

Cicle Nicholas Ray

Cicle documental: Jean-Luc Godard, Chris Marker

temps moderns 
papers de cinema

núm. 141 Març 2008



temps moderns papers de cinema
Edició mensual Març 2008 Núm. 141

Edita

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

Director

Jaume Vidal

Secretari Redacció

Miquel Pasqual

Assessorament lingüístic i traduccions

Jeroni Salom

Consell de redacció

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

Fotografies

Arxiu Centre de Cultura

Disseny maqueta / portada

Santamà dissenya

Maquetació

Jaume Vidal i Fortesa

Imprimeix

Gràfiques Planisi, SA Dipòsit Legal: PM 648-1994

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

Sumari

- 2 Editorial
- 4 Grans intèrprets del cinema europeu
Anna Magnani, terra i foc
per Júlia Pons
- 7 El classicisme cinematogràfic dels germans Coen
per Xavier Jiménez
- 12 La tropa de Mike Leigh
Crònica del LVIII Festival Internacional de Cinema de Berlín
per Guillem Sans
- 14 Entrevista Carlos Losilla
"Hollywood està recuperant l'esperit dels anys 70"
per Pere Antoni Pons
- 16 Felicitats, Roque
per Házael González
- 20 Bandes de so
Premis Goya 2007: per fi!
per Házael González
- 21 Pier Paolo Pasolini: una vida cremada
per José Enrique Monterde
- 23 Clàssics moderns. L'amor en petites dosis (i III)
Nuit d'été en ville (1990) de Michel Deville
per Iñaki Revesado
- 25 L'escopofília d'avui (I)
per Joan Bover
- 27 L'escenari de llauna
El club de lectura del carrer *Grease*
per Francesc M. Rotger
- 28 Els nins de la pantalla. La psicologia infantil en el cine (IV)
Pascal Lamorisse
per Gabriel Genovart
- 31 Crònica de cine
Presentació de *Cahiers du cinéma*. Espanya
per Martí Martorell
- 32 *The Lusty Men* (Hombres errantes)
per Martí Martorell
- 34 Apunts a contrallum
El cinema com a necessitat vital
per Josep Carles Romaguera
- 36 Cinema a "SA NOSTRA"
Les pel·lícules del mes de març

Més profund que la paraula és el silenci

Ernst Jünger

Fa cinquanta anys que els primers estudis determinaren la importància de la comunicació no verbal, la comunicació a través dels gestos, l'actitud, la imatge, les pauses i... els silencis. El cinema ho havia descobert de forma obligada per les limitacions tècniques dels seus inicis. Per tant, l'ésser humà, des d'antuvi, i el cinema no va fer altra cosa que palesar-

ho i mostrar-ho a les masses, ha sabut expressar-se i entendre a partir de l'absència del mot. L'únic que feren els estudiosos a mitjan segle passat fou introduir-ho al món de la ciència i de la recerca.

Silenci és també el que des d'alguns sectors recomanen envers les excessives —una sola ja és excessiva— agressions per violència sexista, com si el silenci fos l'arma més efectiva per evitar-les. La solució possiblement sigui la contrària, la denúncia constant amb paraules i gestos, la marginació social per als agressors i la inclusió d'aquesta problemàtica dins les màximes prioritats a tractar des dels estaments polítics. Pel·lícules com *Te doy mis ojos*, *Sólo mía* i d'altres haurien de convertir-se ràpidament en un document històric d'unes situacions inhumanes protagonitzades per éssers d'aparença humana.

Silenci és també el que ha deixat Josep Palau i Fabre en un novament trist vint-i-tres de febrer. El silenci de la mort que empeny a la relectura àvida,

a la recuperació dels textos i de les idees, la vida secreta dels pensaments.

Més que silenci és desconeixement injust i generalitzat el que pateix un mallorquí establert des de fa anys a Madrid, **Francesc Llinàs**, home del cinema i autor del pròleg de la primera publicació engegada des de Temps Moderns, *Bulevard d'ombres*. A la persona de Francesc Llinàs, i a la seva obra, preparam un homenatge per al proper mes d'abril.

Abans de transitar per les setmanes del mes d'abril haurem de fer passes pel calendari del mes de març. Les nostres passes resseguiran unes fites marcades per quatre realitzacions de **Nicholas Ray**, per la presentació del llibre *Infància i cinema en un temps de postguerra*, del qual n'és autor el nostre col·laborador **Gabriel Genovart** i pel II cicle de cinema de no ficció, encapçalat per la darrera pel·lícula de **Pere Portabella**, *Die Stille vor Bach*, traduïda al català per *El silenci abans de Bach*.



En un lugar solitario

Grans intèrprets del cinema europeu Anna Magnani, terra i foc

Júlia Pons



Evocar Anna Magnani, la més gran de les actrius italianes del segle XX i una de les millors del cinema contemporani, és evocar l'època més brillant del cinema italià: els anys quaranta i cinquanta, l'eclosió i maduració del neorealisme, que trastocà els ciments de la història del cinema, i els noms de directors com Rossellini, De Sica, Visconti, Lattuada, Zampa, Fellini.

Enèrgica, vital, vigorosa, maternal, sensual..., són adjectius que escauen a aquesta actriu de físic i caràcter rotunds, de rostre magnètic, mirada intensa i rialla exuberant, un rostre associat per sempre al neorealisme i a la figura de la dona romana i proletària, lligada a la terra, passional, valenta, com la Pina de *Roma città aperta* (1945) de Roberto Rossellini o la Mamma Roma (1962) del film homònim de Pier Paolo Pasolini.

Nascuda a Roma el 1908 —tot i que algunes llegendes la fan originària d'Alexandria, Egipte, o filla de pare egipci—, Anna Magnani es crià amb la seva àvia en un ambient humil. A pesar de les penúries econòmiques, aconsegueix estudiar a l'Acadèmia Romana d'Art Dramàtic amb Silvio D'Amico i entra molt jove al món del teatre de varietats, com a cantant i actriu, actuant durant un temps a clubs nocturns i cabarets per poder pagar-se la carrera. Des dels 19 anys, actua en papers dramàtics en petites companyies de repertori i a meitat dels anys trenta, es convertirà en una destacada cantant i actriu dramàtica, i que va tenir la seva pròpia companyia teatral. Després de provar sort al cinema amb la comèdia muda *Scampolo* (1928, Augusto Genina), en un petit paper, reprèn el 1934 la seva carrera cinematogràfica amb interpretacions més rellevants

en diverses comèdies i drames. El 1936 es casa amb el director Goffredo Alessandrini i protagonitza el seu drama romàntic *Cavalleria*. Però és amb Vittorio De Sica quan comença a destacar a la gran pantalla, fent de cabaretera a *Teresa Venerdì* (*Nacida en viernes*, 1941), per a desplegar finalment el 1945 tot el seu talent interpretatiu a *Roma, città aperta*, on dona vida a Pina, la jove proletària unida a la resistència contra els nazis en aquesta obra emblemàtica de Rossellini, amb qui inicia una fructífera unió sentimental i artística; es converteix en la musa del neorealisme. Gràcies a un paper tan carregat de força i emoció com desposseït de glamur, esdevé actriu de prestigi internacional; treballat amb els millors directors italians dels anys quaranta, cinquanta i seixanta i destacats directors estrangers com Jean Renoir (qui digué: "Anna Magnani és un animal creat per al teatre i el cinema."), que la dirigeix al recarregat drama *La carrosse d'or* (1953). Bette Davies declara la seva admiració per l'actriu italiana, i William Dieterle la descriu així: "La darrera de les actrius emocionals orgullosa de ser-ho."

Crida l'atenció de Hollywood: Tenesse Williams, fascinat, escriu per a ella els guions dels drames *La rosa tatuada* (Danyel Mann, 1955), coprotagonitzada amb Burt Lancaster, per la qual obté un Oscar, i *Piel de serpiente* (Sidney Lumet, 1959), amb Marlon Brando; tot i que destacables, no són en realitat les seves millors interpretacions, i aquestes pertanyen al cinema italià: *Roma, città aperta* (Rossellini, 1945) *L'Amore/ Il Miracolo* (*El amor y El Milagro*, de Rossellini, la segona amb guió de Fellini, 1948) *Bellissima* (Lucchino Visconti, 1951), *Siamo donne* (Episodi de *Nosotras, las mujeres* sobre Anna Magnani fent d'ella mateixa, Visconti, 1953), *Infierno en la ciudad* (1959, Renato Castellani), *Mamma Roma* (Pier P. Pasolini, 1962).

Durant els anys seixanta va espaiant les seves aparicions al cinema i es dedica a tenir cura del seu fill Luca, afectat d'invalidesa i pare de l'actriu Olívia Magnani. Apareix per darrer cop, el 1972 a *Roma*, de Fellini, en una memorable seqüència nocturna, en què la càmera recorre els carrers i places del barri antic, al so de fonts i campanes, per acabar al portal on viu la Magnani, l'actriu que simbolitza la ciutat; veiem la seva silueta entrant a casa, mentre el narrador-director li desgrana adjectius " ... lloba, vestal, aristocràtica, bufonesca, i podria seguir fins demà..." Vol parlar amb ella, però la Magnani, Nannarella com li deien afectuosament, amb aquell somriure amistós, una mica irònic, una mica nostàlgic ara, amb un gest entre simpàtic i cansat, amable però ferma, ens dona la *buonanotte*, tanca el portal i desapareix, en un bell i commovedor comiat a la càmera. Quan mor un any després, als 65 anys, Itàlia declara dol nacional per la pèrdua de la seva més gran artista de cinema.

