturna d'un parc i ballaran al ritme del clavicordi. Després novament l'estació, el tren que portarà Celine a París. La tristesa del comiat els fa rompre la promesa, ¿i per què no s'han de tornar a veure?, ¿per què no intentar-lo, com a mínim? La cita serà allà mateix, en la mateixa andana sis mesos després.

Linklater per fer encara més intens el moment de l'adéu visitarà novament els escenaris en què han assistit al naixement de l'amor de la parella: el molí del parc d'atraccions, el pont sobre el tren, les cafeteries, el parc on queda sobre la gespa una botella de vi buida i dues copes..., tot continua en el mateix lloc, però Jesse i Celine ja no hi són, com per als habitants del Cementeri dels Sense Nom, la vida a Viena continua, malgrat ells ja n'hagin partit, la diferència és que ells sí que han deixat profundes empremtes. Ell viatja en autocar camí de l'aeroport, ella en el tren camí de París, tots dos estan tristos però tots dos somriuen..., tal vegada pensant en la cita que tenen en sis mesos.

El realitzador, una quantes anys després, ha volgut desvelar si Jesse i Celine van anar a la cita, la resposta està en *Before Sunset* (*Antes del atardecer*, 2004), film que no compleix amb la màxima que segones parts mai no són bones, perquè repetint el esquema de la primera hi assistim al passeig dels dos protagonistes per París nou anys després, en una pel·lícula que repeteix les mateixes virtuts de la primera part sense introduir cap defecte, cosa per la qual resulta un tant interessant veure els dos films d'una tirada (entre tots dos no arriben a les tres hores). ■



# Grans intèrprets del cinema europeu: Jeanne Moreau, una Catherine inoblidable

Júlia Pons

*Ascensor para  
el cadalso*



Jeanne Moreau, actriu emblemàtica de la *nouvelle vague*, representa un dels mites indiscutibles del cinema francès i europeu. D'una bellesa molt particular, de mirada fascinant i melangiosa i expressió un punt intimidadora, era ja una reconeguda actriu de teatre quan va assolir l'èxit cinematogràfic de la mà de Louis Malle amb *Ascensor para el cadalso* (1957). A partir d'aquí es convertiria en l'actriu preferida de grans noms de la *nouvelle vague*, treballant amb alguns dels directors més destacats del cinema d'autor: Louis Malle, Jacques Demy, Roger Vadim i en especial, François Truffaut, qui li atorgà el seu paper més cèlebre: la captivadora Catherine de *Jules y Jim* (1961). Més endavant, rodaria amb Joseph Losey, Tony Richardson, Orson Welles, Luis Buñuel.

Filla d'un restaurador francès d'Auvernia i una ballarina de varietats anglesa, Jeanne Moreau nasqué a París ara fa 80 anys, el 23 de gener de 1928. El pare li deixà "una gran fascinació per les paraules" i la mare, la seva segona llengua i l'atracció pel món dels escenaris. La infantesa alegre quedà estroncada amb la ocupació nazi el 1936, que portà la ruïna familiar i la detenció de la mare, d'origen jueu.

Des de molt petita desenvolupà una gran passió per la literatura i, en concret, pel teatre. Conta que

va ser la visió d'*Antígona* al Theatre de l'Atelier als setze anys el que la va decidir a estudiar art dramàtic d'amagat (per l'oposició paterna) al Conservatori de París. Tres anys més tard, el 1948, una escena d'*Ifigènia* li permetria entrar a formar part de la Comédie Française, el mateix dia que complia vint anys, convertint-se en el membre més jove de la companyia estable del Theatre National Populaire. La Moreau, amb demostrada solvència sobre els escenaris teatrals, passà més aviat desapercibuda en els seus primers intents al cinema a principis dels anys cinquanta, apareixent en una sèrie de films irregulars, la majoria de sèrie B, dels quals se salva el destacable policíac *Touchez pas au grisbi* (1954) de Jacques Becker.

És a finals dels cinquanta, amb *Ascensor para el cadalso* (1957) i *Los Amantes* (1958), de Louis Malle, quan li arriba el reconeixement internacional. A la primera, renova la imatge de *femme fatale*, adaptant-la a interpretacions més subjectives. *Los Amantes* representà un escàndol pel seu contingut eròtic, unes escenes gairebé innocents per a l'espectador actual, i llençà una imatge sensual de Moreau que Roger Vadim tractaria d'explotar a la seva adaptació de *Las relaciones peligrosas* (1959) de Choderlos de Laclos.

Eren anys de renovació i efervescència creativa: a Anglaterra despuntava el *free cinema* i a Itàlia el "cinema de la incomunicació" d'Antonioni, de Suècia arribaven les pel·lícules de Bergman, portant una nova sensibilitat a França, eclosionava la *nouvelle vague* i un nou grup de joves actrius omplia d'aire fresc la cartellera: entremig de l'explosiva Brigitte Bardot, nova *sex-symbol* europea i la bellesa distant i elegant de Catherine Deneuve, Jeanne Moreau encarnà, amb la seva imatge de dona experimentada, de veu vellutada i indubtable intel·ligència, un prototip d'heroïna moderna, eròtica i cerebral a parts iguals.

## Musa de la *nouvelle vague*

El talent de Jeanne Moreau la porta a treballar per alguns dels millors autors del cinema europeu dels seixanta. A la segona meitat de la dècada, és ja una estrella a nivell internacional, i té amb un currículum difícil d'assolir per a qualsevol actriu de la seva època en una ampla gamma de registres: encadenà una sèrie d'interpretacions memorables, encarnant l'esposa adúltera de *Los Amantes* (1958), de Louis Malle (amb qui també rodaria *El fuego fatuo* (1963) i *Viva María* (1965)), la imprevisible Catherine de *Jules y Jim* (1961) i la venjativa vídua de *La novia vestida de negro* (1967), de François Truffaut; la contradictòria esposa de *La noche* (1961), d'Antonioni; l'ambiciosa Eva de Joseph Losey (1962); la fràgil ludòpata Jackie de *La bahía de los ángeles* (1963), de Jacques Demy, la cambrera lúcida i desencantada de *Diario de una camarera* (1964), de Luis Buñuel; actriu cosmopolita, passà a actuar indistintament en produccions franceses, angleses i americanes, amb incursions a Hollywood; així, roda amb la mateixa naturalitat i professionalitat que la caracteritzen en les seves produccions franceses amb autors com Orson Welles, qui la dirigí a *El proceso* (1962), *Campanadas a medianoche* (1965) i *Una historia inmortal* (1968), i li dedicà la consideració de "millor actriu del món". Forjà sòlides amistats amb els seus directors predilectes (Malle, Truffaut...) i reconegudes figures del món intel·lectual com Jean Cocteau, Jean Genet, Marguerite Duras o Anaïs Nin. Selectiva amb els seus papers; sempre digué que "elegia directors, no pel·lícules."

A partir dels anys setanta, les seves aparicions a la gran pantalla es van espaïant. Segueix activa als escenaris teatrals, i en aquesta etapa prova sort com a directora amb *Lumière* (1976), sobre el món de les actrius, i *La adolescente* (1979), sobre la vida de Lilian Gish, amb resultats desiguals.

Durant els anys vuitanta i noranta, apareix en papers secundaris de produccions destacades com *La Truite* (1982) de Joseph Losey o *El paso suspendido de la cigüeña* (1991) de Theo Angelopoulos.

Al llarg de cinquanta anys desenvoluparà, en un centenar de títols, una carrera lligada sempre a l'experimentació —treballant per autors com Tony Richardson, Marguerite Duras, Fassbinder, Angelopoulos o Wim Wenders— on conflueixen molts dels realitzadors que han marcat la història del ci-

nema. La Mostra de Venècia el 1992, el Festival de Sant Sebastià el 1997 i el de Berlín el 2000 la premien pel conjunt de la seva carrera i el 1998 rebé l'Oscar honorífic de l'Acadèmia de Hollywood. El gener de 2001, es convertí en la primera dona en ser elegida Membre de ple dret de l'Acadèmia de Belles Arts de França. Sempre activa, presideix la Fundació Equinoxe, que forma nous talents en el món del guió. En ingressar a l'Acadèmia de Belles Arts, Moreau cità unes belles paraules de Turguev: "Se sembra durant anys, anys que se'n van com hiverns. Arribes a creure que no arribarà la primavera, i de cop i volta, allà el tens, el sol!".

## Catherine

És gràcies a François Truffaut, a *Jules y Jim* (1961), la seva pel·lícula més popular i reconeguda, on la Moreau té ocasió de demostrar tot el seu potencial interpretatiu. Amb el personatge de Catherine abandona la contenció que sol caracteritzar els seus personatges per entregar-se a l'ampla gamma de matisos d'aquest captivador "esperit lliure" que és Catherine: espontània, imprevisible, encantadora; anàrquica, imaginativa, divertida, juganera, a voltes, també egoista i autoritària, essencialment transgressora, inconformista, amb una permanent ànsia d'experimentació i insatisfacció amb els límits que la societat dels seu temps i la mateixa vida li imposen. Capaç de llençar-se al Sena en senyal de protesta, encaparrada a viure la vida i l'amor a a seva manera, a fer de la seva vida un art, a viure cada moment de la seva vida intensament.

Amb *Jules y Jim*, crònica d'un particular triangle amorós basada en la novel·la autobiogràfica d'Henri-Pierre Roché, Jeanne Moreau va realitzar als 34 anys una de les interpretacions més aconseguides i recordades de la seva carrera, convertint-se en icona de la *nouvelle vague*. La pel·lícula representà el merescut reconeixement internacional de Truffaut. La història, un cant a l'amistat i a l'amor, a la felicitat i la pèrdua, se sintetitza en la cançó central que canta a l'escena de la vila alemanya Catherine-Moreau, "Le tourbillon de la vie", composta per Serge Rezvani, qui l'acompanya a la guitarra, interpretant a Albert, un altre dels seus amics-amants.

Situada en l'Europa del primer terç del segle XX, partint de la *belle époque* i passant per la Primera Guerra Mundial, en dos països, se centra en l'amistat de dos joves, un francès i l'altre alemany, diferents però complementaris, que comparteixen tot, inclòs l'amor de les dones. L'ambientació històrica és, segons Truffaut, secundària, un vehicle al servei dels personatges i els temes que interessen l'autor: "les relacions de parella, la felicitat, l'amistat, la pèrdua, i, en essència, l'amor. Totes les històries d'amor tenen alguna cosa a dir, per la mateixa raó que tot amor és únic" (Truffaut). Un amor que irromp a les vides amb l'aparició de Catherine, encarnació d'un misteriós somriure antic que els enlluernà vora l'Adriàtic, una estudiant parisenc que, aquest cop,

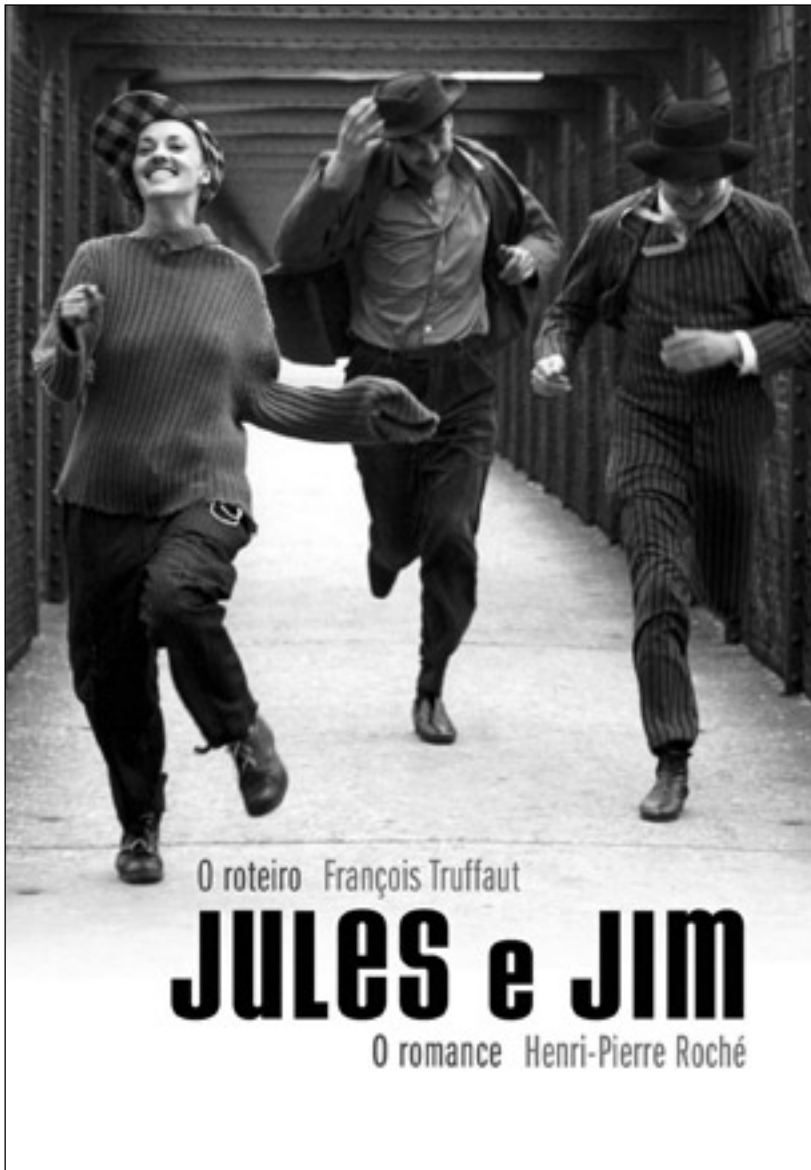
un d'ells, el més formal Jules, no està disposat a compartir, la convertirà en la seva esposa, però és ella qui decideix. De la mà del director-narrador, seguirem amb emoció els avatars que patirà aquest singular triangle amorós al llarg del temps.

## Jules, Jim i..

El nom de Catherine no figura al títol, tot i ser el centre sobre el qual giren cíclicament les vides dels protagonistes, el motor de la pel·lícula. Potser no és casualitat, ja que la veiem gairebé exclusivament a través dels ulls de Jules i Jim; així roman, misteriosa, imprevisible. L'època en què transcorre el film és també significativa: tot i trobar-se en un moment històric de certa llibertat, *la belle époque*, Catherine es mou en una societat encara tancada, on la dona es troba limitada a un estret àmbit social, del qual ella escapa contínuament: es disfressa d'home, fuma, es llença al Sena en senyal de protesta, és infidel, es pren foc, pren un arma, es

llença al riu amb Jim; si es té en compte fins a quin punt la dona es troba encara pressionada política, social i físicament, s'entén millor el personatge i el seu comportament aparentment extravagant. És ja antològica la seva imatge vestida amb una gorra i un bigoti pintat, somrient desafiant, encarnant la pura alegria de viure en la carrera al vell pont.

Els personatges de Jules (Oskar Werner) i Jim (Henri Serre) estan ben aconseguits, convincents, però cap d'ells és a l'alçada del de Catherine, ànima de la història, de les seves vides. Forta, magnètica, nerviosa i sensual, aliena a qualsevol convenció, enfront dels seus dos indecisos amants, que actuen seguint els impulsos d'aquesta dona que només se sent viva en el joc i la intensitat. Catherine no coneix la doble moral, el triangle amorós que viuen els protagonistes segueix els seus sentiments amb totes les conseqüències i daltabaixos. L'amor no els garanteix la felicitat duradera i una tendra malenconia, molt del gust de Truffaut, batega sota la lleugeresa i l'humor.



Exhibint un domini cada cop més acurat del llenguatge cinematogràfic, Truffaut demostrà amb *Jules y Jim*- la seva tercera pel·lícula després de *Los cuatrocientos golpes* (1959) i *Tirad sobre el pianista* (1960)- que es podia triomfar al cinema sortint-se dels paràmetres de Hollywood. Rodada en blanc i negre, en format cinemascop, val la pena sentir la veu en *off* original que no és altra que la del mateix director.