Dones valentes, orgull proletari

Anna Magnani impregna amb la seva potent personalitat tots els seus caràcters, d'alta intensitat

dramàtica, escruixidors i alhora sovint amb un costat alegre, rialler, popular, tendre, histriònic. Associada a papers de dona del poble, al proletariat, als suburbis romans, d'on ella mateixa provenia, passional, forta i emotiva. Durant els anys cinquanta, la Magnani encarna l'arquetip de matrona romana, portaveu dels humils, de la Roma d'extraradis, reivindicativa de les classes populars, en les seves actuacions tremendament expressives, dialectals, naturalistes, una dona de veu potent i gesticulació vehement, cridadora, maternal, coratjosa, molt lligada a una terra i una cultura de què formava part.

Al llarg de la seva carrera, se la veu en papers diversos, en multitud de memorables interpretacions, ja sigui fent de noia treballadora i agosarada a *Roma, città aperta*, d'amant desesperada a *L'amore*, de camperola càndida, entranyable i estremidora a *Il miracolo*, de mare protectora i apassionada a *Bellissima*, d'actriu de teatre —ella mateixa— a *Siamo donne*, de prostituta i *mamma* italiana per excel·lència a *Mamma Roma*, de reclusa rebel a *El infierno en la ciudad*; en tots aquest personatges batega el denominador comú d'una dona sempre valenta, visceral, amb molt de geni, temperamental, de caràcter tràgic i, sobre tot, tremendament humana.

Només un gran talent inabastable pot omplir la pantalla durant 45 minuts de monòleg a *L'amore* (Rossellini, 1948), dedicada expressament "al talent d'Anna Magnani". Esgarrifa veure la seva colpidora interpretació davant Rossellini tot pensant en el que passaria entre ells just un any després.

A *Roma, città aperta*, el film de Rossellini que la consagrà internacionalment, la Magnani, en el paper d'una dona humil que ajuda un grup de membres de la resistència, transforma en imatges els sentiments d'un poble que passa per una dura prova, amb paciència però sense resignació. Ho veiem en els ulls cansats de no dormir, les mans espatllades pel treball, la seva manera de parlar, dialectal, popular, pròpia de les dones dels suburbis romans, incultes però valeroses. Res més llunyà que una estrella de Hollywood que aquesta dona d'energia inabastable que representa un darrer orgull en la misèria, una consciència de classe, una negació a sotmetre's a l'autoritarisme.

La seqüència en què corre rera el furgó on els nazis han tancat el seu home ha passat merescudament a la història del cinema i omplert portades de llibres i revistes sobre cinema europeu ¿Qui pot oblidar la imatge d'una embarassada Pina corrent, cridant desesperada i temerària, abans de caure entre els trets dels nazis, en una imatge d'un dramatisme contundent i desesperança, quan mor en braços de don Pietro davant el seu fill... "És que Déu no ens veu?". La resposta queda en mans dels nens, darrera esperança de la ciutat.

A *Siamo donne*, dirigida per Visconti, tenim el plaer de veure i sentir-la en la seva faceta de cantant, ja que fa d'ella mateixa, una actriu simpàtica, deliciosa, bromista, propera i tremenda, entonant a dalt d'un escenari, alegre i esplèndida, "Quant' e bello fa l'amore quanne sera".

De Roma a Roma

D'entre tots els seus papers, destaca en particular el de la protagonista de *Mamma Roma* (Pier Paolo Pasolini, 1962), com a emblemàtic del que ella encarnà, de dona representant de l'orgull proletari. El film és el segon del poeta i cineasta en homenatge al món dels extraradis romans —un submón que el fascinà, descobert durant els anys cinquanta a través dels seus alumnes Franco i Sergio Citti, i que és a l'origen de les seves novel·les i primers films, que el donen a conèixer internacionalment com a gran investigador de l'element dialectal—, després de rodar *Accatone* (1961). Com en aquesta primera incursió al cinema, Pasolini es basa en la seva experiència personal com a professor als suburbis romans per aquest film de resonàncies tràgiques, edípiques, explicada des d'una estètica neorealista.

Drama d'implicacions socials, dotat d'una personal poesia dels suburbis i la misèria, ple de dramatismes, exaltació de la misèria i escruixidor, elements que el realitzador matisa sàviament a través d'una realització distanciada, amb abundància de plans seqüència —curioses panoràmiques d'una rara bellesa, dels camps de l'extraradi, on es mesclen ruïnes de l'antiga Roma entre les herbes amb un horitzó uniforme de blocs d'habitatges— que eviten els excessos sentimentals.

A partir d'un guió propi, amb l'ajut de Sergio Citti als diàlegs —no cal ésser un expert, només una mica sensible, per notar una melodia i un lèxic particular, rics en dialectalismes, en l'italià dels protagonistes— Pasolini basteix la història de *Mamma Roma* (Anna Magnani), una prostituta que vol re-

dimir-se per amor al seu fill, i decideix retirar-se després de les noces del seu proxenet (Franco Citti) Carmine i dur una vida més respectable amb el seu fill Ettore (Ettore Garofalo), comprant un pis i un lloc a la plaça del mercat amb els seus estalvis. Tot es va desbaratant, sota un alè de tragèdia clàssica, amb la reaparició de Carmine, i la conflictiva conducta del seu fill, que acaba a la presó. Hi ha una poetització del proletariat, fins i tot amb una mena de sacralització molt del gust del director —la idea de redempció, la ingenuïtat enmig de la misèria, la imatge del noi, quasi despul·lat, sol i fermat com un màrtir a la cel·la, cridant la mare, és estremidora. *Mamma Roma* va suposar un encontre tempestuós entre Pasolini i Magnani —dues fortes personalitats; val a dir que Pasolini admirava l'actriu i li dedicà uns magnífics versos després de veure *Roma, città aperta*—, i la realització de la seva millor pel·lícula sobre els extraradis romans. Una pel·lícula plena d'escenes memorables com la de l'inici, amb *Mamma Roma*-Magnani entrant a les noces, cridant amb un ramat de porcs i establint un diàleg a còpia de cançons, una mena de gloses, per a dir tot el que pensa als presents, el ball alegre amb el seu fill, les seves passejades filmades en llargs tràvelings pels seus dominis de la nit romana. Com a anècdotes, la importància de la cançó "Violino tzigano" de Cherubini i Bixio cantada per Joselito o Lamberto Maggiorati (el pare de *Ladrón de bicicletas* de Vittorio De Sica) en un petit paper. Anna Magnani interpreta esplèndidament aquesta dona epítom de les seves dones proletàries, maternals, cridaneres, malparlades, emotives i tragicòmiques, intenses i orgulloses. ■

Mamma Roma



El classicisme cinematogràfic dels germans Coen

Xavier Jiménez

Màxims exponents del corrent renovadora al cinema —muntatge, llenguatge narratiu i escenografia— dels vuitanta, i creadors durant els anys posteriors de petites peces mestres com *Barton Fink* (1991) o *Fargo* (1996), Joel i Ethan Coen representen la modernitat més independent i excèntrica en el cinema del nostre temps; posseïdors d'un llenguatge cinematogràfic propi i d'un concepte artístic que aporta una veu i estil reconeixible a cadascuna de les seves pel·lícules. Tots aquests factors els allunyen del gruix comercial de Hollywood, i els situen, juntament amb Tim Burton, David Cronenberg o David Lynch, en una de les posicions de privilegi del denominat —i ja antic— cinema d'autor com a creadors originals d'històries, d'atmosferes i de personatges únics que poblen la fantasia d'aquests directors, on prima, per damunt d'altres posicionaments, la plasmació a la pantalla de les seves insòlites i singulars idees.

No country for old men (*No es país para viejos*, 2007), una història que adapta la novel·la d'èxit de Cormac McCarthy, és fins ara el darrer llargmetratge estrenat de la filmografia d'aquests germans nascuts a Minneapolis (Minnesota), i com la immensa majoria de la resta de la seva obra, l'essència i l'aroma dels vells clàssics, la reinvençió dels gèneres i els homenatges explícits a directors o



Fargo

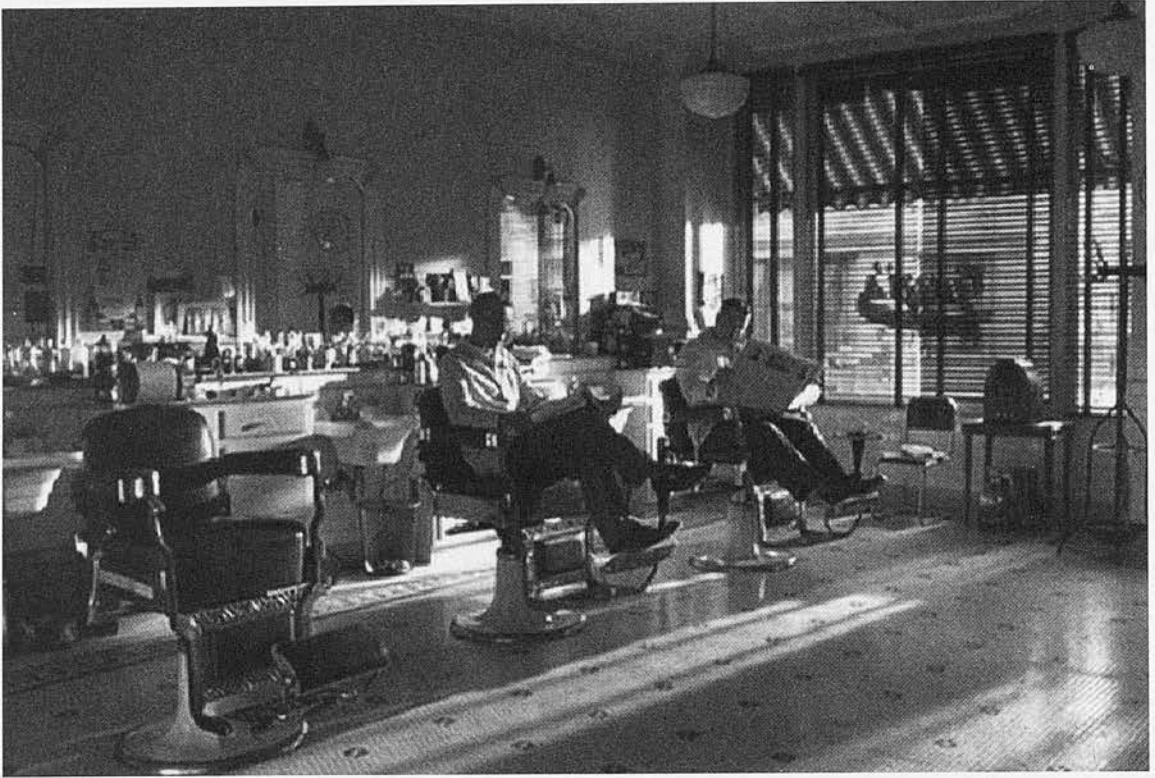
films, habiten les imatges d'un cinema mescla de deliri i genialitat, que el pas del temps comença a establir com una de les referències fonamentals dins l'evolució cinematogràfica de les darreres dues dècades.

1. El cinema negre

La història dels germans Coen comença a l'any 1985, quan estrenen la seva òpera prima, *Blood simple* (*Sangre fácil*). Amb clares reminiscències de les novel·les dels mestres de la literatura negra dels



Blood simple



trenta i quaranta (Cain, Chandler...), Joel i Ethan Coen confeccionaven una trama plena de trampes on l'espectador assistia com un personatge omniscient d'un argument enrevessat, no tant per la quantitat de personatges protagonistes (només quatre), sinó més pels continus girs que se succeeixen des de la història inicial. Frances McDormand donava vida a una *femme fatale* allunyada dels cànons clàssics —els seus sentiments i accions són emocionalment vertaders—, enamorada d'un treballador del seu marit, que planeja una revenja sobre la parella una vegada s'assabenta de la infidelitat del personatge d'Abby, l'autèntic motor de la història per on es desencadenen tots els esdeveniments. El destí desgraciat que envaïa i esperava els protagonistes, per exemple de *Double indemnity* (*Perdició*, Billy Wilder; 1944), paradigma del *film noir*, apareix igualment a *Blood simple*, però presentat sota les constants que caracteritzen els arguments i el desenvolupament del cinema dels Coen: la mala sort, la casualitat, l'absurd, personatges grotescs, els càstig físic i moral que reben els protagonistes, l'aparició de plantejaments i idees desbaratades..., unes característiques allunyades del classicisme d'èpoques passades, però que varen suposar una renovació temàtica coneguda com a *neo-noir*, una tendència on hi tenen cabuda títols que van des de *Carlito's way* (*Atrapado por su pasado*, Brian de Palma; 1993), *The usual suspects* (*Sospechosos habituales*, Brian Singer; 1995), o *L.A. Confidential* (Curtis Hanson, 1997).

Miller's crossing (*Muerte entre las flores*, 1990), es convertirà en el segon encontre dels Coen amb el cinema negre, enfocat en aquest cap a una òptica més propera a la tradició de gàngsters, més arrelada a la línia de la trilogia de *The godfather* (*El padrino*, Francis Ford Coppola; 1972-1990), un títol homenatjat en l'escena amb què s'inicia el film. En aquesta ocasió, *Miller's crossing* sí que

posseeix un ampli ventall de personatges envoltats de complexes relacions, on les traïcions, les mentides i els interessos personals són el principal *modus operandi* d'una història ambientada als anys vint, i que va representar pels directors el primer reconeixement unànime per part de la crítica. A destacar el muntatge, algunes escenes com l'intent d'assassinat del personatge que interpreta Albert Finney o l'aparició d'un John Turturro jueu i homosexual, factors que en el seu conjunt representaren la creació d'un film de tall clàssic —si parlem de qüestions estètiques—, però adaptat a la tendència contemporània del moment quant a guió o desenvolupament de la història; i que a més finalitzava, del mateix mode que l'obertura, amb el record a una altra obra mestra com *The third man* (*El tercer hombre*, Carol Reed; 1949).

Amb *The man who wasn't there* (*El hombre que nunca estuvo allí*, 2001), Joel i Ethan Coen tanquen la seva trilogia dedicada a aquest corrent/gènere cinematogràfic, mitjançant un llargmetratge que novament impressionava pel seu revisionisme i per la seva originalitat. Rodada en color i processada en blanc i negre per a la projecció, el film es basava en els *flash backs* —un recurs fonamental dins la tradició més negra del cinema— del personatge protagonista, un Billy Bob Thornton fastiguejat del món que l'envolta i que interpreta un barber que veu com la seva vida es capgira de sobte per un llamp del destí. Relatada en primera persona —la veu en *off* és un recurs emprat en nombroses ocasions pels Coen—, l'antiheroi Thornton és una de les composicions més aconseguides de l'absurd i desgraciat univers que dibuixen al seu cinema; a mesura que avança, el film deriva cap a una sensació surrealista, en què els Coen traslladaven evocacions del passat presents a títols com *The woman in the window* (*La mujer del cuadro*, 1944) o *Scarlet street* (*Perversidad*, 1945), ambdues de Fritz Lang,

i ambientades a un microcosmos de personatges més rurals o provincians, en què els instints humans més primitius eren retratats d'una manera salvatge i violenta, confrontant així una artificial i suposada tranquil·litat contra unes reaccions impulsives a què els protagonistes es poden veure abocats davant la pressió que la societat i l'atmosfera diària pot exercir sobre el seu comportament.

2. La comèdia

En un sentit global, el gènere de la comèdia ha estat el més treballat al llarg de la filmografia dels germans Coen, encara que amb notables diferències en els tractaments de la història i els personatges, o dit amb altres termes, en la posada en escena i el guió; i on han configurat tot un seguit d'estranyes universos que han poblat la pantalla des de *Raising Arizona* (*Arizona baby*, 1987), passant per *The big Lebowski* (*El gran Lebowski*, 1998) o fins *O brother, where art thou?* (2000), que completen possiblement el trio de comèdies més "pures" de la seva carrera.

Raising Arizona serà el primer film dels Coen, que a més del seu valor cinematogràfic, mostri un rerefons crític i directe cap a la societat nord-americana,² en aquest cas dirigit al concepte de família, on el perdedor Hi (un dels millors papers de Nicolas Cage), roba un nadó per poder complir el somni de la seva esposa, que es fonamenta en formar una família convencional, tal i com s'entén dins de la societat actual. Aquesta satírica premissa argumental, està envoltada d'una sèrie de personatges i d'una estètica propera al còmic i als dibuixos animats, on les formes reiteratives, la repetició d'escenes i els excessos són permanentment

presentes a la pel·lícula, que exposa a l'espectador a una realitat on tenen cabuda lluites pròpies del *western*, les *road-movies* i els tocs més àcids dels primers treballs dels Coen; tots aquests elements presentats a un ritme trepidant que no arriba als 90 minuts, i on s'exposen la majoria de postulats presentats ja a *Blood simple*, i que a *Raising Arizona* eren explotats amb una dosis extra d'espectacularitat i de color.

El concepte *freak*, tan de moda en els darrers anys, i que ja va gaudir d'un ús cinematogràfic amb Tod Browning i la seva pel·lícula de 1932, es desplega per tot el metratge juntament amb una dosi d'irreverència i transgressió, que durant aquesta etapa, encetada a finals dels vuitanta, es trobava en una línia a l'alça on podem trobar autors com John Waters o Tim Burton, franc tiradors de *l'American way life* i agitadors d'una contracultura dirigida cap a l'assassinat dels convencionalismes i formalismes presents en el dia a dia. Gràcies a aquest títol, el cinema dels Coen començarà a ser rebut amb un entusiasme generalitzat per part de la crítica i el públic europeu, considerant-los uns autors independents i generadors d'un cinema ple de recursos i àmplia cinefilia, una sensació proporcionalment contrària a la rebuda als EUA.

The big Lebowski (*El gran Lebowski*), estrenada l'any 1998, es convertirà en un dels intents més arriscats de la seva filmografia, ja que els límits de la caricatura, els elements absurds i la presentació d'uns personatges dins d'una història plena de figuracions i somnis, era la base de tot el film, massa reiteratiu en aquest sentit. La trama es movia entre dos aigües³ clarament diferenciades: els *thrillers* convencionals i les comèdies d'equívocs, dins d'un context de sàtira on el maniqueisme dels personat-



*The big
Lebowski*

ges i la crítica social aportada, fabricaven un producte singular que per moments funcionava com un retre homenatge a tota la seva anterior obra. Des d'un punt de vista social, *The big Lebowski* va significar un punt i a part en quant a la proliferació de seguidors del seu cinema, sorgint des d'aquell moment tota una colònia de fidels seguidors entusiasmats per aquesta nova direcció presa pels Coen, marcada cap al surrealisme, o inclòs en direcció a una certa aura de nihilisme que va impregnar a personatges com El nota, Jesús Quintana o el veterà del Vietnam Walter Sobchak, interpretat per un fabulós John Goodman.

Dos anys després, amb *O brother, where art thou?* (2000), els Coen tancaven l'etapa de comèdia, adaptant lliurement el mite del viatge d'Ulises relatat per Homer al seu poema *L' Odissea*. L'acció se situava a una Ítaca reflectida a l'Amèrica més profunda com un territori oníric, on els protagonistes continuen endinsats en un microcosmos de perdedors i perduts, maltractats per un destí esquiu. Es pot qualificar com un conte moral on els pobres son exposats com a homes senzills i amb esperit positiu, que un cop del destí els premia pels enurts de la seva desgraciada vida. Ni la participació d'una estrella com George Clooney, ni la sorpresa de la vessant musical varen impulsar la carrera d'aquest film, que encetava la pitjor època que han conegut els Coen, una crisi artística que va arribar pràcticament fins el 2008.