Durant el rodatge, Jeanne Moreau i el director visquen una breu i intensa relació, que acabà en gran amistat; la seva felicitat se sent a la pel·lícula. Truffaut es refugiava sovint a casa de la Moreau per escriure i recobrar forces, una casa que es convertí en punt de trobada d'amics i amants, una mena d'extensió del clima de la pel·lícula.

El personatge de Catherine representà un punt àlgid en la carrera artística de Jeanne Moreau, que continuaria treballant amb grans directors, i realitzant notables interpretacions, però cap d'elles supera el record que deixà en el públic l'heroïna de *Jules y Jim*. ■



# Un binomi immortal: Tennessee Williams i el cinema

Xavier Jiménez

Tennessee  
Williams



Una de les frases més emblemàtiques atribuïdes a l'univers de Tennessee Williams, afirmava que el temps era la distància més llarga que existia entre dos punts. El dia 25 del mes de febrer, aquesta línia temporal va arribar al XXV aniversari de la seva mort, i encara que el món de la literatura i la societat en general hagi assistit a nombrosos canvis des de l'any 1983, les seves històries plenes de tragèdies, sexualitat, mort i violentes relacions familiars, continuen vigents com si es tractessin d'un recorregut atemporal de la condició humana, i on a més del seu llegat artístic, la seva figura es perpetua com una icona fonamental dins la literatura nord-americana, i mundial per extensió —bàsicament teatre—. A més de la rellevància que els seus texts varen suposar per al cinema, on les diferents adaptacions d'obres com *A streetcar named desire* (*Un tranvia llamado deseo*, Elia Kazan; 1951) o *Cat on a hot tin roof* (*La gata sobre el tejado de zinc*, Richard Brooks; 1958), varen significar la construcció d'algunes de les obres mestres que es desenvoluparen durant el darrer període del Hollywood més purament clàssic.

La vida de Tennessee Williams (pseudònim de Thomas Lanier Williams), va estar marcada per un ascens meteòric a les més altes esferes de la socie-

tat americana i per una densa i llarga relació amb la indústria cinematogràfica, dues direccions que varen conduir la major part de la seva vida. Els èxits i reconeixements varen abusar des d'un primer moment la carrera del jove escriptor nascut a Columbus —Mississipi—, que durant aquesta etapa inicial va rebre el premi de la crítica de Nova York per *The glass menagerie* (1945), el Pulitzer per *A streetcar named desire* (1948) i el posterior triomf a Broadway d'aquesta mateixa obra, dirigida per Elia Kazan i protagonitzada per Marlon Brando, que tornarien a repetir tres anys després en la seva translació al cinema.

La relació directa amb el cinema va començar a l'any 1950, una data que va marcar l'inici de Williams com el dramaturg i escriptor per excel·lència d'un Hollywood que vivia una etapa de relleus generacionals a tots els nivells, i on les trencadores històries que relatava a les seves obres, varen gaudir d'una posició privilegiada durant un llarg període de temps —anys cinquanta i seixanta; encara avui en dia, la seva obra continua considerant-se un referent ineludible per les presents i futures generacions de guionistes. La seva mort va marcar un tancament simbòlic de la millor tradició teatral que ha existit mai a la literatura nord-americana, que va començar Eugene O'Neill al primer terç



La noche de la iguana

—1900/1930— del segle passat, va desenvolupar el mateix Williams i que va concloure finalment Arthur Miller, mort recentment l'any 2005.

Els començaments i per tant primers contactes amb el món de l'espectacle, foren des d'un punt de vista objectiu un somni fet realitat, però com a contraposició, xoquen directament amb la seva darrera època emmarcada dins la dècada dels setanta, on la figura de Williams va donar pas a un home envoltat de greus problemes d'alcohol i drogues, oblidat pel seu brillant i recent passat, i que d'alguna manera passava a engrossir la llista de personatges maleïts, devorats per la seva pròpia personalitat i grandiloqüència, un paral·lelisme molt semblant als seus personatges protagonistes: habitants incompresos assenyalats per un destí tràgic, moralment perduts i físicament castigats per una vida desgraciada.

La temàtica de l'obra de Tennessee Williams gira sobre un eix cabdal, i que no n'és un altre que el sud dels EUA; els estats de Nova Orleans, Louisiana, Mississipi..., i fins i tot Mèxic o Itàlia, conformen el territori on els personatges de Williams són retratats sota una atmosfera salvatge, passional, calorosa, on els instints i els impulsos més primaris afloren d'un manera primitiva i per moments violenta, com es pot notar a la pantalla en els casos

paradigmàtics de Marlon Brando o Paul Newman, que interpreten la figura d'un antiheroi, compost de marginació i soledat, que arrossegueu una vida de perdedors i que somien amb un alliberament intern de les seves pors.

El realisme confrontat a la fantasia és l'element amb què Williams juga per mostrar la lluita del personatge, simbolitzat igualment amb l'oposició entre societat i individu, que funcionen com a arquetipus on ens descriu una preeminència masculina sobre una suposada debilitat femenina, arrodonit amb secrets inconfessables per part de tots els personatges protagonistes, tan dels films com de les obres i novel·les.

Les adaptacions més destacades al cinema de part de l'obra de Williams són les següents:

- *The glass menagerie* (*El zoo de cristal*, Irving Rapper; 1950).
- *A streetcar named desire* (*Un tranvía llamado deseo*, Elia Kazan; 1951).
- *The rose tattoo* (*La rosa tatuada*, Daniel Mann; 1955).
- *Baby doll* (Elia Kazan, 1956).
- *Cat on a hot tin roof* (*La gata sobre el tejado de zinc*, Richard Brooks; 1958).
- *The fugitive kind* (*Piel de serpiente*, Sidney Lumet; 1959).
- *Suddenly, last summer* (*De repente, el último verano*, Joseph L. Mankiewicz; 1959).
- *Summer and smoke* (*Verano y humo*, Peter Glenville; 1960).
- *The roman spring of Mrs. Stone* (*La primavera romana de la señora Stone*, José Quintero; 1961).
- *Sweet bird of youth* (*Dulce pájaro de juventud*, Richard Brooks; 1962).
- *Period of adjustment* (*Reajuste matrimonial*, George Roy Hill; 1962).
- *The night of the iguana* (*La noche de la iguana*, John Huston; 1964).
- *This property is condemned* (*Propiedad condenada*, Robert Altman; 1966).

Crida l'atenció que la majoria d'actrius i actors que representaren en el cinema les històries de Tennessee Williams, guardaven força similituds amb la vida que plantejava als seus microcosmos, existint una convergència evident amb la personalitat d'algunes de les actrius i actors com en Marlon Brando, Anna Magnani, Burt Lancaster, Elizabeth Taylor, Montgomery Clift o Vivien Leigh, totes amb unes històries reals a las seves espatlles que es varen veure atrets per les enormes possibilitats que oferien els textos del dramaturg nord-americà.

Durant aquest recorregut cinematogràfic són d'aturada obligatòria títols com *A streetcar named desire*, on es va donar a conèixer Marlon Brando, Elia Kazan va aconseguir l'impuls necessari per establir-se dins l'estrellat dels directors a Hollywood i Vivien Leigh va ser rescatada del monstre de *Gone with the wind* (*Lo que el viento se llevó*, Victor Fleming; 1939), després d'una dècada d'alts i baixos, i que va sorprendre per la seva composició del personatge de Blanche DuBois.

Paul Newman i Elizabeth Taylor, amb l'inevitable presència de Burl Ives, protagonitzaren una tragèdia grega entorn a la mort del patriarca i la disputa per la seva herència a *Cat on a hot tin roof*, on la versió cinematogràfica va modificar la tendència homosexual del personatge de Paul Newman, mentre que a l'obra de teatre era un matis més que evident, i que a la vegada va funcionar com una declaració de Tennessee Williams mateix a l'opinió pública. Richard Brooks va repetir amb *Sweet bird of youth*, on novament la frustració personal, la hipocresia i les tenses relacions personals suposaven l'essència de la història, amb Paul Newman novament com a protagonista.

Joseph L. Mankiewicz va estrenar l'any 1959 *Suddenly, last summer*, on el trio Elizabeth Taylor, Katharine Hepburn i Montgomery Clift vivia una experiència traumàtica entorn a fosc secrets del passat, a una de les obres més biogràfiques de Tennessee Williams i amb Nova Orleans com a territori matriu de la història.

*The roman spring of Mrs. Stone* i *The night of the iguana* són les dues grans darreres aportacions de Tennessee Williams a la causa cinematogràfica. A la primera —dirigida per José Quintero— el gícoló Warren Beatty i la madura Vivien Leigh protagonitzaven una història emplaçada a la ciutat de Roma. Amb *The night of the iguana*, un dels grans mestres dels cinquanta i seixanta com John Huston s'apropava per primera vegada a un text de Williams, on el trio femení compost per Ava Gardner, Deborah Kerr i Sue Lyon atabalaven a Richard Burton, abans pastor protestant i ara guia turístic, sota el càlid ambient d'un altre territori estranger, en aquesta ocasió Mèxic.

Són aquestes les aportacions més reconegudes de la ploma de Williams al cinema, una relació que va continuar durant els setanta i vuitanta, però en aquesta ocasió més enfocada cap a produccions televisives o *remakes* de les versions originals. Alguns exemples són: *The glass menagerie* (Anthony Harvey, 1973), *A streetcar named desire* (John Erman, 1984), *Cat on a hot tin roof* (Jack Hofsis, 1985), *Sweet bird of youth* (Nicolas Roeg, 1989) o la nova versió dirigida per Paul Newman de *The glass menagerie*, l'any 1987.

La mort de Tennessee Williams va saltar als mitjans de comunicació el 26 de febrer de l'any 1983, després de trobar el seu cos a l'habitació 1302 de l'hotel Elysse a la ciutat de Nova York. El mite acabava de crear-se, ja que a més de tota una vida dedicada a la literatura, al cinema i a rebre reconeixements generalitzats, la polèmica va envoltar-lo fins el darrer moment de la seva vida. Es parla oficialment d'un accident domèstic —ofegament amb una tapa d'un pot de pastilles— però altres veus parlen de sobredosi (alcohol, drogues) o fins i tot, des de cercles familiars, defensen la possibilitat d'un assassinat; el que és cert per damunt de totes aquestes conjetures, és el deute que mantenen la literatura i el cinema cap a aquest escriptor, que va provocar una renovació clau dins del teatre nord-americà, on va incorporar al seu imaginari col·lectiu històries que mesclaven crues realitats amb fantasies, envoltat tot d'una aura de simbologia sexual ambigua, repressió religiosa i en general la presència d'una confrontació entre món i personatge, un potencial que el cinema no va deixar passar, i d'on va extreure alguns dels seus clàssics més recordats dels darrers temps. ■

*The roman spring of Mrs. Stone*

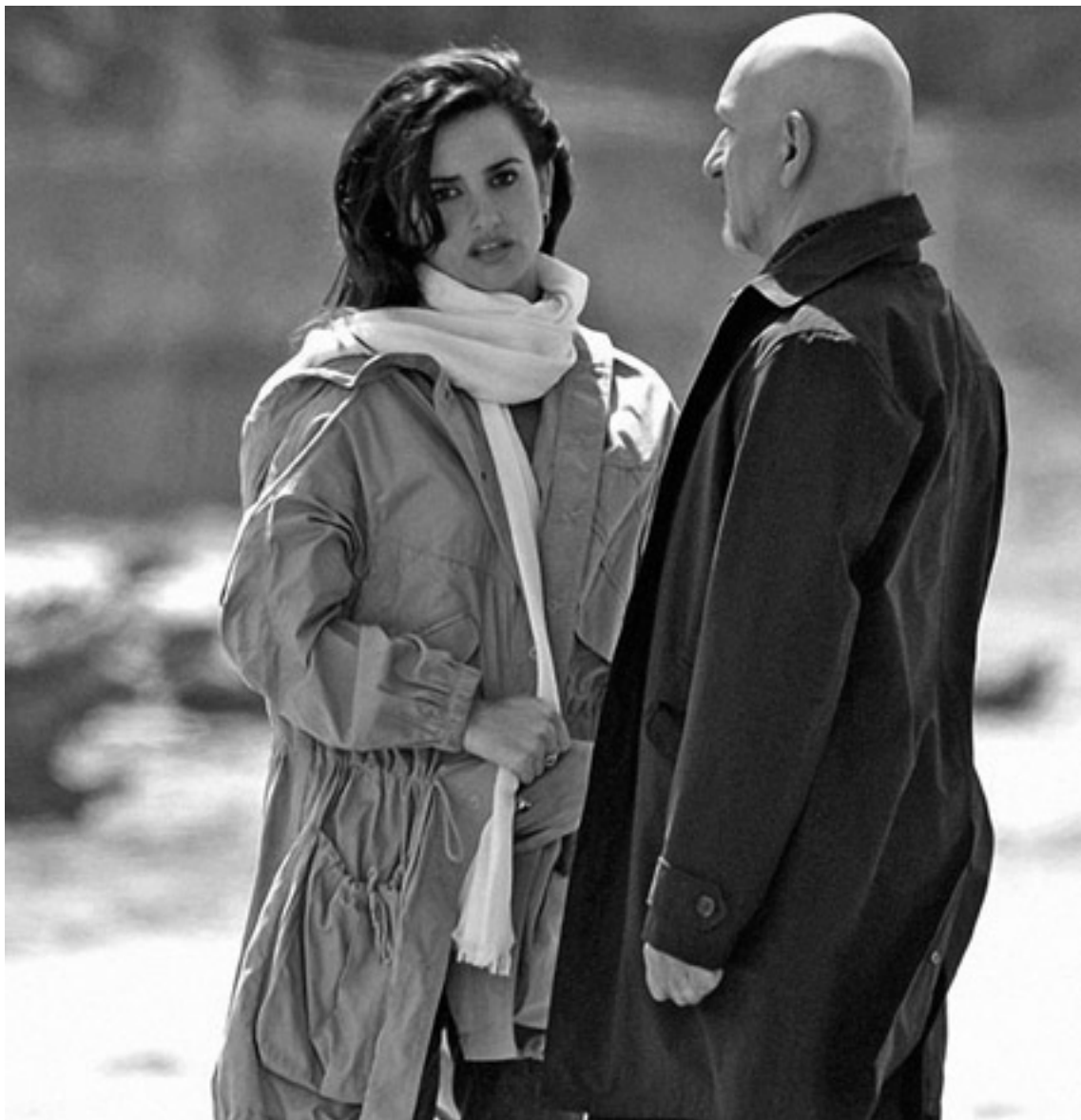


# Na Pe, coixeta cubana

Guillem Sans Mora

---

*Elegy*



El director francès d'origen grec Costa-Gavras presideix aquest any el jurat del Festival Internacional de Cine de Berlín, que fa 58 anys: deu dies de cine sense aturall que comencen el 8 de febrer. El director, president de la Cinemateca Francesa, és un dels autors més destacats del cinema polític des dels anys seixanta. Amb l'autor de pel·lícules com *Missing* (1982), esfereïdora cinta sobre els desapareguts del cop de Pinochet, com a president, és d'esperar que aquesta Berlinale reparteixi molts Óssos d'Or i d'Argent a títols "compromesos". Ho haurem de veure.

La representació espanyola a concurs serà una pel·lícula de producció americana, *Elegy*. La catalana Isabel Coixet dirigeix aquesta adaptació d'una novel·la de Philip Roth amb Penélope Cruz, Ben Kingsley i Dennis Hopper en els principals papers.

Coixet ja havia participat a concurs a Berlín el 2002 amb *My Life Without Me*, un dels seus lacrimògens melodrames suïcides. Veurem com n'és de lacrimògena aquesta pel·lícula nova de títol tan melancònic. Kingsley hi interpreta un home madur que té una relació amb la seva alumna cubana, Na Pe.