3. Deutores directes de mestres del passat: Capra, Hawks i MacKendrick

Quan més a prop dels mestres, i més descartada és la seva influència, pitjors són els resultats obtinguts pels Coen, o almenys és el que sembla des d'una òptica allunyada. El pretès homenatge als herois de Frank Capra, o al mateix *Tucker, the man and his dream* (1988) de F. F. Coppola, a *The hudsucker proxy* (*El gran salto*, 1994), va obtenir un dels resultats més desoladors de la filmografia dels Coen, viciada des d'un primer moment ja que darrera la producció es trobava Joel Silver,⁴ un dels *gurus* responsables d'alguns mega èxits a la taquilla dels últims anys, un factor que no va ser ben rebut per part dels incondicionals dels Coen, acusats de vendre's al cinema més comercial encara que el film mantingui una distància més que evident amb qualsevol plantejament o història enfocada al públic de masses.

La comèdia americana dels trenta i quaranta del Hollywood més daurat, és analitzada i desconstruïda per part dels Coen, on novament ens mostraven les misèries de la gent a través de la innocència i l'avarícia de la parella protagonista: Tim Robbins i Paul Newman. Les influències més evidents ens re-trauen a Capra⁵ i Preston Sturges, però no ens hem d'oblidar del concepte d'ascens i escalada laboral-social, i la conseqüent diferenciació que aquesta

postura provoca, mostrat al cinema en nombroses ocasions a exemples tan heterogenis que poden anar des de *Metropolis* (Fritz Lang, 1927), fins el *Brazil* (1985) de Terry Gilliam.

Intolerable cruelty (*Crueldad intolerable*, 2003), és l'aportació a la universal batalla de sexes que varen immortalitzar al cinema mites com Katherine Hepburn o Spencer Tracy, i que serà la base de l'argument del film, on recuperaven l'antic concepte de comèdia *screwball* sota una atmosfera de cinisme i humor negre que es va estavellar en el seu intent d'homenatge als clàssics d'antany.

The ladykillers (2004). El primer *remake* oficial dels Coen, i també el títol on varen aparèixer plegats per primera vegada com a directors; es pot qualificar fins el moment com el seu gran desastre, tant des del punt de vista del públic com de la crítica. El clàssic d'Alexander MacKendrick de l'any 1955, a més de comptar amb la presència de Sir Alec Guinness com a catalitzador de la història, es basava en un humor negre emmarcat dins la tradició més anglesa del concepte, i que va resultar impossible d'adaptar al temps actuals.

4. Peces mestres —quasi— originals

Barton Fink, (1991). El primer que crida l'atenció de *Barton Fink*, que cronològicament és el quart llargmetratge, és l'aparent abandó de la relectura de gèneres i històries que han practicat al llarg de la seva carrera, convertir-se en el seu moment en el títol més autòcton del seu propi territori. La proposta del guionista d'èxit acorralat perquè escrigui una història comercial, quan ell pretén continuar amb la seva línia més secundària o de sèrie B és magistral, en part gràcies a la interpretació de John Turturro, l'actor fètitxe dels Coen juntament amb John Goodman. El seu pensament d'autor pressionat perquè trepitgi l'avern del cinema (figura que representen cruelment entre Nova York, positiva i Hollywood, el descens), encara que ell vol conservar la seva integritat artística, és un paral·lelisme malvat que bé podria ser un homenatge autobiogràfic una vegada Joel i Ethal Coen varen triomfar amb *Miller's crossing*. Les similituds amb *Le mepri*s (*El desprecio*, 1963) de Jean-Luc Godard, són més que evidents, i d'aquesta manera ofereixen una nova versió de la integritat personal i dels valors morals en una història on per obtenir el triomf és necessari claudicar davant la temptació.

Considerada per gran part de la crítica com la seva vertadera obra mestre, *Fargo* (1996) és un mosaic de personatges anònims en un món oblidat, on William H. Macy és un venedor de cotxes que per dur a terme el seu somni, idea un pla macabre que provocarà una sèrie de fatals conseqüències, i on una vegada més, la monotonia és presentada com un dels íntims enemics de la condició humana.

Els punts de vista dels personatges és un dels aspectes més aconseguits del film, on cadascú es mou per uns interessos determinats sense que els directors entrin a valorar l'alçada moral de les se-

ves actuacions i comportaments. És un mosaic de personalitats que executen sistemàticament uns papers socials determinats, ja siguin segrestadors, agents de policia o assassins.

Encara que siguin menors, i sense que formin part essencial de la trama, podem trobar dos homenatges plens de cinefília com són els de *Detour* (Edgar G. Ulmer, 1945), una petita joia del cinema negre quan l'esposa es tanca en el bany i estiren el cable del telèfon com succeïa amb Tom Steal, un personatge Coen per antonomàsia, i el canvi d'acte a través d'un pla zenital com succeïa a *Vertigo* (1958) o *North by northwest* (*Con la muerte en los talones*, 1959), obres d'Alfred Hitchcock.

I ara, transcorreguts quasi 25 anys des del seu debut, els Coen estrenen *No country for old men* (*No es país para viejos*, 2008), un títol que recupera l'essència més original del seu cinema, després de les temptatives fallides dels darrers cinc anys. Novament l'atzar i la casualitat —algunes de les seves constants preferides— formen part essencial de la trama, que a més del seu aroma inequívocament coenià, és un exemple més a afegir a la col·lecció de pròlegs i títols de crèdit que es difuminen a través de les imatges del mateix film, per norma general presentats sobre els paisatges que funcionen com a decorats, i que, com hem apuntat anteriorment, juguen un paper cabdal dins el desenvolupament de la trama. Els bruscs contrastos dels seus films, que es mouen entre paratges nevats, deserts inhòspits, camps misteriosos o pobles desdibuixats, conformen una de les característiques més distintives de la seva carrera, i que en aquest darrer treball, recupera una força relativament oblidada, així com la creació d'Anton Chigurh, la composició més aterradorada d'un assassí que s'ha vist a la pantalla en els darrers temps, amb un portentós Javier Bardem al capdavant.

A través d'aquest recorregut per la filmografia dels Coen, hem intentat desxifrar la mentalitat d'aquest director bicèfal, que ha marcat un estil propi mitjançant el retrat i l'apropament cap a uns personatges i unes històries que amaguen en el seu interior la dualitat inherent a la nostra condició humana: maldat-bondat / innocència-perversió, i que d'alguna manera es troben latents i emmagatzemades a l'interior, i que han estat mostrades mitjançant una potència visual basada en una presentació crua de la realitat, i en el tractament d'uns codis formals que coneixen a la perfecció, adaptant-los als temps contemporanis i aconseguint —amb una elegància narrativa fora de qualsevol dubte— l'actualització de relats o plantejaments de tall clàssic, que els Coen han modelat i il·luminat com a purs artesans, a vegades, sense assistir a una explicació lògica, a vegades, simplement basant-se en la força que les imatges transmeten a l'espectador. ■

Notes

(1) Barbara Stanwick (*Double indemnity*, Billy Wilder; 1944), Ava Gardner (*The killers*, Robert Siodmak; 1946) o Rita Hayworth (*The lady from Shanghai*, Orson Welles; 1947), representen algunes de les *femme fatales* més conegudes de la història del cinema, i que, segons els codis establerts, actuaven sempre en benefici propi mitjançant mentides i enganys.

(2) A l'estudi Joel y Ethan Coen. *El cine siamés*, l'autor Fernando de Felipe aporta una extensa panoràmica entorn a aquest plantejament. Editorial Glénat, Barcelona (1999). Pàgs. 45-49.

(3) Antonio Weinrichter, "Filosofia de bolera", en *Dirigido por...*, núm. 267, abril de 1998. Pàg.

(4) *Lethal weapon* (Arma letal, Richard Donner; 1987), *Die hard* (La jungla de cristal, John McTiernan; 1988) o *Demolition Man* (Marco Brambilla; 1993).

(5) *You can't take it with you* (*Vive como quieras*) o *Meet John doe* (Juan Nadie, 1941) de Capra, o *Christmas in july* (*Navidades en julio*, 1940), de Preston Sturges, són algunes de les influències més directes.



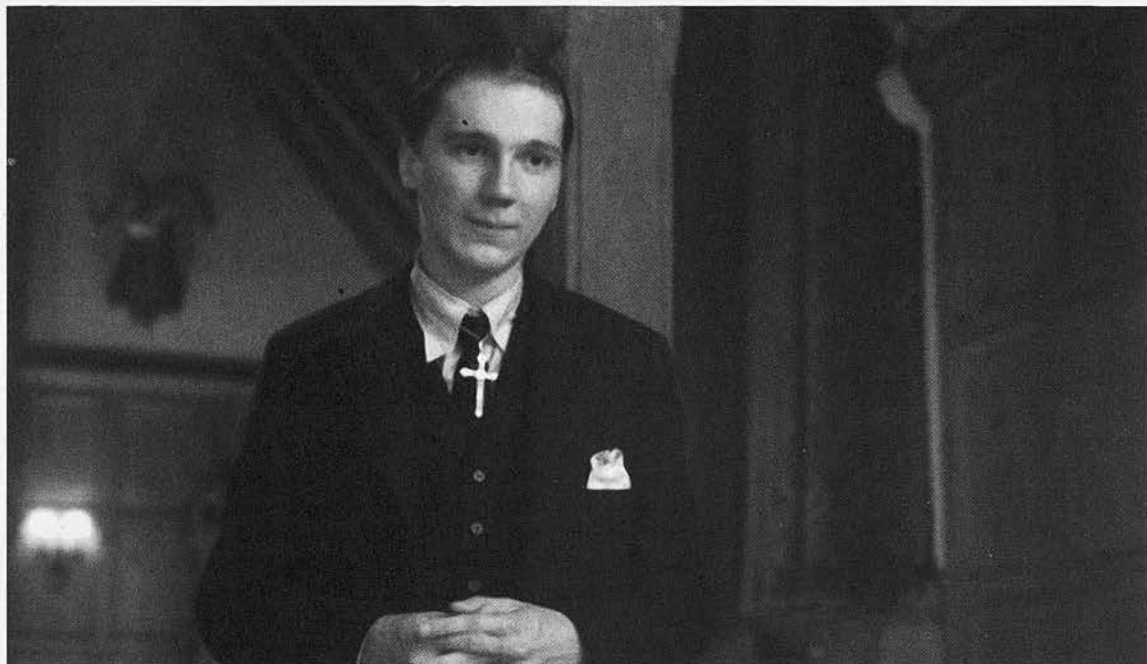
Barton Fink

La tropa de Mike Leigh

Crònica del LVIII Festival Internacional de Cinema de Berlín

Guillem Sans

There Will Be Blood



El LVIII Festival Internacional de Cinema de Berlín ha premiat aquest any la pel·lícula brasilera *Tropa de elite* amb l'Ós d'Or, dirigida pel brasiler José Padilha. Aquesta història de violència policial i corrupció retrata la brutalitat dels comandos especials que actuaren amb ocasió de la visita del papa Joan Pau II a Brasil el 1987. La cinta s'ha convertit ja en un fenomen social al Brasil, on abans de l'estrena oficial ja circulaven onze milions de còpies pirata, segons va explicar el director.

El jurat, presidit per Costa-Gavras, concedí l'Ós d'Argent al millor director a Paul Thomas Anderson per *There Will Be Blood*, protagonitzada per un Daniel Day-Lewis en una de les seves interpretacions excessives. No és aquí un home gaire diferent del seu personatge a *Gangs of New York*. La pel·lícula, sobre els pioners del petroli a Califòrnia, reflecteix els orígens dels Estats Units com a país marcat per les sectes religioses, l'ambició i el diner. Day-Lewis té a la pel·lícula com a rival un fals predicador interpretat per Paul Dano. L'escena final amb els dos actors és el millor d'aquesta llarga pel·lícula. Anderson hi converteix Day-Lewis en director d'una escena de teatre macabre. El film se'n va dur un altre premi, també ben merescut, per la música, obra de Jonny Greenwood, un dels integrants del grup Radiohead.

El Gran Premi del Jurat va ser per al primer documental present a competició en tota la història del festival, *Standard Operating Procedure*, dirigit per Errol Morris. Era previsible que aquest títol figurés a la llista de premis, no perquè s'ho mereixi, que no s'ho mereix en absolut, sinó per aquesta ja consolidada mania de la Berlinale de distingir films polítics, per allò de la bona consciència so-

cial. No s'ho mereix perquè *Standard Operating Procedure* és, a més d'avorrit i llarguíssim (dues hores), un documental trampós. Tracta de les tortures de les autoritats de seguretat dels EUA a la presó bagdadiana d'Abu Ghreib. És trampós perquè només deixa parlar els americans. Conté nombroses entrevistes amb alguns dels principals implicats en les tortures. És interessant veure com Lynndie England, després d'ésser condemnada, segueix sense pensar que hagués actuat malament a Bagdad. Diu que quan va arribar a Abu Ghreib, les tortures eren el que estava passant, era una situació "normal" i ella simplement s'hi va adaptar. Però tot això ja ho sabíem. I a més, la trampa de la pel·lícula ve subratllada per una fortíssima música, ni més ni menys que de Danny Elfman, autor de les partitures de les pel·lícules de Tim Burton. No hi diu gens. I hi ha, a més, escenes reconstruïdes. Tot molt trampós.

El premi al millor actor va ser per a l'iranià Reza Najie. Aquest intèrpret de 63 anys s'hi ha deixat la pell, a *The Song of Sparrows*, una comèdia de costums dirigida per Majid Majidi. Hi interpreta un treballador d'una granja d'estruços, uns animals molt divertits i molt fotogènics, ideals per a una comèdia, amb problemes familiars i de feina. A la capital, Teheran, el protagonista fa de taxista amb una moto. Les escenes estan rodades en part amb càmera oculta, de manera que els homes de negocis que puguen a la moto i se'n van sense pagar són de vegades reals. Aquesta manera de rodar recorda Vittorio de Sica. Majidi és un gran admirador del cinema italià, no només del neorealisme de De Sica, sinó també de Fellini.

La millor actriu va ser per al jurat berlinès Sally Hawkins per *Happy-Go-Lucky*, obra mestra de l'anglès Mike Leigh. És sense cap dubte la millor pel·lícula de la competició. Una comèdia! Enyoràvem comèdies en aquest festival tan seriós, amb temes tan terribles. Poques comèdies avui en dia, i aquesta és per morir de riure (especialment les escenes de la classe de flamenc), sense renunciar, però, al drama anglès excessiu de tota la vida. Hawkins és una al·lota alegre. Aquest és el principal tret de la seva personalitat. Sempre està contenta, encara que l'entorn no deixi de ser mai poc amigable. La història avança i ella se n'adona que la seva actitud pot provocar problemes, però res no la pot canviar. Mike Leigh tenia raó a la roda de premsa de presentació del film quan va dir que avui en dia el món està ple de gent alegre, però pareix com si no existissin perquè llegim contínuament desastres als diaris, apocalipsi climàtica, guerres, conflictes, etcètera. La protagonista reclama el seu dret a ser com és en aquest món tan fosc.

Però l'extraordinària Sally Hawkins tenia competència forta en aquest concurs. Excel·lent és també la interpretació de l'actriu escocesa Kristin Scott Thomas a *Il y a longtemps que je t'aime*, escrita i dirigida per Philippe Claudel. És la història d'una dona que torna a França a ca sa germana després d'haver passat quinze anys empresonada a Anglaterra. Típica pel·lícula de secret final esfereïdor, com Meryl Streep a *La decisión de Sophie*, destaca per la bona feina de Scott Thomas, que parla un francès gairebé perfecte.

El premi Alfred Bauer, en memòria del fundador del festival, va ser per al mexicà Fernando Eimbcke, director de *Lake Tahoe*, sobre un al·lot que té un petit accident de cotxe i va coneixent la gent d'un poble mentre cerca algú que l'hi arregli. Eimbcke és molt simpàtic, i la seva pel·lícula té coses

divertides, però en general és un producte d'escola de cinema força avorrit. Dura 85 minuts, però es fa més llarga que *There Will Be Blood*. Fosos en negre, plans llargs, poc diàleg.

Se'n va anar de buit Isabel Coixet, que presentava a concurs *Elegy*. És la seva adaptació de la novel·la *The Dying Animal*, amb Ben Kingsley i Penélope Cruz. La parella són en aquest drama un professor i crític literari i una jove estudiant cubana. Coixet ha tret del guió molts tòpics llatins i cubans del personatge de Penélope, cosa que s'agraeix. Kingsley està genial, Penélope no ho fa malament, però és difícil distingir-la de la seva imatge als anuncis de L'Oréal que hi havia pels carrers de Berlín quan es presentà la pel·lícula. Coixet tornarà a rodar amb Penélope. La directora catalana està acabant d'escriure el guió de *Map of the Sounds of Tokio*, amb ella i un protagonista masculí espanyol.

La sorpresa més estravagant de la secció Panorama va ser la darrera bogeria del director gai canadenc Bruce LaBruce, autor de *White Hustler*. Es titula *Otto; or, up with the dead*, i està protagonitzada per un zombi homosexual que s'aixeca un dia de la seva tomba a un cementeri de l'estepa prussiana de Brandenburg. S'aixeca, comença a caminar i arriba en autostop a Berlín després de rosegat-li la budellada a una llebre víctima de l'envestida d'un cotxe. Otto no sap d'on ve, no sap on va, mai no ho acabarà sabent. L'únic que sap és que ha de menjar, i només li agrada la carn humana. En aquest viatge absurd coneixerà Medea, una directora de cinema que acaba de descobrir un nou gènere: el "porno zombi gai", on homes joves i atractius es mengen i se la fiquen els uns als altres. El pobre Otto, és clar, és un protagonista ideal per a Medea. Tota la pel·lícula fa cara d'embambat, i no es deixa influir per cap idea ni ideologia, a pesar que Medea és d'allò més marxista. ■

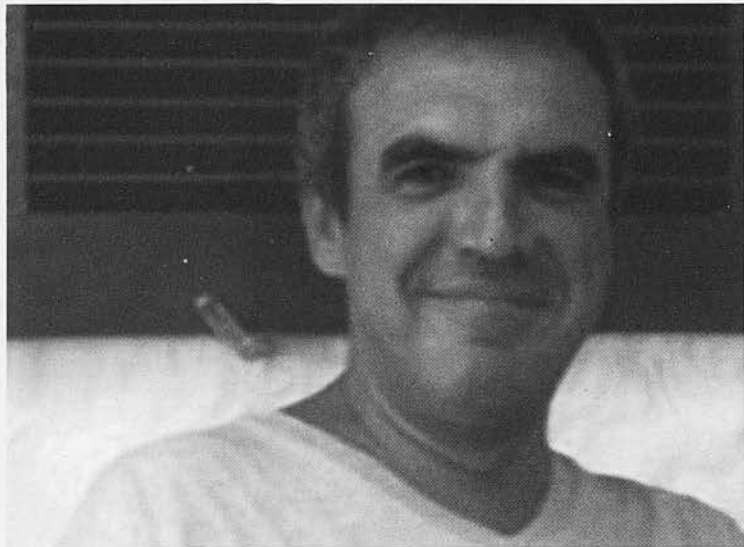


Happy-Go-Lucky

Entrevista Carlos Losilla

"Hollywood està recuperant l'esperit dels anys 70"

Pere Antoni Pons



Carlos Losilla és assagista i crític cinematogràfic. Ha col·laborat en nombroses revistes, entre les quals destaquen *Quimera* i *Dirigido por*. Actualment, és crític del diari *Avui* i col·laborador de l'edició espanyola de la revista *Cahiers du cinéma*. Ha escrit els llibres *El cine de terror* i *Taxi Driver/Johnny Guitar*, i ha participat en molts assaigs col·lectius. Durant anys, va dirigir una col·lecció de llibres de cinema a l'editorial Paidós. També imparteix classes de Teories del Cine a la Universitat Pompeu Fabra.