França té, com és tradicional, més d'un títol a competició, i pel que sembla, d'arguments similars. Aquest any es presenta *Julia*, d'Erick Zonca. El director que va debutar amb *La vida soñada de los ángeles* torna amb una cinta rodada als Estats Units i Mèxic, un *thriller* protagonitzat per Tilda Swinton. L'actriu anglesa hi interpreta una dona de quaranta anys que en una reunió d'alcohòlics anònims coneix una jove mexicana i accepta segrestar el seu fill de 8 anys, de qui li han retirat la custòdia.

Un argument fort, com el de *Lady Jane*, de Robert Guédiguian, una història rodada a la ciutat preferida del director, Marsella. També és un *thriller* amb menors segrestats. El tema dels segrestaments de menors sembla una constant d'aquesta Berlinale 2008, no només de les contribucions franceses, perquè també és el tema de *Gardens Of The Night*, una coproducció entre Gran Bretanya i els EEUU dirigida per Damian Harris. Conta la història de dos nens segrestats durant nou anys, i John Malkovich és el protagonista adult de la cinta.

D'altres pel·lícules a concurs no hi ha encara pràcticament cap informació. És el cas de *Happy-Go-Lucky*, del britànic Mike Leigh. O de la italiana *Caos calmo*, de la qual només sabem que és una adaptació del *best seller* de Sandro Veronesi amb Nanni Moretti com a protagonista.

De la representació alemanya, tradicionalment nombrosa per allò de promocionar el cinema autòcton, es pot esperar qualsevol cosa. Si hi ha alguna pel·lícula bona, cosa que hem de dubtar en vista del que hem vist els darrers anys, segurament que no serà *Kirschblüten*, ("flors de cirerer"), dirigida per la icona feminista germana Doris Dörrie, autora d'avorridíssimes novel·les pseudofeministes, pèssimes comèdies alemanyes i muntatges d'òpera de vergonya aliena, com el *Turandot* que va fer fa un parell d'anys a la Staatsoper de Berlín, amb un escenari ple d'ossos, com el premi de la Berlinale. Però no siguem tan dolents, qui sap, primer l'hem de veure.

Dels Estats Units torna, això sí, Paul Thomas Anderson, Ós d'Or l'any 2000 per *Magnolia*. La seva nova pel·lícula es diu *There Will Be Blood*, adaptació d'una novel·la d'Upton Sinclair titulada *Oil*. Daniel Day-Lewis hi interpreta un empresari miner que es converteix en un magnat del petroli als EUA de principis del segle XX. Promet.

Les pel·lícules que hem esmentat fins ara són quasi totes estrenes mundials a Berlín, però a com-

petició n'hi ha alguna que ja s'ha vist al seu país d'origen i, sincerament, no és d'esperar que s'endugui cap premi. És el cas de *Katyn*, del veterà director polonès Andrzej Wajda, vista ja a Polònia la passada tardor. És una reconstrucció històrica de la matança d'oficials polonesos al bosc de Katyn per part de l'Exèrcit Roig a la Segona Guerra Mundial, un tema mític per a la història polonesa.

Esperem que Costa-Gavras, per molt que li agradi el cinema polític i dit de denúncia, no tingui la cara de premiar una pel·lícula com *S.O.P., Standard Operating Procedure*. ¿Com ho podem dir, si no l'hem vista? Després de set Berlinales, hom aprèn una certa intuïció. Aquesta pel·lícula va d'Abu Ghuraib, la presó de les tortures americanes a Bagdad. ¡Quina peresa! Un conyàs de tema. La Berlinale, per allò de voler mostrar que som bones persones i denunciem els horrors del món per tenir la consciència tranquil·la, com si el cinema hagués de servir per a alguna cosa i no pogués ser pur entreteniment, ja va premiar fa dos anys Michael Winterbottom amb l'Ós d'Or al millor director per la insuportable *The Road To Guantánamo*, un videoclip espantós.

Per això, per si ens hem d'empassar pel·lícules massa dolentes a competició, tenim una meravellosa retrospectiva sobre Luis Buñuel i una altra de Francesco Rosi, qui rebrà el premi honorífic d'aquesta edició. *Un chien andalou* (1929), l'ull de vaca tallat del surrealista parisenc, es presentarà quatre vegades seguides al teatre Volksbühne amb quatre músiques contemporànies diferents. ¿Per què, si Buñuel no hi va posar cap música? És igual, la qüestió és veure i tornar a veure Buñuels, amb o sense músiques. La retrospectiva projectarà 32 pel·lícules del mestre aragonès, algunes d'elles en versió restaurada. ¡Que bé, Buñuel! Si ens hem d'empassar Guantánamos i coses de consciència social, sempre tindrem el consol del mestre. ■



*Un chien andalou*



# Sucedió una noche

Guillem Fiol Pons

Això del cine és tan màgic, i no me cansaré de dir-ho, que als que ens agrada escriure sobre el tema ens ofereix tantes possibilitats que, com si de versàtils actors es tractés, podem canviar de registre amb facilitat. El mes passat ocupava algunes pàgines d'aquesta revista i alguns minuts del temps del lector amb unes paraules sobre la saga *Alien*, de la qual, per cert, s'ha estrenat en dates recents el darrer capítol, *Aliens vs. Predator 2*, de qualitat general força mediocre tot i alguns encerts parcials. Però aquest mes m'agradaria parlar de Frank Capra i una de les seves obres més populars, *Sucedió una noche* (*It happened one night*, 1934). Òbviament, res té a veure amb el tema del mes passat i, a més, la màgica irracionalitat dels efectes que és capaç de provocar el cinema es manifesta en el fet que m'ho passo realment bé amb aquesta pel·lícula tot i sentir-me incòmode la majoria de vegades amb les comèdies romàntiques.

El film de Capra està protagonitzat per dos dels actors de més èxit en aquelles dates, Clark Gable i Claudette Colbert, secundats per Walter Connolly en el paper de pare de l'al·lota, un magnífic actor secundari que era habitual de les comèdies dels anys trenta, des de *La reina de Nueva York* (*Nothing sacred*, William A. Wellman, 1937), on interpretava l'editor del sensacionalista periòdic que persegueix la història de Carole Lombard (per cert, parella en la vida real de Clark Gable), a *La muchacha de la 5ª Avenida* (*5th Avenue girl*, Gregory La Cava, 1939), on s'encarrega de representar el milionari que manté una peculiar relació amb una al·lota molt més jove que ell.

*Sucedió una noche*, amb l'inestimable suport d'aquests tres actors, va marcar una línia a seguir dins aquest prolífic gènere de la comèdia romàntica, definint i popularitzant amb gran èxit uns esquemes que es vénen seguint encara avui en dia. Podríem dir sense arriscar-nos massa que pot ser considerada com "la mare de les comèdies romàntiques". La base argumental de la trobada accidental entre una rica i rebel joveneta que no sap res de la vida del carrer amb un espavilat jove de pocs recursos econòmics, però que se sap moure per la vida com a peix dins l'aigua, o la part final on sembla que la relació que just acaba de començar s'ha trencat sense remei, però els dos amants seran capaços de tornar-la a conduir pel bon camí, són trets que hem vist repetits, amb més o menys variacions, a infinitat de mostres del gènere, fins i tot a la comèdia romàntica més popular dels anys noranta, *Pretty woman* (Garry Marshall, 1990), amb les tendències invertides (i amb uns actors i un director força més mediocres, val a dir-ho).

La pel·lícula que ens ocupa va contar amb l'avantatge, per dir-ho d'alguna manera, de ser realitzada a la dècada dels anys trenta, quan els estudis de

Hollywood (la Columbia en aquest cas) tenien en nòmina uns guionistes d'extraordinari talent per escriure cinema en general i comèdies en particular, amb treballs com *Damas del teatro* (*Stage door*, Gregory La Cava, 1937), *La fiera de mi niña* (*Bringing up baby*, Howard Hawks, 1938) o *Ninotchka* (Ernst Lubitsch, 1939), a més dels ja citats a propòsit de les interpretacions de Walter Connolly. Totes aquestes pel·lícules estan farcides de diàlegs delirants alhora que aconseguen moments de meravellosa emotivitat, característiques que sens dubte estan presents també a *Sucedió una noche*.

La pel·lícula inclou una escena que, a més de ser una de les més simpàtiques que he vist a una pantalla, sintetitza en pocs minuts les característiques que impregnen la pel·lícula al complet. És l'escena en la qual, ja cansats els dos protagonistes de ca-



minar, decideixen fer autoestop. Gable, que sap com s'ha de fer gairebé qualsevol cosa, explica a la seva companya com aconseguir que un conductor s'aturi. Així i tot, ell no ho aconsegueix; sí que ho fa Colbert quan mostra la cuixa al pròxim cotxe. És una escena divertida des del moment en que planteja la ineptitud del "savi" davant una situació concreta de què en pensava ser un expert, al mateix temps que veiem com l'al·lota suposadament ignorant en aquest sentit, soluciona el problema apel·lant al recurs que no falla mai, independentment del lloc i de l'època, com és el de l'atracció física. A més de ser molt graciosa, l'escena aporta un punt de picaresca que acompanya el to general de la pel·lícula, com és el cas de la seva esplèndida escena final, amb aquell home que conta com la parella li va demanar la trompeta per enderrocar les murades de Jericó, la metafòrica flassada que separa els seus llits. Aquest toc picant el veiem plasmat també en el vestit escollit per vestir Colbert a la part final, quan ja ha tornat a casa, quan l'espectador pot valorar la sensualitat de les corbes

d'una actriu que apareix en el film amb una estètica un tant arcaica, excessivament hereva, pel que fa a maquillatge, del *look* del cinema mut.

A la pel·lícula, per altra banda, li va venir molt bé poder gaudir del toc de Frank Capra a la direcció, un realitzador que aleshores ja havia tingut alguns èxits importants a l'etapa de l'incipient cinema sonor, però que seria encara capaç de signar un grapat de títols certament brillants en els quasi trenta anys de carrera que li quedaven per endavant. El seu talent es nota en la mateixa seqüència de l'autoestop, on juga molt bé amb els termes de localització dels elements a l'enquadrament. En un principi, Gable, com a presumpte entès en la matèria i, per tant, l'element jeràrquicament superior a l'escena, se situa a davant, mentre Colbert queda en un segon terme. Tot seguit, el primer terme reservat per a Gable passarà a estar ocupat pels cotxes que passen per la carretera sense fer-li cas, de tal manera que Gable ja ha estat superat en importància. Finalment, el primer terme l'ocuparà Colbert, amb la seva efectiva estratègia per dominar la situació.

Just aquesta escena ens ha servit per veure una petita mostra del que Capra sabia fer com a director a un nivell formal, un aspecte de la seva tasca que voldria reivindicar aquí, ja que sovint és valorat (amb justícia) per l'encant dels arguments que tracta, però posant molt poc esment en com transmet aquestes encisadores històries.

No obstant la bellesa del relat de *Sucedió una noche*, reforçada per un tractament molt elegant de la imatge (recordem per exemple la llum que ilumina el moment en què la parella travessa el riu), Capra no deixa perdre l'ocasió per ocupar-se de la situació social que estaven travessant els Estats Units a la dècada dels anys trenta. Tot i tractar-se d'un film d'estudi, amb els convencionalismes i limitacions inherents, Capra era conscient que, després de la crisi del vint-i-nou, al país hi havia gent que ho estava passant francament malament, una trista situació que tenia cabuda sense cursileries en la comèdia romàntica que estava fent. Podem recordar el moment en què es desmaia una senyora a l'autobús perquè fa temps que no pot comprar res per menjar. Amb la inclusió d'aquest fet, Capra no només fa guanyar molts enters al film pel que fa a la seva credibilitat, sinó que el sap aprofitar també per a completar la definició del personatge de Colbert. És ella la que dona doblers al fill d'aquella senyora perquè puguin menjar alguna cosa, uns doblers que en aquests moments els fan falta a Gable i a ella. És cert que ho fa sense pensar, sense ser conscient d'aquesta necessitat per ella mateixa, però això és precisament el que dona més mèrit a la seva reacció. Per a Capra, els marginats i els necessitats van ser una part fonamental de la seva filmografia, tal i com es veu a títols com *Caballero sin espada* (*Mr. Smith goes to Washington*, 1939), *¡Qué bello es vivir!* (*It's a wonderful life!*, 1946) o fins i tot al seu darrer film, *Un gángster para un milagro* (*A pocketful of miracles*, 1961). ■



*Sucedió una noche*

# Sota una pluja del febrer

Toni Roca

// Els camins de la creació cinematogràfica”, anota a la seva agenda l’home del cafè amb un cafè a la mà, “sempre són d’expectatives, d’incògnita, misteri i una mica, encara que només una mica de, perill així que la cosa, la cosa ara purament imaginativa, fa el seu camí amb lentitud que, per regla general, pot arribar a un punt d’angoixa que mai ens desborda...” Després de la frase —en realitat més que frase es sentència oberta i clara— l’home encengué un cigarret, el segon plaer del dia després del cafè, tancà el periòdic principal del matí i obrí els ulls als primers moviments ciutadans del matí. La ciutat era l’espectacle del cotxe i del viant. S’anunciava pluja per un cel tancat però els paraigües encara no havien fet acte d’aparició a l’entorn urbà i ple de via existencial. Cert, tothom ho sap i es profecia, febrer no és mes de pluja, encara que tot sempre és possible. “Crear el cine, la pel·lícula vull dir, pot ser en un principi, obra de dispersió, al·legoria o, tal vegada, metàfora. Llavors, una volta endinsat al camí, mans a la feina, tot pateix, en el bon sentit del mot, un sentiment especial que es prolonga al llarg de tot el temps de confecció, estructuració i sobre aquest aspecte, poca broma, poca broma, si hem de dir, si hem d’escriure la veritat, idea i concepte inevitable sempre i en qualsevol circumstància...”