¿Com començares a fer crítica de cine?

—Va ser en una revista que es deia *Los Cuadernos del Norte*, dirigida per Juan Cueto. Era una revista tipus llibre, amb molt de text. Vaig enviar-hi una crítica de *Blue Velvet*, de David Lynch, i em van dir que era massa llarga, que no me la podien publicar. Però alhora em van demanar si em feia gràcia de fer una ressenya de l'última d'Almodóvar. Després vaig començar a col·laborar en diferents revistes mensuals, a participar en llibres... I després ja vaig passar a *Dirigido por*.

¿És possible guanyar-se la vida fent de crític de cine, a Espanya? Tu, a més d'escriure, fas classes.

—Viure d'escriure sobre cinema és molt difícil. Jo no conec ningú. Molts escriuen i fan classes, això sí. Que és el que jo faig des de fa un any i mig, després que vaig deixar de treballar per a l'editorial Paidós,

Estudiar Filologia Hispànica, no?

—Sí. Fins i tot, abans de començar a fer crítiques de cine, ja n'havia fetes de literatura, mentre estudiava la carrera, a les revistes *Quimera* i *Lateral*. Hi havia el problema que no pagaven. O que per

aconseguir que em paguessin m'havia d'embarcar en baralles contínues.

El pòsit literari, ¿t'és útil a l'hora de mirar cine? I, a l'hora d'escriure sobre cine?

—Sobretot a l'hora d'escriure. A l'hora de mirar també, però, perquè veus què hi ha darrere moltes pel·lícules: la tradició narrativa en què cada pel·lícula s'inscriu. A l'hora d'escriure és on es nota més: hi ha una enorme diferència entre qui té cura del text i qui no en té. La crítica, tant la de literatura com la de cine, és un gènere en ell mateix, una variant de l'assaig, i per tant ha d'estar ben escrit.

¿Com veus les adaptacions literàries al cine?

—Bé, això és un problema etern del cine des dels seus inicis. El que s'ha de tenir clar és que són dues coses diferents. Jo no crec en la fidelitat. Fins i tot crec que és molt més fàcil que surti una bona pel·lícula d'una mala novel·la que no al revés: adaptar una bona novel·la té l'inconvenient que la comparació entre una i altra pot ser letal pel film. Llevat que el cineasta sigui capaç de fer-se seu, d'apropiar-se qualsevol material, com feia Stanley Kubrick. En tot cas, s'hauria de prescindir de la comparació. Mirar la pel·lícula amb ulls verges, a veure què proposa de nou o de personal.

¿Però com t'ho expliques que les adaptacions siguin tan habituals?

—No hi ha idees. O n'hi ha poques. A més, el mercat cada cop està més globalitzat, i els productors saben que hi ha un públic fidel que ha llegit la novel·la i que, passi el que passi, anirà a veure la pel·lícula. L'exemple màxim d'això fou *El codi Da Vinci*: una novel·la arrasa, la maquinària de la indústria cinematogràfica es posa en marxa, i en un any o dos ja hi ha disponible una pel·lícula. Però tampoc no crec que calgui donar-hi gaires voltes: les pel·lícules són bones o no amb independència del seu punt de partida.

¿Tu creus que el cine, avui, té una qualitat inferior a la que tenia en el passat?

—No, això és un tòpic. És diferent. Quan jo era petit, a finals dels anys seixanta o a principis dels setanta, recordo haver sentit a dir als meus pares i als meus avis que el cine ja no és el que era. Que és justament el que ara afirma molta gent.

Però ara són molts, els crítics que ho afirmen.

—És cert. Però s'equivoquen. Molts crítics sembla que no saben adaptar-se a les noves fases del cinema. Avui en dia, les pel·lícules no poden ser com eren als anys setanta, cinquanta o trenta. Ara hi ha un altre llenguatge, les coses van per una

altra banda. Ja no som a l'època de John Ford ni de Roberto Rossellini, i això sembla que alguns no ho volen veure.

I Hollywood, ¿està pitjor avui que fa quaranta o trenta anys?

—No. Hollywood va estar molt malament els anys vuitanta i noranta...

¿Els noranta també?

—Hauríem de revisar-ho, però jo crec que sí. Després del boom dels anys setanta, però, en què Hollywood va oferir el millor cine del món, els anys vuitanta i noranta significaren una davallada. Molt forta. Ara, però, Hollywood s'ha recuperat: les últimes estrenes de Hollywood estan entre les millors pel·lícules que es fan avui del món.

¿En quines pel·lícules penses?

—A finals del 2007, la revista *Cahiers* ens demanà als col·laboradors la típica llista amb les millors pel·lícules de l'any. A la meua llista n'hi havia vuit d'americanes, una de xinesa i una d'uropea. Vuit d'americanes! Jo crec que pel·lícules com *Zodiac*, *L'assassinat de Jesse James pel covard Robert Ford*, *Inland Empire* i algunes altres són extraordinàries. Avui a Hollywood, a més, hi ha molta varietat. Hi ha coses bones en tots els gèneres. La comèdia, per exemple, està vivint una renovació fantàstica.

¿Podries dir-me'n alguns títols?

—L'any passat hi va haver dues estrenes molt bones, a les quals aquí van posar dos títols horribles que podien confondre els espectadors. Una es deia *Lío embarazoso* i l'altre *Supersalidos*. Com a comèdies, eren esplèndides.

No les he vist. ¿Van en la línia de les de Ben Stiller, Steve Carrell, Owen Wilson...?

—Exacte. Però madurades. Les que feien aquests estaven bé, però moltes no passaven de ser una simple brometa. Les més recents tenen més estructura i més densitat. S'està arribant a una cristallinitat d'allò que durant els vuitanta i noranta tan sols s'apuntava. Pensa que, a finals dels anys setanta, a Hollywood es produí un canvi brutal, un terrabastall. Després del fracàs estrepitos de *La puerta del cielo* de Michael Cimino, una superproducció extremadament ambiciosa que va arruïnar tothom que hi va participar, Hollywood va decidir que els estudis havien de passar a mans dels executius, i aquests executius varen implantar la idea que l'objectiu ja no era

fer obres mestres sinó recaptacions espectaculars. Ara, en canvi, sembla que es recupera l'esperit dels setanta: tant en l'actitud de fer pel·lícules com en l'estil. Fins i tot n'hi ha moltes de recents que tenen un regust evident i explícit d'aquella dècada: per exemple *American Gangster*, *L'espia*, *Michael Clayton*, que reprenen el tipus de cinema que feien Sidney Pollack o Alan J. Pakula. George Clooney, una de les més grans estrelles de la indústria actual, és impulsor d'un determinat cine polític o compromès molt semblant al de fa tres dècades.

¿El cine asiàtic què et sembla? ¿Comparteixes el fervor que mostren molts crítics?

—Amb precaució. El cinema asiàtic està donant obres mestres, però no tot el que arriba d'allà és tan bo com alguns diuen. El que jo no diria és que el cine asiàtic és un gran moviment. No, jo crec que si el cinema asiàtic funciona és perquè han sortit unes quantes personalitats lluminoses, d'envergadura. Són directors que van sortint i que van fent la seva obra. Com a moviment, però, jo crec que Hollywood és més potent.

¿És més divers, també, més heterogeni?

—No. Aquestes grans personalitats del cine asiàtic potser comparteixen tots una concepció més reposada i contemplativa del cine, que deliberadament remet als orígens del cinema, quan tot era verge. Ara bé, entre Wong-Kar-Wai i Abbas Kiarostami hi ha moltíssima diferència. Kiarostami, per exemple, cada cop està més a prop de l'art contemporani més radical, un cine que no està fet per ser projectat en sales de cine, sinó en sales de museus. ■

Inland Empire



Felicitats, Roque

Házael González

Heribert Navarro
(membre
d'ABABS) i
Roque Baños



// I aquesta és la darrera feina de Roque, *Las Trece Rosas*, que s'estrena d'aquí a poc". Vaig mirar el CD amb un somriure, pensant que realment m'ho hauria d'escoltar. El pensament de sempre quan estàs envoltat de tants estímuls i emocions diferents: aquest l'agafo després, i si em distrec, segur que algun dels nostres el comprarà també, així que no hi ha problema. Li vaig fer un somriure a l'al·lota que el venia, i li vaig dir "bé, com que tanmateix ens veurem, després ho agafo".

La història, com sempre, va començar fa molt de temps. Quan jo em vaig ficar dins el complex món de la banda sonora original, varen començar a aparèixer els primers noms espanyols que jo desconeixia i que aviat varen ser una referència: el mestre José Nieto (recordo com vaig gaudir en vinil de la seva *El Caballero del Dragón*, Fernando Colomo, 1985), el gran Alberto Iglesias (qualsevol de les seves partitures per Julio Medem em deixava bocabadat), Bingen Mendizábal (em va apassionar *La Madre Muerta*, Juanma Bajo Ulloa, 1993), Ángel Illarramendi (recordo amb especial interès *El Último Viaje de Robert Rylands*, Gracia Querejeta, 1996), i altres més, entre els quals figurava un que aviat es destacaria com a molt particular. No recordo quina va ser la primera vegada que em vaig

fixar en el nom de Roque Baños, però sí sé que una pel·lícula tan poc heterodoxa com *Torrente 2: Misión en Marbella* (Santiago Segura, 2001) tenia una música que em va agradar prou, tant com per dedicar-li al seu compositor un article monogràfic dins aquesta mateixa revista, en què vaig dir coses com: "no hi ha dubte que l'excel·lent Roque Baños (a qui, si ho recorden, ja lloàvem com a magnífic compositor absent de la passada cerimònia dels premis Goya) aporta al film molt més que no un simple suport sonor, i li dóna una indispensable vida i un gust únic (o no) en el seu gènere [...] i no només se'n surt bé i digne de l'assumppte, sinó que se'ns ofereix com una clara aposta dins d'aquest món tan reduït com és el de la composició per a cine a Espanya, el país de Torrente... El nom de Roque Baños als crèdits és garantia de gaudir, i no m'estranyaria gens que aviat el cridessin d'altres llocs per posar el seu talent al servei de noms estrangers... i si no, al temps." I des d'ençà, sempre el vaig perseguir tant per la cartellera com per les distintes edicions dels premis Goya, veient com guanyava per una cançó i com el proposaven una i altra vegada a la categoria reina. A les nostres reunions de l'Associació Balear Amics de les Bandes Sonores (ABABS) no era gens estrany escoltar

frases com "aquest Baños sempre se'n surt bé", o "heu escoltat la darrera de Roque Baños?"