De sobte el cel, silenciós i tèrbol fins tot just ara mateix, es romp i es trenca en mil bocins espectaculars i fermes. Llampeig i llums de tots els colors escampen influència arreu de la ciutat. Es destrueix el primer semàfor de la tempesta i els paraigües de sobte controlen la situació. Llavors l’aigua cau a dojo i a mars sobre un asfalt imprecís. Una aigua de llum i de metall, vibradora que remou l’ambient i el neteja, un clima fins ara estrany i obscur malgrat que encara ressonen les veus i les músiques d’uns carnivals ja liquidats però que es resisteixen a fotre el camp. Aigua, doncs, generosa i que tot, tot ho renova malgrat febrer que no és temps de pluja. “Cal ubicar sempre els papers en ordre, no ordre alfabètic voldria precisar, a fi i efecte de poder seguir un ritme segur, perfecte, equilibrat a l’hora de portar endavant un projecte cinematogràfic que inevitablement portes al cor. I sense cor hi ha res a fer. És temps de meditació i de reflexió malgrat el fil a crear sigui d’acció immediata segons clausules i còdis de gent tan notable com, per exemple, Howard Hawks o Raoul Walsh. I King Vidor...? Sí, també King Vidor, ¿per què no? Si un fa un viatge cap el món dels clàssics trobarà, i sense cap possibilitat de sorpresa, com ells, efectivament, emproaven una idea cinematogràfica, una empresa amb prou temps per a la meditació davant de l’expectativa sempre misteriosa i difícil de dur una cinta als límits de la creació en primer instant i després a la seva realitat quan la cosa arriba a les cartelleres de tots

Howard Hawks

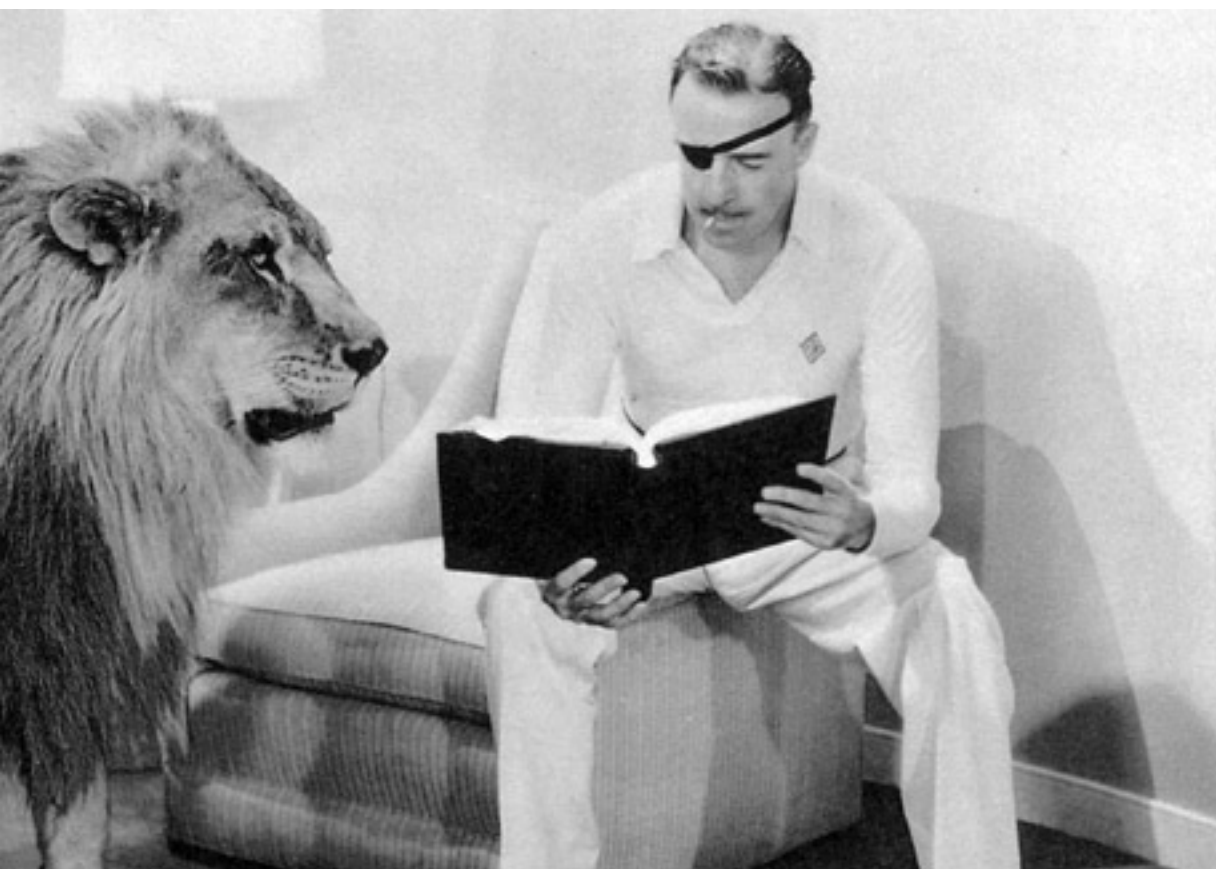




els periòdics i altres mitjans de comunicació del país. Es desencadena la pluja amb certa virulència i poder per tota l'àrea d'influència urbana. Pateix el trànsit i el tràfec d'automòbils es descontrola i



provoca el normal embús d'una entremaliada ciutat feta per el desordre, el caos o la confusió més immediata. Així és la cosa i així es presenta quan l'aigua cau sense ordre ni concert per gairebé tot els racons de la ciutat. "Febrer i plou, és inversemblant però cal admetre-ho per coherència i per una realitat física i geogràfica sembla que ja inevitable. També és, d'altra banda, fonamental l'aigua en determinades pel·lícules —sí, la boira també i recordau, per exemple, clàssics de la Warner anys 40— té el seu punt d'atracció i també d'importància al desenvolupament de la trama a narrar. Els vells, els antics, ho sabien i a la perfecció. Pluja, boira i fum —no, ara no, n'està prohibit i cal fer-se fotre— era el trio, els factors sovint imprescindibles. És difícil imaginar aquelles antigitats de sempre sense l'aigua a trons i barrals i un blanc i negre perfecte quant l'adequació a l'atmosfera que s'hi reflecteix a la perfecció. Ara la cosa és una altra cosa. La pluja és de segona categoria, la boira mai, o quasi mai, s'utilitza, de fumar... Deixem-ho córrer i del blanc i negre ningú no en parla, ningú no l'utilitza, ningú, excepte els immortals sempre venerables, ningú no sap res de res. ¿És probable *Titànic* fotografiada, filmada amb ells colors del blanc i del negre?. Tal vegada no. El problema, si és que de veritat és problema, és fàcil de resoldre, en no fer pel·lícules d'aquesta mena, tot resolt. O no? Penso que són arguments poc convincents i que no porten enlloc. El sender de la creació, si de veritat són senders autèntics, van en direcció que res té a veure amb tot el que penso sobre el cine, amb tot allò que vull anotar a l'agenda personal que escric quan la pluja, de forma bàrbara i quasi dramàtica cau sobre la ciutat..." t. ■



Raoul Walsh

Luis Miñarro presenta  
**Pilar López de Ayala / Xavier Lafitte**



**En la ciudad de Sylvia**

Escrita y dirigida por **José Luis Guerin**

LAURENCE CORDIER TANJA CZYCHY ERIC DIETRICH CHARLOTTE DUPONT una coproduccion HOPMAN-FRANCKEN IN EDDIE SAETH S.A. y CHATEAU-ROUGE PRODUCTION  
PRODUCTORES EJECUTIVOS LUIS MIÑARRO y GAELLE JONES EDITORA Y IMAGEN NATASHA BRAIER DIRECTORA ARTISTICA WAITE SANCHEZ DIRECTORA AMANDA VILLARIEJA  
MONTAJE IMAGEN NURIA ESQUERRA DIRECTORES DE PRODUCCION ANNE BENNET y NICO VILLAREJO MONTAJE SONOR MARISSOL NIEVAS MÚSICA RICARDO CASALS



**D**ia 14 de setembre es va estrenar *En la ciudad de Sylvia* de José Luis Guerin, però no va ser fins al 3 de gener d'enguany que no vàrem tenir la sort els espectadors mallorquins de descobrir-la, i tan sols una única sessió, al Centre de Cultura de Sa Nostra. Aquestes línies no són per fer la bona a la institució que permet que *Temps Moderns* es publiqui, sinó la denúncia del fet que no hi havia ni una sola distribuïdora interessada a projectar-la en cap sala comercial. Reconec que aquesta obra

a *Temps Moderns*: és un element que cohesiona i dóna sentit a les imatges i, en algun moment, arriba a "intel·lectualitzar-les", fins al punt que fan d'aquesta pel·lícula una mostra excelsa de cinema sonor, segons la definició de Guerin mateix.

3. *En la ciudad de Sylvia* hi ha dos nivells, un en què l'espectador veu una història mínima, la de la recerca que fa un jove d'una dona que ara ja és una ombra del passat i que en el present només pot reconstruir parcialment mitjançant dibuixos que te-

no és un reclam publicitari, però també és preocupant que els cinemes oblidin fàcilment un sector de públic que també volem descobrir altres veus en el món polièdric del cinema.

## En la ciudad de Sylvia

Què dir de la darrera producció de José Luis Guerin, després de l'admirable i extens article que li va dedicar Antoni Figuera al número del mes de gener? Ben poca cosa, perquè en subscripció totes les afirmacions que hi fa. En tot cas, tan sols hi afegiria tres punts. Vegem-los:

1. El 1997, el director estrena *Tren de sombras*, una reflexió magnífica sobre el pas del temps, la història del cinema i, especialment, el poder que té la imatge per fer-nos suggerir històries. Deu anys més tard, Guerin torna a explorar aquest camí i en rebla el clau: la imatge, d'una banda, és joc (com és la besada en camp de profunditat, quan sembla que una jove en besa un altre quan qui la rep és un tercer tapat pel receptor virtual); és evocació del passat; és un mirall que no reflecteix exactament la realitat; és la rememoració d'altres moments del cinema, i en aquest sentit és una mirada lasciva i voyeur a la manera d'Alfred Hitchcock...

2. L'element sonor fa un paper molt important a *En la ciudad de Sylvia*. Després de visionar-la, més sentit cobren les paraules que comentava Guerin a Albert Walden a l'entrevista publicada el mes passat

nen com a model moltes d'altres dones, i un segon en què les referències literàries i culturals forneixen un discurs en què es passegen noms femenins com Laura, Beatriu, Sylvia... tot dins una ciutat, Estrasburg, que conjuga amb gràcia el passat majestuós i el món actual.

En resum: gran pel·lícula que reflexiona sobre què és la imatge, dins un marc ple de referents culturals, amb preeminència dels literaris, que necessita, i mereix, diferents visionats per copsar-ne tots els sentit i la vida que conté.

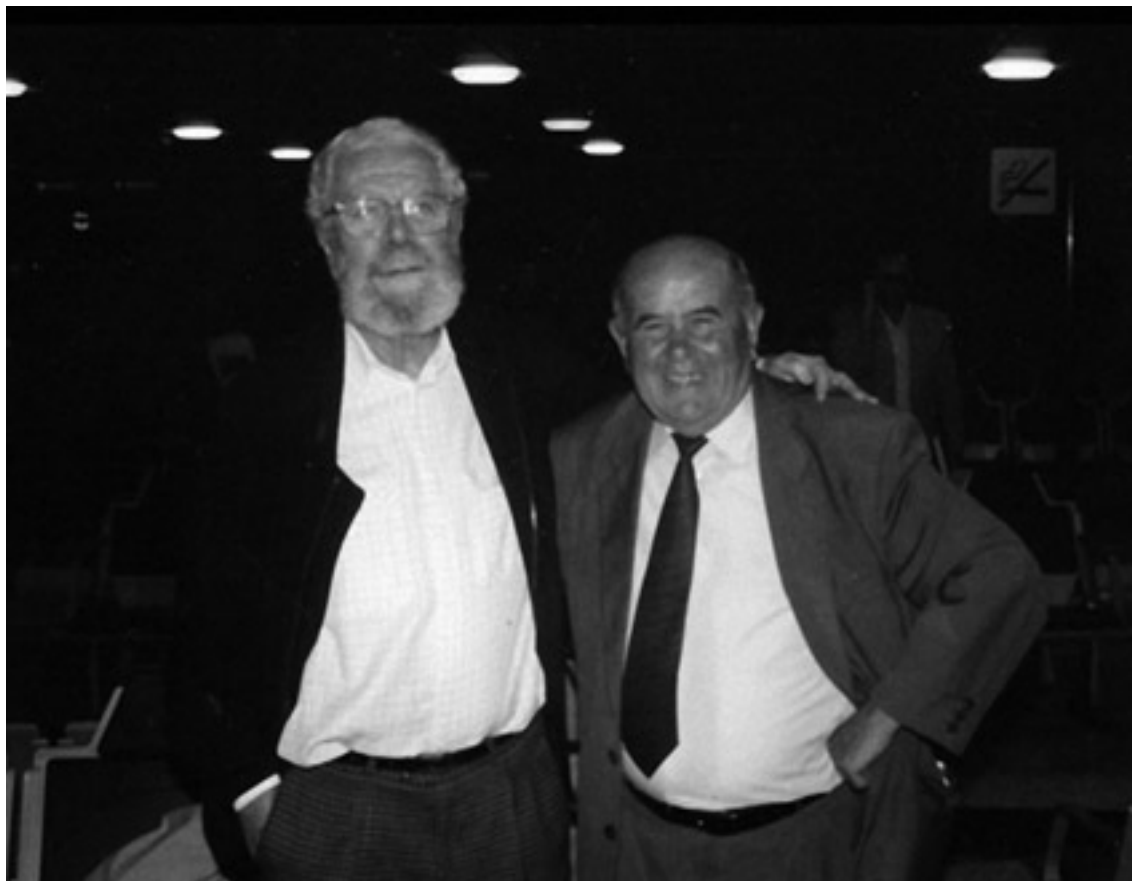
## El anónimo Caronte

L'any 1962, Luis García Berlanga rodava a Mallorca una part important de les pel·lícules espanyoles més emblemàtiques, *El verdugo*, la història d'un jove infeliç que, per poder mantenir-se econòmicament, li fan acceptar la feina de botxí. La seva primera "feina" és a Mallorca i el dia fixat ell és a les coves del Drac, per la qual cosa és avisat per la Benemèrita que s'ha de presentar a la presó. El guàrdia civil encarregat de cridar-lo es presenta dins una barca que creua el llac de les coves. La figura que representa aquest agent ha estat vist com la de Caront, el barquer encarregat de passar l'ànima dels difunts en la seva barca a l'altra banda de l'Aqueront, perquè si bé no han de matar físicament el protagonista, a partir d'aquest moment ell espiritualment perd la condició humana, és a dir, també passa a formar part del món dels morts.

El documental de Toni Bestard és, en principi, una simple entrevista a l'actor mallorquí, Joan Ferrer, que va interpretar el paper de guàrdia civil en la pel·lícula de Berlanga, però, va més enllà i esdevé un testimoni que vol reivindicar la figura de tots els actors secundaris que tenen un paper curt, però determinant, en les pel·lícules i que, a causa de l'extensió del paper que hi fan, cauen fàcilment en l'oblit. L'enginy i, sobretot, l'encert del títol d'aquest curt sintetitzen adequadament la idea que li dona cos.

Mitjançant un seguit d'entrevistes, la major de les quals corresponen evidentment a Joan Ferrer, l'espectador coneix les vicissituds que el portaren a fer de secundari a la pel·lícula de Berlanga, la seva afeció al teatre a la companyia de Xesc Forteza, etc. A més, els entrevistats parlen sobre el poble d'Ariany i la vida avui dia a Mallorca. Hi ha un emperò: per què ha d'utilitzar Joan Ferrer el castellà, quan altres convidats s'expressen en català, com és sa dona? No és greu, però la veritat és que sentir-lo amb un accent mallorquí tan marcat desdii dins una obra de manufactura clàssica en què la mesura i l'ordre hi compten molt.

*El Anónimo Caronte* és una obra ben bastida, en què potser el final, quan Joan Ferrer reviu l'escena de la pel·lícula, peca una mica de massa dolç. No hi ha dubte, però, que el darrer treball de Toni Bestard és recomanable per descobrir i estimar una mica més aquells actors que mai no han trepitjat una estora vermella. ■



Berlanga i Ferrer





Jonas Mekas

## La mirada documental: aproximacions al que és real

TALLER DE CINE DOCUMENTAL,  
DEL 3 AL 8 DE MARÇ DE 2008

### «La mirada documental: aproximacions al que és real»

El cinema documental pretén construir un lloc de presa de consciència de la realitat a partir d'una aproximació a les dimensions múltiples del món. Per això mateix, esbossa un trajecte que pot ser estudiat des de moltíssims angles.

Sigui quin sigui el pacte establert amb el que és real, un film amb la pretensió de ser considerat com a obra cinematogràfica ha d'oferir constantment a la mirada una presència inèdita. Per aquest motiu, és necessari deixar una fissura d'entrada al que és imprevist, a allò imponderable. O, com a mínim, al que és furtiu, allò que evadirà la nostra visió de l'instant. De la multiplicitat de vies possibles i la intrmissió de l'aleatorietat, i que deixen els interrogants oberts, la no-ficció ha sabut extreure'n els majors potencials expressius.

Però el documental no pot ser entès com quelcom separat de la ficció. Més que en una estètica o en un sistema formal determinat, consisteix en una determinada relació amb el món, en una estratègia de la mirada. És en aquesta concurrència que es produeix la constant i fructífera contaminació mútua entre documental i ficció. Com afirmava Jean-Luc Godard «tots els grans films de ficció tendeixen al documental, com tots els grans documentals tendeixen a la ficció [...] I qui opta fermament per l'un, troba necessàriament l'altre al final del camí.»