El passat juliol de 2007, ens vàrem anar tots ple-gats al III Congrés Internacional de Música de Cine "Ciudad de Úbeda", on havia convidats d'excepció i molts de noms coneguts..., i el senyor Baños tam-bé apareixia al programa, i fins i tot existia l'opor-tunitat d'escoltar al gran concert una peça de la seva preciosa *Alatriste* (Agustín Díaz Yanes, 2006) que en aquell moment era la seva darrera sensació. El primer dia, ens vàrem instal·lar tots als nostres llocs, i jo em vaig anar a la tenda on venien els discs i altres coses per tal de promocionar el meu llibre sobre la música a les pel·lícules de James Bond: el lloc era veritablement preciós, dins una volta medi-eval situada a l'antic hospital que ara era el centre del congrés. Recordo que estava escrivint un petit relat inspirat per aquelles parets antigues, quan tres persones varen arribar i es varen posar a fer una tauleta per vendre un parell de coses, i de cop i volta, va entrar per la porta Roque Baños mateix i es va posar a ajudar-los. Aleshores, me'n vaig adonar que aquella gent venia la música i les partitures de Roque, i ja que ell era tan a prop.

Jo havia portat un parell d'exemplars del meu llibre *Música per al Nou Mil·lenni*, el recull d'articles sobre bandes sonores publicats aquí i on precisa-ment hi estava inclòs aquell dedicat a Baños (que fins i tot en porta una foto, d'ell, i va ser precisa-ment per això que el vaig reconèixer): sense pen-sar-ho molt, em vaig aixecar i vaig anar cap a ell amb un exemplar a la mà, i molt tímidament, l'hi vaig donar. Li va fer molta gràcia, i quan li vaig dir que estava escrit en català, em va contestar que no hi havia problema, que segur que ho podria entendre. Vaig pensar que l'experiència havia val-gut la pena: quan havia escrit aquell article, ni en els meus somnis més bojós havia pensat que jo mateix li arribaria a donar una còpia al compositor. Va partir, jo vaig fer una ulladeta a la taula, i els vaig comentar als venedors que si necessitaven res, que jo hi seria allà tot el temps: no ho sabia, però estava parlant amb la companya de Roque (Tess), amb un dels seus col·laboradors més directes (Diego), i també amb el seu manager (Ginés). Em varen contestar que segur que ens veuríem per allà més d'una vegada.

Tothom que ha anat a un congrés o a un esde-veniment semblat, sap que en aquestes ocasions el temps es dilata misteriosament: les amistats i aliances (i també les antipaties) es forgen molt ràpi-dament, tot d'una estàs recorrent carrers desconeguts i localitzant restaurants als quals sembla que has anat sempre i que mai coneixies, i et trobes fàcilment fent copes al vespre o coincidint a una cua de firmes amb amics recent fets, o fent les ma-teixes preguntes a les mateixes persones. I això, en el meu cas, es va multiplicar a causa del fet que sobretot havia d'estar pendent dels meus llibres, sempre al mateix lloc: a la tauleta, recollint i sig-nant, cobrant i promocionant, i al meu costat, els amics de Roque (i de vegades ell mateix) amb els

seus discs i partitures. No va passar massa temps fins que vàrem començar a parlar d'ell, de la seva música, dels seus mèrits, i va ser una d'aquestes vegades on realment parles de cor, precisament perquè la seva música sempre m'havia agradat molt i així ho vaig dir clarament. Quan vaig saber bé quina era la relació entre aquelles persones i el compositor, me'n vaig adonar que havia dit tot just el que pensava, sense cap intenció de disfressar opinions o caure bé o coses semblants, i crec que aquesta franquesa va ser molt positiva.

Tant és així que aviat em vaig veure fent coses com donant-los una mà per carregar les seves cai-xes cap a altre lloc de venda, i que el mateix Roque era allà carregant al meu costat, i també descarre-gant després, i xerrant amb molta comoditat. Des-près de la feina, ens va regalar als d'ABABS que l'haviem ajudat el seu darrer treball, *Las Trece Rosas* (Emilio Martínez Lázaro, 2007), encara que per descomptat li vàrem dir que això no feia cap falta. I així varen continuar passant els moments de ven-da, xerrant de música de cine en general i de Ro-que en particular (ells havien escoltat les audicions prèvies al concert, i deien que era espectacular), fent vendes mútuament (i és que aviat ens vàrem ajudar fins a això, uns als altres), fent bromes tot el temps, o fins i tot preocupant-nos: un matí, Diego em va dir que el pobre Roque s'havia colpejat el cap contra una senyal de tràfic, i va arribar amb dos petits talls al front. A més de preocupar-me per la seva salut, li vaig dir en broma que la ferida semblava una lletra U, i ell entre rialles em va con-testar "sí, en lloc de V de Vendetta, U de Úbeda!". Mentre Tess li curava la ferida, jo no aturava de fer comentaris cada vegada més bojós i divertits amb Ginés, amb qui poc després vaig anar a parlar amb ni més ni menys que amb Laura Engel, manager entre d'altres de gent tan prestigiosa com Danny Elfman (compositor que ens agrada molt tant a Gi-nés com a mi). El màgic vespre del concert, tots els espectadors vàrem veure bocabadats com el mes-tre Baños dirigia l'orquestra sense cap partitura, i tancava la primera part de l'audició amb una suite que ens va fer vibrar, tant és així que ell mateix es

Roque Baños





va veure obligat a dir-nos que ell s'ho passava molt bé i que tocava tot el vespre, però que encara li tocava el torn a molta gent interessant: recordo que vaig pensar que certament aquell home era especial, perquè els aplaudiments del públic havien sigut completament sincers, i això que al programa encara havien de venir compositors de renom veritable, com Bruce Broughton, David Arnold o John Powell, i en aquell moment el públic volia continuar escoltant-ho a ell. No era estrany: moltes varen ser les veus que després del concert es quedaven sense dubte amb el vibrant i aclaparador fragment d'*Alatrisme*.

I així va arribar el darrer vespre, quan ja estava tot fet i només quedava la festa flamenca (a la qual em va convidar molt amablement l'amic Heribert) allà, com no podia ser d'altra manera, em vaig trobar Roque i els seus amics, als quals vaig saludar amb un toc de timidesa encara que semblava impossible: com ja li havia comentat a Diego, tots aquells bons moments que havíem compartit eren fruit de l'espontaneïtat, és a dir, que jo no volia de cap manera que ningú d'ells pensés que jo em comportava així perquè volia caure-li bé a Roque Baños o aprofitar-me de la nostra confiança, o... Diego mateix va acabar amb totes aquestes estupideses dient-me que em deixés de fer el beneït i anés amb ells, cony, que ho havíem de celebrar, que això ja s'acabava i que ens ho havíem passat prou bé. I ves si ho vàrem celebrar; em recordo a mi mateix a les quatre de la matinada dient-li, a l'amic Heribert, que jo em quedava una estona més a la festa (quan li vaig dir que em quedava amb Roque Baños, em va contestar "¿com?"), i sobretot, em recordo agafant al compositor per les espatlles i, arrossegant una mica massa la llengua a causa dels efectes etílics, dient-li alguna cosa semblant a "Rrrrrroque, ia shé gue ia te lo he dissho musshas veses, pero tu musshica esssh cojjjjonuda, tío!", i ell contestant-me entre rialles "que sí, coño, que ya lo sé!". Finalment, tots cinc vàrem emprendre la tornada al hotel (sortosament

per a mi, tots havíem de dormir al mateix hotel, perquè si no penso que potser encara avui estaria fent voltes per la ciutat...) per aquells carrers estrets i foscos d'Úbeda, on semblava que Alatrisme mateix podria sortir de qualsevol cantonada,

cantant i contant acudits, i quan vàrem passar per la senyal on Roque s'havia ferit, jo li vaig dir que d'aquí a uns anys allà hauria una placa recordant el fet. D'aquell vespre màgic, sens dubte, em quedo amb la sincera mirada de Tess, donant-me dos petons a les galtes i dient-me que per ells havia estat tot un plaer conèixer-me, i que tots quatre s'ho havien passat però que molt bé amb la meua companyia, la qual cosa, és clar, era absolutament mútua.

I així ens vàrem acomiadar, quatre dies després d'haver-nos conegut: Diego em va dir que el cridés quan arribés a Madrid, i encara que malauradament la meua aturada a la ciutat va ser tan breu que no ho vaig poder fer, encara conservo el seu número i sé que ens tornarem a trobar més prest o més tard, potser al següent congrés d'Úbeda. Ara es pot dir que les converses a l'ABABS sobre aquest compositor ja no són les mateixes: ara parlem sempre de "en Roque", i ja no podem deixar d'associar els seus discs amb el seu somriure amable i divertit... Quan fa pocs dies vaig anar al cine a veure *Los Crímenes de Oxford* (Alex De la Iglesia, 2007, que té música d'ell) i vaig veure la seva aparició, no em vaig poder aguantar a la sala i vaig

criar "ostres, en Roque!" no com qui reconeix el tarannà d'un famós, sinó com qui veu un amic a la pantalla...