### Programa

1. Eixos del documental. La integritat del que és real. Vertov versus Flaherty. La ficció de l'objectivitat. El grau d'autoritat de la instància narradora: veus del documental.
2. Des del que és real en brut fins a la realitat arxivada. El cinema directe: ficcions de la realitat. El documental d'arxiu: del film de muntatge històric al *found footage*. Remuntatge de *home movies*: l'apropiació d'intimitats alienes.
3. L'enunciació de la subjectivitat. El film autobiogràfic. El documental reflexiu: els processos de construcció d'una representació del món. Reflexions i autoreflexions.
4. El film assaig: el cinematògraf com a geografia del pensament. El muntatge horitzontal i la mirada interior. Les relacions infinites entre les imatges. Mirades en segon grau.
5. Territoris fronterers: el *fake* i els cinemes del que és real. La realitat i la seva escriptura.

### Informació del seminari

Director ponent: Sebastián Planas, director i professor de cinema.

Dates: del 3 al 8 de març de 2008.

Horari: de dilluns a divendres, de 16.30 a 20.30 h i, dissabte, de 10.30 a 14.30 h.

Inscripció: Centre de Cultura Sa Nostra.  
C/ de la Concepció, 12. 07012 Palma.  
Telèfon 971 72 52 10

Matrícula: 60 €

(El seminari serà impartit en castellà)

La pel·lícula francesa *13Tzameti*, dirigida per Géla Babluani, va ser una de les revelacions cinematogràfiques de l'any passat. Pel que es veu, sobretot causà molt efecte entre els cinèfils que —diuen— passen gana a l'hora de trobar films que transcendeixin o trenquin els motlles més convencionals del cine d'avui. Si *13Tzameti* transcendeix o trenca alguna cosa, però, no és perquè aporti res de nou al panorama cinematogràfic, sinó perquè la seva proposta és una barreja, bastant insòlita però no excessivament agosarada, entre dos tipus de thriller que en un principi estan tan totalment contraposats que, fins i tot, sembla que s'haurien d'anul·lar l'un a l'altre.

D'una banda, *13Tzameti* té el ritme i l'estètica —la lentitud glacial, o de nervis destrossats— d'aquells thrillers reflexius, contemplatius, que sovintejaren durant les dècades dels seixanta i setanta, entre els millors exemples del qual hi ha alguns títols de Jean-Pierre Melville (*El samurai*, *El cercle roig*) i, també, aquella gema del cine d'espionatge de la Guerra Freda intitolada *The Ipcress File*, que va suposar el debut de Michael Caine en el paper de Harry Palmer. Potser per simple casualitat, o potser perquè el director Babluani sap que per destacar avui a les cartelleres no n'hi ha prou amb aquest tipus de thriller més pausat i filosòfic, *13Tzameti* presenta, d'una altra banda, un argument propi d'un cert tipus de thriller sensacionalista, en el qual la indústria americana és experta, un thriller —diguem-ho en pla simplista— més eficaç i persuasiu en la forma que no profund i significatiu en els continguts. Un exemple (esbiaixat) d'aquest tipus de thriller llampant i sensacionalista podria ser la primera part de *Saw*, amb el seu virtuosis-

me espantós i el seu desplegament d'imaginació macabre. La combinació d'aquestes dues variants, en mans del director Géla Babluani, dóna com a resultat un film inquietant i entretingut, que és apte per a cinèfils, però també per a poc sofisticats consumidors de cinema.

*13Tzameti* conta la història d'un jove picapedrer, Sébastien, que un dia per casualitat s'assabenta que, suplantant l'home per qui treballa, que acaba de morir, podrà guanyar molts diners. No sap què haurà de fer per guanyar-los, però són diners fàcils, que la seva família —té un germà malalt— necessita, i no s'ho pensa dos cops. L'únic que ha de fer és seguir unes certes instruccions, que primer el porten en tren cap a París i, finalment, el porten cap a una casa que resta perduda enmig d'un bosc. Allà descobreix que per guanyar la fortuna que tan desitja haurà de participar en un joc violent, cruel, amoral, una mena de ruleta russa col·lectiva, en la qual els participants —13, per fer-ho encara més terrible— s'han de posar en cercle i, empunyant unes pistoles carregades amb una o dues o tres bales, s'han d'apuntar a la nuca i disparar. Com un joc, en el qual no hi falten els espectadors que van apostant quantitats exorbitants de diners a favor del seu propi candidat a la supervivència.

Filmada en un auster blanc i negre, i amb un guió que sobretot se sosté i és expressiu a base de silencis loquaços, *13Tzameti* s'acaba convertint en un relat pertorbador sobre la desesperació, la innocència i el nihilisme. Però és un relat que, si interessa, és sobretot per la seva proposta estètica. La metafísica de Melville més un parell de gotes d'efectisme hollywoodenc. Dos thrillers en un. O un thriller bífid. ■



# L'escenari de llauna Max Goya, és la guerra

Francesc M. Rotger



després de la gala dels premis Max, ningú no comenta res.

I això que entre els premis Max i els premis Goya trobam, enguany, com cada any, unes quantes coincidències. A banda que parlem d'uns guardons que (els uns i els altres) distingeixen els millors (suposam) d'un any de professió artística en diverses especialitats, que mai agraden tot-hom i que el seu veredicté és discutible; faltaria d'altra, com a tota presa de decisió humana. En uns quants dels seus apartats respectius, són les mateixes persones que competeixen per un guardó dels gremis corresponents. I no pot ser d'una altra manera, atès que els intèrprets de pel·lícules i obres de teatre (i de sèries de televisió) són també les mateixes persones, aquestes mateixes a les quals els periodistes demanam, quan no se ens acudeix cap pregunta enginyosa, què s'estimen més, si cinema, teatre o televisió (la majoria contesten que cada mitjà al seu temps, o una cosa semblant). Tot i això, supòs que no és habitual que dues actrius siguin candidats, el mateix any, a un Goya i a un Max a la millor interpretació protagonista. Ho són, enguany, Belén Rueda i Blanca Portillo. La primera, per la primera feina als escenaris (justament, una peça amb una adaptació cinematogràfica famosa: *Closer*) i

El mes de febrer arriba marcat, com no podia ser altrament, per les gales dels premis Goya (cinema) i dels premis Max (arts escèniques). Un dia d'aquests han de lliurar també els Oscar de Hollywood, però això serà si els guionistes nord-americans els deixen (en el moment d'escriure aquestes línies, com deim els periodistes, encara continuen en vaga per les seves reivindicacions). La diferència entre el ressò popular del cinema i del teatre, tot i que el primer (diuen) vagi perdent espectadors any rere any, és fàcilment comprovable si observam l'interès que desperten les seves respectives cerimònies anuals de lliurament de guardons. Molt poc en el cas dels Goya, cap pel que fa als Max. El dia després de la gala dels premis Goya, la majoria dels observadors comenta, la majoria de les vegades, que ha estat avorrida, hieràtica i previsible, com gairebé sempre. El dia

pel primer paper protagonista a la gran pantalla, a *El orfanato* (l'èxit aclaparador d'aquesta producció no me'l puc explicar de cap de les maneres; i les seves catorze candidatures als premis de l'Acadèmia, encara menys). La segona, per *Mujeres soñaron caballos* i *Siete mesas de billar francés*, respectivament. A més, Alberto San Juan també n'és doblement candidat com a millor actor protagonista per *Marat-Sade* a l'escena i per *Bajo las estrellas* (una pel·lícula senzilla, però carregada de valors humans) a la pantalla.

Aquests no són els únics vincles possibles entre els Goya i els Max, que es lliuren dies 3 i 4 de febrer, respectivament. Sense anar més lluny, a *Tape*, l'espectacle candidat per Balears al Max al millor espectacle revelació (el premi de les autonomies), un dels seus personatges (interpretat per Rodo Gerner) és un realitzador de cinema. ■



## Un esport per a homes

Carles Sampol

L'allargada ombra d'un dels cineastes més importants de la contemporaneïtat, Abbas Kiarostami, s'allarga sobre la resta de directors iranians que en els últims anys han proliferat, com si el cinema d'aquell país quedés reduït al col·lega de correspondències cinematogràfiques de Víctor Erice. Més enllà de la saga familiar dels Makhmalbaf, iniciada pel patriarca, el veterà director Mohsen, i continuada a través de les seves filles, Samira i Hana, ambdues reconegudes ja en diversos festivals internacionals, també podem trobar els noms de cineastes menys coneguts com Rafi Pitts, Mahnaz Afzali o Jafar Panahi, aquest últim ja més conegut més enllà de les fronteres del seu país, ja que algunes de les seves obres s'han estrenat a les nostres pantalles. Autor d'una filmografia d'allò més interessant, vaig descobrir aquest cineasta a través d'una obra mestra com *El espejo*, un complex i suggeridor exercici, camuflat sota la naturalitat i la simplicitat a què ens té acostumats aquest tipus de cinema, que reflexiona al voltant de les friccions produïdes entre la realitat i la ficció, per acabar diluint les fràgils fronteres establertes entre ambdós conceptes i evidenciant la naturalesa representativa del cinema respecte de la realitat que l'envolta. Una pel·lícula que, sens dubte, remetia directament a una idea plantejada pel seu mestre, de nou Abbas Kiarostami, per a qui va fer tasques d'ajudant de realització, qui a la trilogia confeccionada per *¿Dónde está la casa de mi amigo?* (1987), *...Y la vida continua* (1991) i *A través de los olivos* (1994), organitzava un metalingüístic joc de miralls en què la realitat i la ficció acabaven per no distingir-se.

L'última pel·lícula de Jafar Panahi estrenada entre nosaltres, *Offside* (2006), deixa de banda aquestes reflexions envers la capacitat del cinema com a eina que representa la realitat i adquireix un caire molt més sociològic, seguint en certa manera els camins rastrejats per la família Makhmalbaf però sense buscar que la posada en escena, a través de simbolismes, transmeti cert alè poètic, sinó més bé tot el contrari, buscant a través d'unes imatges d'allò més prosaiques, d'allò més arrelades als àmbits que reproduïxen, transmetre les emocions més senzilles i humanes possibles. A través d'una història mínima, la de un grup de dones que tracten d'accedir, mitjançant el camuflatge, a un camp de futbol, on s'enfronten les seleccions de l'Iran i el Japó per aconseguir una plaça per al mundial celebrat a Alemanya, Jafar Panahi no despulla tan sols el seu discurs, fent-lo més directe, i per tant explícit, sinó que també redueix la seva posada en escena, condicionada pel fet de treballar amb actors no professionals i en el mateix lloc i el precís instant en què es disputava el partit. Aquesta metodologia de treball esdevé d'allò més interessant atès que insisteix en aquesta reflexió al voltant d'allò real i allò

fictici, executant aquí unes formes més vinculades al documental sobre una base narrativa fictícia, i a més atorga a les imatges una naturalitat i una espontaneïtat molt més adients pel que seria un dels objectius de la pel·lícula: plantejar un debat sobre la situació de les dones en aquell país, a les qual no se'ls permet acudir a un partit de futbol perquè no és recomanable que vegin com els homes tenen actituds indecoroses.

Però no és la lectura social, o política, aquella que més pot interessar d'una pel·lícula com *Offside*, com tampoc ho és la facilitat amb què determinats directors de cinema, iranians o de qualsevol lloc del món, que no tenen la possibilitat d'accedir a elevats pressupostos, no els necessiten per realitzar una pel·lícula —perquè això ja ha quedat prou demostrat a aquestes alçades per cineastes com David Lynch, José Luis Guerin, Pedro Costa o Wang Bing—. Allò que produeix una major satisfacció d'una pel·lícula com *Offside* és comprovar l'habilitat amb què Jafar Panahi es mou entre diferents tonalitats, convertint la seva pel·lícula en un drama o una comèdia, un relat de suspens o una crítica sociopolítica, sense que en cap moment al llarg del metratge la cosa es desequilibri. D'aquesta manera, al voltant d'un partit de futbol, descobrim alguns dels comportaments que més humanitzen l'home, condicionats, això sí, per un esport —ningú no podrà negar que es tracta d'una manifestació cultural, també— que ens apropa més a uns i als altres, transmetent-nos calor i passions humanes, que ens converteix en iguals, sense distinció de sexe, raça o classe social, que ens atorga moments de felicitat col·lectiva, però també de tragèdia —tal i com recorda en un moment de celebració una de les protagonistes del film—. En definitiva, com la vida mateixa. Això, és clar, per aquells a qui els agradi el futbol, un requisit, afortunadament, gens necessari per gaudir d'una pel·lícula com *Offside*. ■



## Apunts a contrallum Quan Alícia es passeja per Hollywood Boulevard

Josep Carles Romaguera



*"Vaig pensar que un dia despertaria i sabria que va passar ahir. No m'agrada pensar en el demà i l'avui se m'està escapant"*

Frase pronunciada pel personatge de Nikki a *Inland Empire*

Encara recordo haver sortit del cinema desconcertat, completament atordit, després d'haver-me perdut per una carretera perduda. També recordo com llavors no vaig poder emetre un judici, establir una valoració mínimament raonable sobre allò que acabava de veure. I no era d'estranyar perquè, tal i com algun crític va assenyalar en el moment de la seva estrena, *Carretera perduda* segurament s'assemblava a allò que hauria de ser una pel·lícula del segle XXI. Prudentment, i desconfiant aleshores de les meves limitades capacitats d'anàlisi, vaig decidir esperar un temps considerable, a l'espera, tal vegada, d'una segona, o tercera, oportunitat per copsar tot el sentit d'aquella narració esquizofrènica i aquella posada en escena tan misteriosa, abstracta i laberíntica que, amb tanta exactitud i precisió, transmetien la fuga psicogènica patida pel protagonista de la pel·lícula. Ara ja sabem que amb *Carretera perduda*, David Lynch iniciava un trajecte sense retorn, encara que fes un petit i meravellós parèntesi amb *Una història verdadera*,

en el fons no tan aliena al seu propi univers; un trajecte a través del qual s'ha anat radicalitzant de manera exponencial, tal i com ho han demostrat les posteriors *Mulholland Drive* i *Inland Empire*, la seva última proposta.

I si després d'haver presenciat les traumàtiques experiències de Fred Madison havia decidit concedir-me una treva i esperar una nova revisió, de les quals sorgien noves i fascinants revelacions, després de la projecció d'*Inland Empire* vaig decidir no establir cap pausa per afavorir la reflexió, sinó que calia, davant l'heterodoxa i radical proposta de David Lynch, assimilar i enraonar totes i cada unes de les primeres impressions causades per aquella monumental obra cinematogràfica. ¿De què podia servir, si més no, adoptar una actitud assossegada i distant, propícia per a la reflexió més acurada i precisa, davant un film que, al cap i a la fi, podia fer infructuoses determinades formes d'anàlisi? ¿Per què esperar que el temps equilibri el judici, el faci potser millor més coherent, quan una pel·lícula d'aquesta naturalesa no ho demanda, ni tan sols ho necessita, ja que més bé reclama una implicació de tipus emocional amb les seves pertorbadores imatges? Ja arribarà el moment d'aplicar-hi el cervell a una proposta innovadora i transgressora que requereix, però, de la immediatesa de les reaccions.

D'aquesta manera, malgrat estem acostumats a l'estètica de David Lynch, encara que acudim previnguts, gràcies als precedents ja assenyalats, a la



projecció de la seva obra més recent, aquesta no deixarà de provocar un desconcert que posarà de manifest certa innocència, per a aquells que admetin la proposta, o certa irritació, per a aquells que no estiguin disposats a participar-hi, perquè consideraran que el caos, l'arbitrarietat o el surrealisme han de tenir uns límits —segurament aquells que certa lògica els permet desxifrar—. Llavors, aquells que busquin restablir la seva comoditat després d'un esforç, aquells que busquin la satisfacció —i l'autoreconeixement— pel fet d'haver resolt un complicat enigma, seran les primeres víctimes d'un cineasta que, sempre a punt de precipitar-se per l'absurd i l'entotsolament, ha decidit no permetre la més mínima concessió als seus espectadors, de manera que aquests no tenen una altra opció que no sigui acceptar un únic requisit: no hi ha manual d'instruccions que ens expliqui allò que anam a veure.

Si bé a pel·lícules com *Carretera perduda* o *Mulholland Drive* de qualche manera se'ns oferien unes claus que ens permetien resoldre, en principi, algunes incògnites —encara que algunes peces del trencaclosques no encaixessin del tot i deixessin a la llum més d'una esclatxa—, ara el cineasta ja no ens ofereix aquesta possibilitat de poder establir una mena d'ordre a allò que ens conten les seves imatges. Allò que intuïm que es tracta com la història d'una actriu, Nikki Grace, que inicia el rodatge d'*On High in Blue Tomorrow*, en realitat un remake d'una pel·lícula polonesa, de seguida acaba derivant en un viatge oníric, un descens als inferns on la realitat i la ficció, els (mals)somnis i la vigília es confonen. Llavors l'estructura narrativa s'ensorra i la posada en escena s'esqueixa —simbolitzant en un moment del film en què la protagonista se situa a l'altra banda d'un mirall (apunten els

noms de Lewis Carrol i Jean Cocteau), la qual cosa provoca que l'espectador, fins i tot el més immune, quedi desarmat, inquiet, potser molest perquè no sap ben bé explicar allò que està presenciant. Un pot començar a establir teories, a fer suposicions, sense cap certesa, i parlar del procés d'alienació patit per una actriu, durant el qual es metamorfosa, ja sigui a través de personatges anteriorment interpretats per ella, ja sigui en altres dones, ja sigui en el que sigui fruit de la imaginació desbordant de David Lynch.

D'aquesta manera, el director de *Terciopelo azul* segueix amb la seva personal creuada, consistent ara no tan sols en revolucionar la narrativa cinematogràfica, sinó també en intervenir sobre les possibilitats d'una imatge que ha deixat de banda el seu format en cel·luloide en favor de les textures que ofereix el format digital. Així, doncs, el cineasta nord-americà aprofita els mètodes de rodatge que li ofereix treballar amb una petita càmera mini-DV, aconseguint, en primer lloc, establir una complicitat amb l'actriu Laura Dern, i que li permet extreure de la intèrpret moments reveladors, fugaços llampecs de veritat humana; i, en segon lloc, plasmar sobre la pantalla, a través de la subexposició o la sobreexposició, mitjançant la "brutícia" de la imatge, aquests llocs ombrívols i tenebrosos que habiten dins l'ésser humà. En certa manera, per tant, i encara que *Inland Empire* consisteix en un nou salt cap a l'abisme, David Lynch segueix fidel al seu punt de partida, pel que fa al seu discurs. Allò quotidià amaga fantasmes, les façanes de la nostra vida són murs que no ens deixen veure les nostres pors, les nostres debilitats, però a través de les seves imatges el cineasta està disposat a obrir-nos una porta perquè, com Alcía, comprovem què s'amaga a l'altra costat del mirall. ■



## Después de la boda

José Luis Sánchez Noriega\*



Després de *Te quiero para siempre* (2002) i *Hermanos* (2004), aquesta tercer film de Susanne Bier que s'estrena a Espanya mostra una evident continuïtat amb els títols anteriors —melodrames escruixidors en què un succés fortuït o sorprenent irromp amb força en les vides de les persones per posar-les a prova—, cosa a què no pareix aliena la circumstància que siguin films del mateix guionista, Anders Thomas Jensen. També es veu un notable parentiu amb el moviment Dogma 95, tant perquè n'assumeix algunes de les propostes —absència de salts temporals, càmera en mà, renúncia al cinema de gènere— i per la insistència en el guió i la construcció dramàtica que, al cap i a la fi, constitueix la reivindicació del moviment, com pel tema de la revelació dels secrets familiars, tan present en els títols fundacionals *Celebración* (Thomas Vinterberg, 1998) i *Los idiotas* (Lars von Trier, 1998).

Jacob és un voluntari danès que regenta, a l'Índia, un orfenat amenaçat de tancament per falta de recursos. Viatge al seu país per aconseguir finançament per als seus projectes, ja que hi ha possibili-

tats amb una fundació que s'ha posat en contacte amb ell. S'entrevista amb el milionari Jorgen, que abans de donar-li una resposta, com per casualitat, el convida a les noces de la seva filla Anna. A la cerimònia, Jacob es troba amb la dona de Jorgen, Helene, amb qui va tenir una relació sentimental temps enrere. Jacob acaba descobrint que Anna és filla seva i que tot ha estat un muntatge. En efecte, Jorgen pateix una malaltia terminal i ha cercat Jacob perquè s'ocupi de la seva família quan ell no hi sigui.

La matèria prima, de manera decidida, melodramàtica de *Después de la boda* i el resultat d'un film tan contingut i convincent demostra, un cop més, que la diferència entre l'obra d'art i el serial més manipulador no es troba en el tema o en la naturalesa de la història, sinó en el tractament que se'n fa. O, des d'un altre punt de vista, aquest film ens fa veure que, per més que el món de *Falcon Crest* ens resulti caricaturesc amb les gelosies arrevatadores, passions desmesurades, enganys fraticides, enveges criminals o amors desfermats, la naturalesa humana

i les nostres vides no poden escapar-se d'aquests sentiments. Tot és qüestió de mesura, de distància emocional davant d'allò que es conta; es tracta de no confondre la realitat i la seva representació, ja que la mera reproducció d'allò real mai no adquireix la consistència de l'objecte estètic; molt més quan comporta la manipulació d'emocions i sentiments tan delicats com a ingredients de l'obra artística.

Susanna Bier ha sabut calibrar molt bé aquesta distància: ni tan propera com per atrofiar els sentits d'un espectador enfangat en les passions representades, ni tan llunyana que anul·li la necessària empatia amb els personatges i els seus avatars. La càmera sempre cerca, en un relat molt àgil, sense més dilacions que les imprescindibles, confiant en uns diàlegs molt ben mesurats, *Después de la boda* conta amb convicció una història molt melodramàtica, fregant la inversemblança, però que enganxa l'espectador. Al cap i a la fi, és la història de Jacob i, mitjançant l'adopció del punt de vista d'aquest personatge, respectat en la majoria del metratge, s'aconsegueix la solidaritat de l'espectador, de manera que més important que els successos que desfilen per la pantalla és el camí de sorpreses viscut per Jacob, el present compromès del qual amb els nins sense casa de l'Índia no és per força incoherent amb un passat d'alcohol i infidelitats.

Posats al caire de l'abisme, sobretot Jurgen i Jacob, però també les dues dones, el film planteja una reflexió sobre la condició humana en situacions excepcionals, aquestes que treuen el millor i el pitjor de tots nosaltres. El milionari Jorgen, feliç amb la dona, la filla adoptada i dos bessons de vuit anys, té la suficient generositat com per cercar un futur per a la família en la persona de qui podria ser-ne el rival (no sabem si en realitat ho va ser). Per descomptat que hi ha tragèdia en la mort anunciada, en negar-se a contar aquesta veritat i aconseguir la complicitat dels qui l'envolten; fins i tot seria discutible l'estratègia de la mentida per involucrar Jacob en aquest futur. Però no hi ha dubte de la fortalesa moral que situa a qui la posseeix per damunt de la mort mateixa. La història de Jacob

és l'itinerari de redempció d'un passat convuls, a penes entrevist per l'espectador, que passa per l'Índia, on aquest bevedor descobreix la pietat a l'amor als nins i arriba a la filla desconeguda i a Helene, la dona ara reconeguda com a mare.

Merescuda candidata a l'Oscar al millor film estranger, encara que improbable guanyadora per la duresa del tema i el tractament que en fa, *Después de la boda* és un film sòlid i reconfortant. No enlluerna per la novetat ni provocarà entusiasmes en el públic, però resol bé el tema que planteja i, en la seva peripècia argumental, s'atreveix amb matisos poc freqüents en el cinema melodramàtic. ■

#### Notes

(\*) Per cortesia de l'equip Reseña.

Sussane Bier





## La hamaca paraguaya

Sergio Fernández Pinilla\*

**L**a *hamaca paraguaya* és el primer llargmetratge de nacionalitat paraguaya que s'estrena després de trenta anys (l'anterior, titulada *Mont Corá*, va ser un film propagandístic per al règim del dictador Stroessner), amb tot el mèrit que això representa, ja que al Paraguai ni hi ha indústria ni mitjans per fer cinema. No obstant, la fita ha de relativitzar-se ja que la jove directora, Paz Encina, va obtenir el doctorat en cinematografia a l'Escola de Buenos Aires, on va cimentar com a curtmetratgista el prestigi que va permetre que el seu debut en el llargmetratge fos acollit dins de la borsa de projectes del New Crowned Hope. A més, *La hamaca paraguaya* no hagués estat possible sense la participació de la producció de diversos països europeus i de Sud-amèrica, amb el que és una feliç connexió cada cop més fructífera. Amb tot, el film és cent per cent paraguaià, atès que parla de l'essència d'aquesta oblidada nació i dels seus habitants (i ho fa en guaraní, la llengua indígena de les zones rurals), i, també, és, en un noranta-nou per cent, una obra mestra.

El primer que crida l'atenció en contemplar el film, i dic contemplar-lo, no veure'l, és la llunyania del tir de la càmera, sobretot en fer-se combinat d'un diàleg superposat a la resta d'elements sonors: ¿parlen realment entre si els dos protagonistes? Aviat ens en temerem del desfasament existent entre la narració del diàleg i la narració de la imatge, cenyida al temps que dura un dia en la

vida de Cándida i Ramón, els vells llauradors que es passen el dia, etern, però perceptiblement mutable, esperant el fill perdut a la guerra, i esperant la pluja que no arriba.

L'ascetisme de la posada en escena de Paz Encina només es veu alterat pels plans subjectius de Ramón mirant cap a un cel d'obscurs niguls difuminats, que presagien doloroses certeses (més certeses, al cap i a la fi; per això el ruixat sobre fons negre resulta alliberador per a l'espectador). El treball de fora de camp resulta fascinant i brutal: la presència del fill com la d'un fantasma, la del ca com allò que queda del fill, la melindrosa pluja, la sequera pertinaç

Els ecos que es fiquen pels fotogrames d'aquest film no tan estrany remetent a cineastes tropicals com el tailandès Apichatpong Weerasethakul o el malai Tsai Ming-liang, encara que també recordin l'estudi antropològic present en els films de Lisandro Alonso o fins i tot l'univers de parelles de Carlos Reygadas. Tanmateix, crec que el film de Paz Encina és encara més ambiciós que els esmentats (i només equiparable als d'Apichatpong), ja que rega la precisa successió de plans amb un incontestable cabdal literari, que beu de les fonts d'alguns dels millors narradors hispanoamericans del segle XX, com Julio Cortázar, J. L. Borges, Juan Rulfo o Gabriel García Márquez, amb la novel·la del qual, *El coronel no tiene quien le escriba*, és

inevitable extreure'n similituds o paral·lelismes. De la mateixa manera, el rang d'aquest cinema és equiparable al d'aquelles dissertacions que els Straub-Hulliet varen posar en boca de les gents de Sicília (encara que la intensitat declamatori en difereix), i al minimalisme poètic de l'obra de l'iranià Abbas Kiarostami. Vaja, gairebé res.

Vull acabar recordant-ne el context de l'argument: 14 de juny de 1935, en un lloc remot del Paraguai, Cándida i Ramón, una vella parella de pagesos esperen retuts en una hamaca el retorn del fill, que va anar a la guerra del Chaco. És la tardor, però la pluja es fa esperar, ni tan sols bufa el vent. Se senten els lladrucs d'un ca... ■



Notes

(\*) Per cortesia de l'equip Reseña.

## ACIB: balanç i panoràmica

Marco A. Robledo Camacho. Cineasta i Membre de l'ACIB

L'Associació de Cineastes dels Illes Balears, ACIB, és una associació sense ànim de lucre que pretén potenciar el cinema en el nostre territori, com a producte artístic i cultural, així com donar-li difusió en tot el món i oferir suport als productes realitzats per cineastes autòctons.

En l'actualitat l'ACIB està formada per 32 creadors audiovisuals i es troba en un moment de plena efervescència. L'Associació ha permès que aquests artistes es coneguin millor, es donin suport entre ells i tinguin un punt de trobada on compartir inquietuds i projectes. Prova del bon moment creatiu que travessa el nostre cinema és l'estrena el 2007 de dos llargmetratges dirigits per cineastes mallorquins: la coproducció internacional *La Caja Kovaks* de Daniel Monzón, interpretada per Timothy Hutton i la llorejada *Yo* de Rafa Cortès, l'al·luvió de premis rebut per Toni Bestard amb els seus dos últims curtmetratges, *Equipatges* i el documental *El Anónimo Caronte* (estrenada recentment al Centre de Cultura de Sa Nostra), els dos nominats als Premis Goya, la producció el 2007 de prop de 20 noves obres audiovisuals dels membres de la ACIB (de ficció, documentals, videoclips, etc.) i la imminent aparició d'un DVD recopilatori de l'Associació distribuït per tota Espanya per Xocolat, que inclou un total de 25 curts, sense oblidar la presentació de la flamant pàgina web de la ACIB ([www.acib.es](http://www.acib.es)), el nostre millor aparador col·lectiu.

Una altra de les comeses més importants de l'Associació és negociar amb les institucions de les Illes pel que fa al suport al cinema, realitzat aquí o pels nostres membres i defensar-ne els drets. Cal tenir en compte que 3 dels 4 curts que es presenten a la XI Mostra de Curtmetratges de l'ACIB de Sa Nostra són projectes autofinançats al 100%, senyal de l'escàs suport que les institucions autòctones presten al nostre cinema, i així és molt difícil potenciar el cinema fet a les Balears. La nostra és de les comunitats més estretes quant al suport al cinema, tant en comparació al que donen altres comunitats com en comparació al que es dona a altres arts. Però hem anat avançant també en aquest punt, al llarg de l'últim any; una gran notícia ha estat la signatura del conveni amb IB3 que ha possibilitat la tan esperada convocatòria de subvencions a projectes audiovisuals per part de la televisió de les Illes Balears.



L'obra dels membres de l'ACIB s'ha pogut veure recentment a la XI Mostra de Cinema i Vídeo de Palma, dins la qual es varen projectar curts de membres de l'ACIB. Una altra gran oportunitat de presenciar els quatre treballs més recents dels seus associats és aquesta, organitzada per la Fundació Sa Nostra (i vull aprofitar l'oportunitat per agriar-li el suport incondicional a l'Associació i a la cultura balear). Són quatre obres singulars, arriscades i representatives del que es fa i es pot fer a casa nostra i que, de segur, funcionaran molt bé en el seu periple pels festivals nacionals i internacionals que ara comencen.

En definitiva, ACIB és ja tota una realitat, i això és una bona notícia per a tothom qui estimi el cinema i que hagi nascut o resideixi en les Balears.

## I MOSTRA DE CURTMETRATGES DE L'ACIB (13 de febrer Centre de Cultura de Sa Nostra)

### Curtmetratges

#### Miedos

En un apartament, hi viu Juan (Holger Macho), un jove de 35 anys que conviu amb una sensació que, des de fa uns mesos, l'aterreix: la por de no poder recordar les vivències del passat. Per això, demana a la seva amiga Clara que li enregistri en vídeo la casa dels pares, el col·legi, l'institut, a més de llocs i persones relacionades amb el seu passat. Juan pressent la fi del seu pas per la vida i la por és cada cop major. La malaltia que pateix li ha robat moltes coses i no vol que li robi el darrer instant, també, dels records.

Fitxa Tècnica. Guió y direcció: Rodolfo Benítez Velasco | Producció: Doux Filmmaker | Música: Federico Benítez Ferrero | Muntatge: Javier Borrull y Rodolfo Benítez Velasco | Repartiment: Holger Macho y David Garcia Vazquez (voz en off) | Duració: 9.22 min. | Format: HD y DVD | Any de producció: 2007

#### Testigos

La fundació NMAC, situada a la zona meridional de la Península Ibèrica, és el punt de partida dels projectes de nou dels artistes més importants del panorama de l'art contemporani actual. Projectes *site-specific*, que tracten una situació local amb repercussions globals; esdeveniments culturals i sociopolítics on hi ha un creuament de cultures, tradicions, de països i religions.

Un recorregut de la mà de diversos artistes en el procés creatiu de l'obra, en què tractaran d'aspectes com el territori, la identitat col·lectiva, la tragèdia, el destí, la construcció i la deconstrucció de la història.

Fitxa Tècnica. Director: Borja Ramón C. Andrada Idioma original: espanyol/anglès/francès (Subtitulat)/Categoria: Documental/Format: 16:9 panoràmic HDV/DV CAM/ DV/tipus: Color/Duració: 30 min/Any de Producció: 2006-2008/Productora: Juan Zausen Films /Música Original: J. Jacob, B. Fleischmann/Producció Executiva: Jimena Blázquez, Fundación NMAC/Fotografia, guió i postproducció: Borja Ramón C. Andrada

#### Sombras

Alex ha estat abandonat per l'al·lota. Pres d'una profunda depressió, comença a ser assetjat per aterridores visions. ¿Què són aquestes visions? ¿Són reals o fruit de la imaginació? *Sombras* és un drama de terror psicològic que reflexiona sobre

l'estat de desamor, l'inconscient i allò reprimit, alhora que introdueix una crítica sobre les relacions sentimentals i la seva consideració social en els nostres dies.

Fitxa Tècnica. Guió, direcció, muntatge i producció: Marco A. Robledo | Repartiment: Alex Tejedor, Miquel Àngel Torrens, Mar Forteza-Rey, Miquel Ruiz, Neo Calvo, Borja Calvo Andrada, Cumi Torán, Xavier Batle, Borja Calvo Bertrán de Lis i Aina Prohens | fotografia: Philip Rogan | Assistent direcció: Sergio Hernández | Música: Marc Melià | Ajudant càmera: Javier Pueyo | Gaffer: Alberto Alabarce | Ajudants Producció: Catalina Barceló i Vanessa Sogorb | Efectes especials: Josep Hernández i Álvaro Casares | So: Lucía Millán | Maquillatge i perruqueria: Soraya Ruiz i Isabel Esteban | Títols de crèdit: Marc Albertí | idioma: espanyol | format: HDV Pal Stereo | any de producció, 2007

#### Shadows

David, un nin d'onze anys que no pot dormir, comença a llegir un còmic, *Shadows*; de manera molt atenta, segueix els successos que es van produint a través de Bob, el protagonista del còmic. Bob deixa la seva al·lota en un barri qualsevol dels afores de Manhattan; despistat, perd el taxi amb què va arribar-hi. Després d'una llarga espera camina sense rumb fins arribar a una zona obscura de la ciutat. Se sent perseguit i amenaçat per les ombres del lloc. Amb ansietat cerca de manera desesperada una sortida.

Andrés López  
Mengual



Fitxa Tècnica. Guió i direcció: Andrés López Mengual. Repartiment: Salvador Oliva Suau, David López Borrás, amb col·laboració de Nacho Pérez Roca, Sofía Villarta i Alejandro Arroyo Portales. Storyboards i grafisme còmica: Rafael Ruiz. Gràfic vectorials: Ramón Escobar. Postproducció, so, art final i esconografia 3D: Alberto Arroyo Portales. Format: HDV Pal Stereo. Durada: 10 m. Any de producció: 2007.

## SOMBRAS: ¿HAY ALGO MÁS HORRIBLE QUE EL DESAMOR?

**Marco A. Robledo Camacho.**  
Director, Productor i Guionista del curtmetratge *Sombras*

*Sombras* és una pel·lícula que tracta de reflectir l'experiència subjectiva. I això és tota una declaració de principis sobre el cinema que m'interessa fer: un cinema d'emocions i sentiments, un cinema que tracta de captar aquesta elusiva "realitat" subjectiva que es produeix en l'interior de les persones. No veiem les coses com són, veiem les coses com som. La realitat objectiva és una il·lusió o, a tot estirar, una construcció. L'única realitat possible és la subjectiva, la filtrada per les nostres percepcions i creences, tan personals com imperfectes.

En el cas concret de *Sombras*, m'interessava reflectir l'estat del desamor, fisiològicament caracteritzat per una baixada en el cervell dels nivells de serotonina, fet que fa que la teva percepció de la realitat s'alteri de forma significativa. Aquest és el moment en el qual es troba el protagonista de la història. Poc importa si les seves visions són reals o no, per a ell ho són i això és l'única cosa que compta.

La idea de *Sombras* em surgeix després de veure *The Ring*. Vaig sortir del cinema vomitant idees d'entitats que sorgeixen de l'interior del televisor, éssers la presència dels quals produïa estranyes alteracions del camp electromagnètic i que s'alimentaven de les pors i passions de les persones a les quals aconseguien parasitar. Aquesta idea original va anar evolucionant a poc a poc per a aproximar-se al concepte d'ombra de Carl Jung. Però no és



que *Sombras* estigui inspirada en la psicologia de Jung (ni en altres idees similars com el Costat Fosc de *Star Wars* o el Jekyll/Hyde de Stevenson) simplement que totes vénen del mateix lloc: el nostre inconscient col·lectiu (en terminologia, de nou, junguiana), el camp unificat de què es parla en física quàntica o el que Alan Moore denomina "ideaespaï". I això dóna peu a una reflexió sobre la figura de l'artista. Des del meu punt de vista un artista és una mena de mèdium amb capacitat de connectar amb el món de les idees. Una vegada connectat amb aquell món sintonitza amb una idea i n'és quasi posseït. El concepte de l'artista-xaman em pareix molt més atractiu i més humil que el concepte tan inflat d'ego de l'artista-autor popularitzat en el món del Setè Art per *Cahiers de Cinema*.



La primera versió de *Sombras* va ser un guió de comic titulat *Lila* (segons la filosofia hindú, l'activitat creadora d'allò diví, el joc de Déu) que en la seva segona versió, ja titulada *Sombras*, es va plasmar en un *story board* de cinc pàgines. Convertir la història en un curtmetratge fregava la bogeria, per la complexitat tècnica de l'empresa, però com que el seny no ha estat una de les meves virtuts vaig decidir llençar-me a la piscina: vaig rescriure el guió renunciant a la narració en *off* (que tan bé funciona en còmic i tan malament ho sol fer en cinema) i introduint nous subtemes com el dels perdedors, que em permetia introduir una crítica al tractament social de les relacions sentimentals. Mentre vaig arreplegar un meravellós equip tècnic i artístic, que són els grans responsables del resultat final, pel talent i l'entrega que hi varen posar, per la qual cosa els estic agraït des del fons del cor), i, després d'una postproducció d'un any, cinc dies de rodatge, el resultat és *Sombras*, una obra que, al marge de la seva filiació al gènere de terror (per a mi és, de forma senzilla, un drama amb certs elements de terror), crec que es caracteritza per ser, de manera profunda, personal i sincera.

## El bosque encantado

**Per Borja Ramón C. Andrada, director del documental *Testigos***

Hi havia una vegada un bosc en què hi regnava la naturalesa, en silenciosa companyia de l'art. Allà, hi havia un arbre d'alumini fred, però càlid, i una camió que es trobava dins d'un llac. En el bosc, els homes, els visitants, que, havent-ne escoltat les meravelloses qualitats del bosc, feien llargues distàncies per gaudir-ne de l'harmoniosa bellesa, i descansaven en nius humans.

Alguns dels arbres, gegants centenaris, deixaven caure fruits de plata, que s'integraven per sempre en el paisatge. Altres arbres, esculprien sense dolor, en l'escorça, cors d'amants llunyans, i eren espectadors d'infinites històries d'amor de tot el planeta.

Des d'uns bidons gegantins de líquid vital, restes d'altres èpoques, s'arribava a veure, en el miratge de l'horitzó i creuant un estret de l'Atlàntic, les colossals muntanyes que dibuixaven la silueta de l'ancestral continent des del qual el primer de la nostra espècie va començar el gran viatge de l'evolució.

Del terra sorgien formes elegants, sempre inquietants. A vegades cendra en bloc, trobant l'equilibri entre l'ordre i el desordre. Altres, brotavien xarxes metàl·liques; altres, espines d'indentitat col·lectiva. Aquest bosc era una devesa mediterrània.

No tenia secrets perquè no amagava res. Tot era visible per a qui ho volgués veure. Tothom qui volgués, podia ser testimoni de l'exemplar convivència entre la naturalesa i l'art. Però no sempre va ser així.

Un dia, Jimena Blázquez, va voler unir per a sempre ca seva i el treball, vida i passió. Va voler que artistes internacionals condicionats només per l'estímul de l'entorn, creassin per a tothom qui en volgués ser observador. I sentir.

Va aconseguir que artistes de la talla de Marina Abramovic, Mauricio Cattelan, Sol Lewitt, Roxy Paine i més d'una trentena de creadors multidisciplinars, al llarg de cinc anys, en deixassin petja. L'obra: un regal.

Va crear una fundació, NMAC, capaç de generar un moviment cultural en la zona. Una acció local amb implicacions universals. Un lloc d'interacció amb el context social, cultural i territorial, i un museu mediador, amb el compromís de donar suport





als creadors contemporanis en projectes específics que fomentin el diàleg i l'enteniment de la societat a través de l'art. Va començar el 2001; l'objectiu sempre ha estat oferir una visió de l'art en què el paisatge natural i l'entorn social, fins i tot la memòria històrica, varen ser determinants en la creació de les obres.

Tot això va fer Jimena, tutelada per un pare carismàtic, Antonio Blázquez, qui va inspirar l'Abromovic mateixa, la qual va dedicar una obra plena de significat a l'actual president de la Fundació NMAC d'Art Contemporani, *El Héroe*.

He tingut la sort de ser testimoni de la relació intimista de l'art i la naturalesa. He pogut deixar la meua empremta. He pogut oferir el meu testimoni, com a homenatge a Jimena i a tots els qui han fet possible la realitat del somni de la fundació.

Quan vàrem decidir realitzar un documental que fos "testimoni" de les accions realitzades a la fundació mai no vàrem pensar en una gran producció, sinó en alguna cosa més propera, volent mostrar la història de dis a fora, usant els arxius de vídeo que enregistrava Jimena amb els artistes durant les reunions de treball, seguint, càmera a les espatles, les produccions de les obres, observant com les actuacions en l'entorn convertíen la Dehesa Montenmedio en un bosc encantat en un espectacle amarat de sensacions.

He presenciat la conversió d'un espai físic simplement bell en un espai emocional, he estat testimoni de com i per què d'aquesta transformació. M'interessava saber quin era el procés, per què un lloc i no un altre, quin era el significat real de cada obra, de cada acció.



Perquè, quan vas al bosc encantat de la Fundació NMAC, a la Dehesa de Montenmedio, el temps, l'espai, l'art, les teves emocions i la naturalesa, no et deixaran tornar a ser la mateixa persona; seràs un testimoni més, com jo, com tots els que han passat per allà i una petja inesborrable romandrà, silenciosa, en la teva memòria, en la memòria col·lectiva. ■

## Das Leben der Anderen (La vida de los otros)

Antoni Fiol Juan

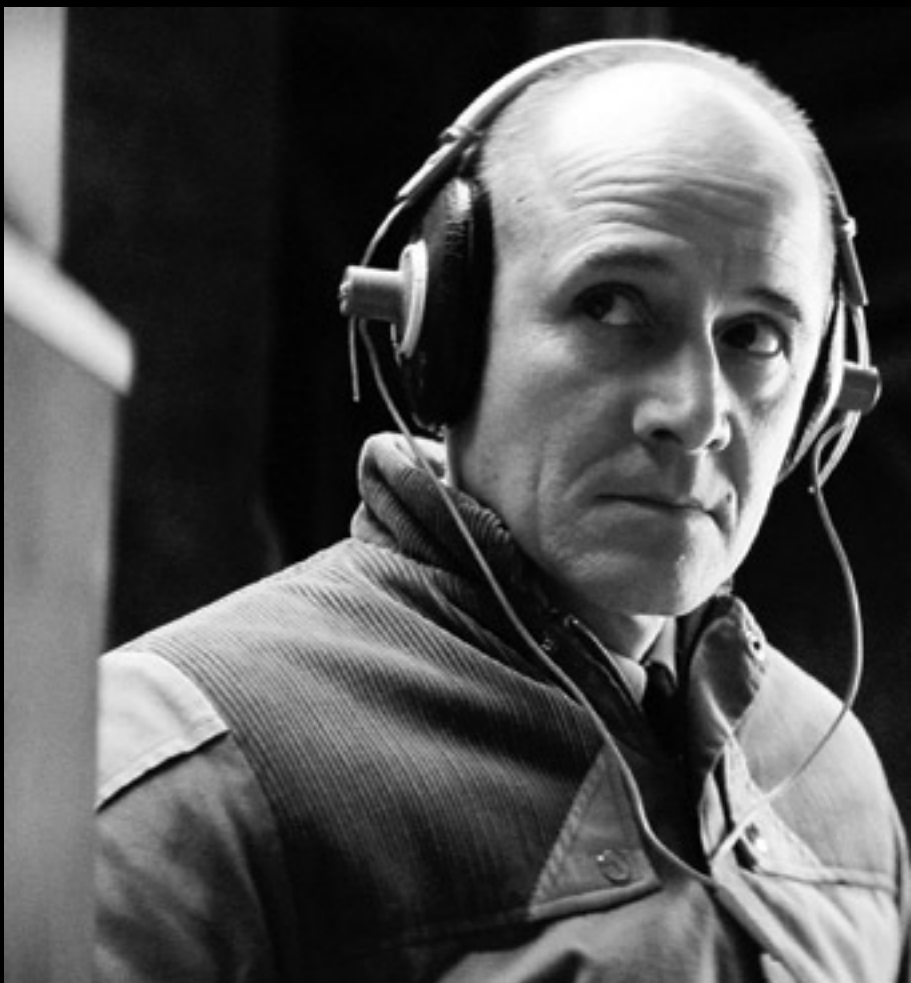
Després de molts d'anys de sequera de pel·lícules germàniques als cinemes de les Balears, fa a penes tres anys que han començat a estrenar-se —a comptagotes, però això ja és qualque cosa— amb regularitat produccions alemanyes, com ara *Der Untergang* (*El hundimiento*, Oliver Hirschbiegel, 2004); *Sophie Scholl. Die Letzten Tage* (Marc Rothemund, 2005) *Sommer vorm Balkon* (*Verano en Berlín*, Andreas Dresen, 2005); *Kebab Connection* (Anno Saul, 2005) o *Elementarteilchen* (*Las partículas elementales*, Oskar Roehler, 2005). Justament la primera i la darrera de les tot just esmentades, ensems amb *Das Leben der Anderen*, són una molt bona mostra de fins a quin punt la filmografia alemanya és una de les més destacables d'Europa actualment.

*Der Untergang* i el primer llargmetratge de Florian Henckel von Donnersmarck comparteixen la mateixa finalitat: revisar els moments finals d'un període, el nazisme en el primer cas i la caiguda de la República Democràtica Alemanya en el segon. L'enfonsament del III Reich, que amb tanta precisió exposa Oliver Hirschbiegel a la seva pel·lícula, va fer que en poc temps Alemanya fos dividida en dos: d'una banda hi havia la república Federal i, de l'altra, la república Democràtica. La primera prenia el model de les democràcies lliberals de tres dels estats que l'havien ocupada en acabar la guerra (els Estats Units, França i Gran Bretanya); la segona seguia el model soviètic que els russos imposaren en la seva zona ocupada. D'aquesta manera el KGB del règim de la URSS es transformà en la Stasi, la policia política que vetllava que no se sentís cap veu crítica contra el règim comunista.

*Das Leben der Anderen* comença el novembre de 1984, quan un matrimoni format pel dramaturg Georg Dreyman (Sebastian Kock) i l'actriu Christa-Maria Sieland (Martina Gedeck), amb molta de reputació en el món teatral de l'Alemanya comunista, són vigilats per un equip

de la Stasi, encapçalat pel capità Gerd Wiesler (Ulrich Mühe), ja que, malgrat que tenen fama de no ser contraris al règim, Wiesler sospita que aquesta imatge realment és falsa i el seguiment que dirigirà del matrimoni és implacable i precís. No obstant això, per qüestions d'atzar, l'equip no pot trobar evidències de la desafecció al règim, però sí que descobreix que l'esposa enganya el marit amb el ministre de cultura. Aquest fet provoca que Wiesler vegi Dreyman d'una manera més humà, més propera. S'hi ha d'afegir que el capità comença a sentir la necessitat de saber què llegeix i escriu el dramaturg. Per aquest motiu, li pren un llibre de Bertolt Brecht, un autor que li farà qüestionar els principis que ha defensat fins aleshores. Així doncs, a mig metratge, Wiesler haurà d'enfrontar-se si seguir els deures a l'estat que representa o si deixar que Dreyman continuï en llibertat, una vegada que el capità finalment ha confirmat que és un dissident.

Els treballs com a actors de Sebastian Kock i Martina Gedeck són molt rellevants, però encara els supera la interpretació que hi fa Ulrich Mühe,



amb una actuació sense estridències ni gestos sobers, però que transmet a l'espectador por quan actua com a caçador, inseguretat quan el món que creia tan sòlid vacil·la i fredor absoluta en la vida privada, com molt bé palesen les escenes en què té unes relacions sexuals mecanitzades amb una prostituta.

Un incís: Ulrich Mühe va morir el 22 de juliol de l'any passat per culpa d'un càncer d'estómac, per la qual cosa aquesta pel·lícula és una de les darreres obres que va interpretar. A més, havia destacat també en tres pel·lícules de Michael Haneke —*Benny's Video* (1992), *Das Schloß* (*El castillo*, 1997) i *Funny Games* (1997)— i en la dirigida el 2002 per Constantin Costa-Gavras, *Amen*. A més, Mühe, nascut el 1953 en la República Democràtica d'Alemanya, va ser un actor prestigiós durant l'època comunista i, en gran part, la situació que viu el personatge interpretat per Sebastian Kock la va patir igualment en la realitat, perquè sa dona, Jenny Grölmann, també actriu, va ser una confident de la Stasi, activitat que ell mateix desconeixia, segons el que conta al llibre que es va publicar sobre la pel·lícula.

D'altra banda, s'ha de remarcar que *Das Leben der Anderen* beu de les pel·lícules de denúncia política que proliferaren els anys setanta, com eren *The*

*Conversation* (*La conversación*, Francis Ford Coppola, 1974) o *Three Days of the Condor* (*Los tres días del cóndor*, Sidney Pollack, 1975). Per tant, les tonalitats marrons que hi predominen recorden el tipus de fotografia que imperava en aquest tipus determinat de pel·lícules d'aquella època i, a més a més, també el tipus d'enquadrament i muntatge són deutors directes d'aquest model d'estil. És a dir, no innova gens quant a estil fotogràfic, però sí que fa servir i recupera d'una manera excel·lent una concepció cinematogràfica de fa més de trenta anys. En conseqüència, l'aspecte visual del film recrea perfectament l'ambient depriment de la RDA amb uns colors, més aviat apagats. Hi ha un ús constant de contrallums i la paleta de colors està limitada, fet que es tradueix en una manca de tons blaus i vermells purs. En aquest sentit, és admirable que un director jove decideixi rodar encara en 35 mm i, a més, amb objectius anamòrfics, un tipus de lents que normalment creen un tipus d'imatges distorsionades, un efecte que potencia la sensació d'estranyament i desassossec que degueren sofrir també molts dels detinguts pel cos de seguretat.

En resum: pel·lícula que juga molt bé amb els elements del cinema polític i que barreja amb molta precisió i solidesa els aspectes de la història dels personatges amb la Història que els emmarca. ■



## La soledad

Norberto Alcover\*

Feia molts d'anys, amb l'única excepció de *La vida secreta de les paraules* (Isabel Coixet, 2005), que no em quedava clavat a la butaca del cinema quan la pantalla tornava a ser blanca una altra vegada, després dels títols de crèdit. Era una sensació. Després de *Las horas del día* (2003), que fascinà a Cannes, i amb el gran bagatge acumulat als cursos rebuts a Cuba i a Sidney temps enrere, Jaime Rosales empenia el camí de la perfecció en fer el guió, juntament amb Enric Rufas, d'aquesta obra veritablement audiovisual: imatge i so s'acoblen al rectangle de cinemascop, escollit amb tota la intenció, per poblar la nostra intel·ligència i sensi-

nès en què viu amb son fill. Una vegada a Madrid, s'instal·la a la casa de Carlos i Inés, una Miriam Correa que traspasa la pantalla. En coneix les dues germanes, però també sa mare, plausible Petra Martínez, unida molt estretament al seu company Manolo, Jesús Cacio en el paper més dibuixat del film. De sobte, el fill d'Adela mor en un atemptat terrorista, contat amb una pulcritud infinita. Més tard, Antonia morirà, víctima d'una crisi cardíaca, la càmera fixa sobre el cos en temps real, i el grup humà restant haurà d'agombolar-s'hi amb les seves debilitats inevitables, però també amb els seus amors fonamentats.



bilitat d'uns personatges en situacions existencials extremes, perquè accedim a la seva experiència de la mort que va inclosa en el fet mateix de viure.

La gent mor a *La soledad* perquè la vida implica morir, entre una altra multitud de coses que, com les cireres, s'enfilen una rere l'altra, encara que ens sorprenguin. Però, insistim en el detall, absolutament filosòfic: viure conté morir i tan sols quan morim som capaços de reaccionar davant de la vida. Hi ha un flaire d'Albert Camus, però també de Miguel Delibes, en tot aquest desenvolupament intel·lectual corresponent al film de Jaime Rosales. Un film molt pensat, molt elaborat i, sobretot, narrat amb un pols que va més enllà del cinema espanyol.

Una dona jove i mare separada, Adela, excel·lent Sonia Almarcha, decideix deixar el poble lleo-

Som davant un seguit d'històries sobre diferents solituds, especialment les femenines, però no tan sols elles? En absolut. Som, per contra, en una aprofundiment sobre el fet que els éssers humans som i romanem en soledat, tant individualment com en grup, sense que ningú no ens pugui evitar aquesta sobirana experiència existencial de cap de les maneres. Quan Adela pensa que s'ha alliberat del carregant ambient popular després de saltar a la gran ciutat, sobrevé l'atemptat. Quan Nieves, la filla fadrina d'Antonia, viu independent i feliç, apareix el càncer. Quan Manolo espera començar una vida en comú amb Antonia, explota el fantasma de la mort de la dona sempre amable i sempre tradicional. I quan Antonia ha superat tantes circumstàncies familiars a causa de les relacions amb ses tres filles i,

per extensió, amb Adela, apareix el crac del cor en un seqüència admirable de cinema perfecte.

És la soledat com a estigma de l'ésser humà sense més ni més. És la soledat mortal en els casos específics d'Adela i d'Antonia, en dues situacions tan absolutament actuals de la vida espanyola i mundial: un atemptat terrorista i un atac cardíac. És la soledat en la normalitat de l'existència humana. És l'ésser humà que és i roman en soledat, sense que ho pugui evitar. I hom es veu immers en tot aquest procés de soledats en soledat. I hom experimenta la seva pròpia soledat, clavat en la butaca del cinema, a les fosques, envoltat de silenci, d'altres persones també soles.

La càmera sempre adherida al guió, és a dir, a la intencionalitat del film (els fils contenen, si són de qualitat, una idea central que els dona consistència i dinamisme interior). Una càmera de moviments elementals i ben poc pla de muntatge,



Dit d'una altra manera una mica tècnica, provoca en l'espectador una dialèctica interior que li permet accedir a un nivell nou de significat: el creat per la conjunció visual i auditiva de les dues parts que formen la pantalla en cada moment de la polivisió.

Jaime Rosales té davant seu un horitzó no tan sols prometedori, perquè ens pareix molt més: segur. Els guions que escriu són modèlics. La seva realització formal és capaç de supeditar-se a les intencions dominants. Sap innovar amb fonament, com demostra amb l'ús intel·ligent de la polivisió. Direcció d'actor impecable, gairebé tots ells provinents del món del teatre, amb selecció molt intel·ligent de Sara Bilbatúa com a directora de càsting. I fins i tot és capaç de jugar amb el so amb subtilitat, sempre amb l'ajuda precisa de Carlos Garrido.

Longitud del film adequada a la història que hom ens transmet, la qual cosa no aconsegueix tant de



però sorprenent quan Rosales el divideix en dues meitats exactament iguals, amb la finalitat que una mateixa realitat sigui contemplada per l'espectador des de dos angles de vista diferents però complementaris, o, també, perquè dues accions que succeeixen en àmbits no menys diferents (sala i cuina, per exemple) mantinguin visualment una relació semblant.

Som davant la polivisió, sempre utilitzada en els films d'acció i una mica gratuïtament, però que en aquest cas adquireix carta de ciutadania formal amb intencions significatives. No cansa i sempre aporta alguna cosa substancial quant al significat de la narració mateixa com a tal, condició que ha de complir qualsevol ús de llenguatge en cinema i en tota forma de comunicació.

cinema actual. Però, especialment, una capacitat per emocionar-nos en profunditat fins al punt que siguem capaços de plorar sense estridències, amb aquelles llàgrimes que produeix la vida mateixa i que ens resulten impossibles d'evitar. Perquè la gent que ens envolta està immersa en situacions com les descrites al film. Pitjor, pot ser que siguin les nostres pròpies situacions. Temps en què tothom experimenta l'estigma de la soledat com a sentiment estructural, insuperable, inextingible. I no obstant això, continua dempeus. Perquè l'única cosa que ens roman, malgrat la soledat, és la visió, l'escassa vida que vivim.

Sens falta, cal visionar i gaudir aquesta pel·lícula. ■

#### Notes

(\*) Per cortesia de l'equip Reseña.

# Les pel·lícules del mes

Cicle 2007. Les millors de Temps Moderns. I Mostra de curtmetratges de l'ACIB

A les 18 hores  
2007. Les millors de Temps Moderns

6 DE FEBRER  
**La hamaca Paraguaya (2006)  
de Paz Encina**

Nacionalitat i any de producció: PAR-ARG-HOL-FR-AUSTR-RFA, 2006  
Títol original: *La hamaca Paraguaya*  
Producció: Slot Machine, Fortuna Films, Lita Stantic Prod. I Silencio Cine  
Director: Paz Encina  
Guió: Paz Encina  
Fotografia: Willi Behnisch  
Muntatge: Miguel Schverdfinger  
Música: Óscar Cardozo Ocampo  
Intèrprets: Ramón del Río, Georgina Genes

13 DE FEBRER  
**Fuera de juego (2006-VOSE)  
de Jafar Panahi**

Nacionalitat i any de producció: Iran, 2006  
Títol original: *Offside*  
Producció: Jafar Panahi Productions  
Director: Jafar Panahi  
Guió: Jafar Panahi i Shadmehr Rastin  
Fotografia: Mahmood Kalari  
Muntatge: Jafar Panahi  
Música: Korosh Bozorgpour  
Intèrprets: Sima Mobarak, Safar Samandar, Shayesteh Irani

20 DE FEBRER  
**Después de la boda (2006-VOSE)  
de Susanne Bier**

Nacionalitat i any de producció: DIN, 2006  
Títol original: *Efter brylluppet*  
Producció: The Wedding, Sigma Films III, SVT i Nordic Film & TV Fund  
Director: Susanne Bier  
Guió: Anders Thomas Jensen  
Fotografia: Morten Soberg  
Muntatge: Pernille Bech i Morten Hojbjerg  
Música: Johan Söderqvist  
Intèrprets: Mads Mikkelsen, Rolf Lassagard, Sidse Babett

A les 20 hores  
2007. Les millors de Temps Moderns

6 DE FEBRER  
**La soledad (2007) de Jaime Rosales**

Nacionalitat i any de producció: Espanya, 2007  
Títol original: *La soledad*  
Producció: Wanda Visión, Fresdeval Films i In Vitro Films  
Director: Jaime Rosales  
Guió: Jaime Rosales i Enric Rufas  
Fotografia: Oscar Durán  
Muntatge: Nino Martínez  
Intèrprets: Sonia Almarcha, Petra Martínez, Miriam Correa, Nuria Mencía, María Bazán

**Presentació de la revista de cinema Cahiers de Cinema. España.**

**Amb la participació del director de la revista Carlos F. Heredero i José Enrique Monterde, del consell de redacció.**

## I MOSTRA DE CURTMETRATGES DE L'ACIB

13 DE FEBRER  
Shadows, d'Andrés López-Mengual  
Sombras, de Marco Antonio Roblado  
Testigos, de Borja Calvo  
Miedos, de Rodolfo Benítez





# de febrer



A les 19 hores  
**2007. Les millors de Temps Moderns**

**DIA 27**  
**Inland Empire (2006-VOSE)**  
**de David Lynch**

Nacionalitat i any de producció: EUA-POL-FR, 2006  
 Títol original: *Inland Empire*  
 Producció: Studio Canal, Camerimage i Asymmetrical Prod.  
 Director: David Lynch  
 Guió: David Lynch  
 Fotografia: Odd-Geir Saether  
 Muntatge: David Lynch  
 Música: Dean Hurley i David Lynch  
 Intèrprets: Laura Dern, Jeremy Irons, Justin Theroux, Harry Dean Stanton

**2007. Les millors de Temps Moderns**

**20 DE FEBRER**  
**La vida de los otros (2006-VOSE) de Florian Henckel von Donnersmarch**

Nacionalitat i any de producció: RFA, 2006  
 Títol original: *Das Leben der Anderen*  
 Producció: Beta Cinema i Wiedemann & Berg Filmproduktion  
 Director: Florian Henckel von Donnersmarch  
 Guió: Florian Henckel von Donnersmarch  
 Fotografia: Hagen Bogdanski  
 Muntatge: Patricia Rommel  
 Música: Gabriel Yared i Stéphane Moucha  
 Intèrprets: Martina Gedeck, Ulrich Mühe, Sebastian Koch, Ulrich Tukur

**Il·lustre Col·legi d'Advocats de les Illes Balears**  
 Amb la col·laboració de la Fundació "Sa Nostra"

**3r Cicle de Cine Fòrum Jurídic ICAIB**

**1 DE FEBRER**  
**ANATOMIA DE UN ASESINATO**  
 Presentada pel Sr. Eduardo Torres Galés, fiscal de sala del Tribunal Suprem destinat a la Fiscalia del Tribunal Constitucional

**4 DE FEBRER**  
**VALIDA DELANTE**  
 Presentada pel Sr. Juan Pedro Vilares, magistrat de la Secció 2a de l'Audiència Provincial de Palma

**5 DE FEBRER**  
**TE DOY MIS OJOS**  
 Presentada pel Prof. Dr. Sr. Santiago Cervera, catedràtic de Dret Civil de la UIB

**6 DE FEBRER**  
**negocios ocultos**  
 Presentada per la Sr. Margarita Palau, advocada de l'ICAIB i el Sr. Josep Carlos Palau, periodista

**7 DE FEBRER**  
**TE DOY MIS OJOS**  
 Presentada per la Sr. Xisca Mas, advocada de l'ICAIB

*Entrada lliure. Places limitades a la capacitat del local.*

**A les 18.30 h a la sala d'actes de l'ICAIB (rambla dels Ducs de Palma de Mallorca, 10 - Palma)**

# dipòsit

# 5x5

Exclusiu per a increment de posicions a "SA NOSTRA".  
Per a més informació, acudiu a les nostres oficines.

## "SA NOSTRA"

CAIXA DE BALEARS