Per això em vaig alegrar tant quan li varen donar aquest darrer Goya, precisament per aquella partitura nova de trinca que es deia *Las Trece Rosas* i que finalment jo no vaig arribar a comprar perquè el mateix compositor me l'havia regalada: perquè feia molts d'anys que jo volia escriure això a un article (perquè el compositor s'ho mereixia, i de molt, i no crec que aquest sigui l'únic premi de la seva carrera, ni tampoc el més important), però sobretot, perquè li havien donat a un amic. Perquè aquells dies a Úbeda varen ser especials per a tots, i perquè realment hi ha vegades que un aixeca la vista i té que donar gràcies als deus per aquestes oportunitats tan meravelloses, on sense pretendre res acabés tenint-ho tot, com potser el fet d'anar de copes amb una persona especial que ja coneixies d'alguna manera...

Així, doncs, felicitats, Roque, i moltíssimes gràcies per tot, de veritat: per les teves partitures, pels teus col·laboradors tan simpàtics i tan amables, per les teves rialles i per les teves notes plenes de màgia. Aquest Goya només és el principi. ■



Las Trece Rosas

Bandes de so Premis Goya 2007: per fi!

Házael González



Bajo las
estrellas

enguany estem molt contents, no ho podem evitar. I és que ja feia molt de temps que qui això signa tenia moltes ganes d'escriure un article com aquest, per diverses raons. Però com cada any, anem per feina i donem un bon repàs als premis de cine més importants del nostre país, que, com cada any, ens han donat un bon parell d'alegries i sorpreses. I començarem, com sempre, esmicolant totes les proposicions a la categoria de Millor Música Original, que aquesta vegada eren quatre.

En primer lloc, el gairebé debutant Fernando Velázquez (fa feina des de finals dels noranta, però sens dubte aquesta és la primera feina amb importància que ha fet), per *El Orfanato* (Juan Antonio Bayona, 2007), una pel·lícula que ha tingut molt d'èxit a les taquilles però que finalment no ha aconseguit massa premis, però, estem bastant segurs que aquest jove encara té molt camí al seu davant, així que ja veureu com tornarem a escoltar el seu nom a la gala ben aviat.

El segon era també un jove amb unes quantes partitures més que l'anterior al seu currículum, i que a la fi ha vist recompensat el seu esforç amb aquesta proposició: parlem de Mikel Salas i de la seva música per *Bajo las Estrellas* (Félix Viscarret, 2007), que tampoc no se'n va dur el premi però que segur també tindrà moltes oportunitats encara...

Sens dubte, el més veterà d'enguany era Carles Cases, qui ja fa feina des de finals dels anys vuitanta' i que ja havia estat proposat al premi fa uns quants d'anys per *El Porqué de las Cosas* (*El Perquè de Tot Plegat*, Ventura Pons, 1995), i que, ara arribava amb *Oviedo Express* (Gonzalo Suárez, 2007). Però aquesta vegada tampoc ha estat la seva.

Perquè si enguany havia un premi Goya que s'havia de donar amb plena justícia era el de Roque Baños: després de les proposicions per *La Comunidad* (Álex De la Iglesia, 2000), *800 Balas* (Álex De la Iglesia, 2002), *El Maquinista* (*The Machinist*, Brad Anderson, 2004), *Frágiles* (Jaume Balagueró, 2005), i *Alatriste* (Agustín Díaz Yanes, 2006), i d'haver-ho guanyat a la categoria de Millor Cançó Original (per la cançó "Sevillana para Carlos", de la pel·lícula *Salomé*, Carlos Saura, 2002), ja era temps que li donessin, i a més per una partitura tan magnífica com la de *Las Trece Rosas* (Emilio Martínez Lázaro, 2007). Ai-

xí, doncs, moltíssimes felicitats, mestre: estem ben segurs que aquest no serà l'únic premi que rebràs, ni tampoc el més important...

Pel que fa als Globus d'Or, i a part de tota la manca de glamur d'enguany a causa de vagues i coses diverses i tenim per primera vegada un compositor espanyol! Es tracta, és clar, del ja internacional Alberto Iglesias per *Cometas en el Cielo* (*The Kite Runner*, Marc Foster, 2007), qui no ha guanyat però que encara té molt a dir. I a més, el veterà Clint Eastwood (qui sembla que li ha agafat gust a això de compondre, i que ja havia estat proposat a la mateixa categoria per la partitura de *Million Dollar Baby*, 2004) per *La Vida Sin Grace* (*Grace Is Gone*, James C. Strouse, 2007), els gairebé debutants Michael Brook, Kaki King, i Eddie Vedder (el més conegut és sens dubte el darrer, que ja havia estat fins i tot proposat al premi de Millor Cançó per un dels temes fets per *Big Fish*, Tim Burton, 2003- per *Hacia Rutas Salvajes* (*Into the Wild*, Sean Penn, 2007), el veterà Howard Shore (ja en té tres, d'aquests premis) per *Promesas del Este* (David Cronenberg, 2007), i, ves per on, qui ha guanyat ha estat Darío Marianelli, per *Expiación: Más Allá de la Pasión* (*Atonement*, Joe Wright, 2007). Ja deïem aquí mateix fa ben poc que aquest home arribaria lluny.

Quant a les cançons, el Goya ha estat per Fernando Pinto de Amaral i Carlos do Carmo per "Fado da saudade", de *Fados* (Carlos Saura, 2007), i el Globus d'Or, per Eddie Vedder per "Guaranteed", precisament de *Hacia Rutas Salvajes* (*Into the Wild*, Sean Penn, 2007). Ara, a veure què passa als Oscars. ■

Pier Paolo Pasolini: una vida cremada

José Enrique Monterde



Seria injust i insuficient presentar Pier Paolo Pasolini només com un important cineasta. Quan, el 1961, Pasolini va agafar la càmera per rodar *Accatone*, tenia al darrere un notable bagatge com a poeta, novel·lista, assagista, autor teatral, articulista, editor, guionista i pintor; aquesta caràcter polifacètic de la seva personalitat no el va abandonar fins al lamentable moment de la mort violenta en un descampat vora la platja d'Ostia, el 2 de novembre del 1975.

Aquest escenari d'una mort que seria una de les primeres convulsions d'aquella Itàlia dels "anys de plom" del terrorisme esquerrà i feixista o de la corrupció democratacristiana, és el que visita el Nani Moretti de *Caro Diario*, en un homenatge que ens permet albirar la significació de Pasolini en el panorama cultural i polític italià, tant en els anys de la seva incòmoda presència com en els de l'enyorada absència.

Marxista heterodox, homosexual no vergonyant, poeta sensible, recuperador de les formes populars de la cultura —italiana primer, internacional després—, Pier Paolo Pasolini havia nascut a Bolonya el 1922, però sempre es va sentir fill del Friül, el dialecte del qual va aprendre per reutilitzar-lo en els poemes. Durant els anys cinquanta, va destacar per les recopilacions de poesia popular, així com pels conjunts poètics, *La meglio gioventù* (1954), *Le*

cenere di Gramsci (1957), i novel·les, algunes de les quals es varen dur al cinema, com és el cas de *La Notte brava, La giornata balorda*, o *Una vita violenta*, sense oblidar la contribució als guions d'altres films destacats, com *La donna del fiume*, *Le notti di Cabiria*, *Morte di un amico*, *Il bell'Antonio*, *Racconti romani*, *La lunga notte del'43* i *La commare secca*.

En aquests anys Pasolini es va convertir en un dels grans hereus i continuadors del moviment literari i cinematogràfic neorealista, encara que mai no es va quedar en el mer mimetisme dels temes i les formes que identificaven bona part de la cultura italiana de la postguerra mundial. En certa mesura, Pasolini va ser una de les vies més lúcides de superació del neorealisme, sense traïr-lo mai. I en aquesta dinàmica s'hi ha de situar la primera part de la carrera cinematogràfica, que es pot inscriure en l'atípic moviment de renovació experimentat pel cinema italià dels primers anys setanta, al costat dels Rosi, Taviani, Olmi, Bertolucci, etc. Varen ser els anys d'*Accatone* i *Mamma Roma* (1962), en què reapareixia el protagonisme dels *ragazzi di vita*, aquests joves del lumpenproletariat, testimonis marginals del miracle econòmic italià que havien protagonitzat les primeres novel·les, alhora que començava el permanent homenatge a la figura materna, en aquest cas encarnada pel mite neorealista que era Anna Magnani.

L'èxit de crítica i la ressonància d'aquests dos films va orientar de manera definitiva Pasolini pel camí del cinema. Al llarg de poc més d'una dècada i sense abandonar mai la resta de facetes de l'activitat creativa i assagística, Pasolini va dissenyar diverses línies de força a través dels films, sense oblidar les agudes reflexions teòriques i semiològiques sobre la naturelesa del cinema, en textos com *El cine de poesía*. Per un costat, va multiplicar l'interès pels grans mites constituents de civilitzacions mediterrànies, a partir, per a alguns irreverent i escandalós, d'*El Evangelio según Mateo* (1964), al qual la censura espanyola hi va afegir el sant per a l'evangelista, entès per altres com la correspondència fílmica del Concili Vaticà II. En realitat, s'equivocaven tots aquells que ho interpretaven una "conversió" religiosa de Pasolini, el qual tan sols s'interessava per la transcendència del cristianisme com a rerefons mític i cultural de la civilització occidental.

Aquesta preocupació el va dur a indagar sobre mites més antics com *Edipo rey* (1967), *Medea* (1969) i *Appunti per un'Orestide africana* (1970), alhora que desenvolupava una altra línia de treball a l'entorn d'una reflexió politicoideològica sobre la societat dels convulsos anys seixanta, *Pajarracos y pajarrillos* (1996), significava la revisió de la pròpia tradició marxista en el context italià, en una venjança tan ple d'humor i ironia —com els genials

diàlegs entre Totò, Ninetto, Davoli i un corb que exerceix de consciència marxista— com el que freqüentava els polèmics articles de premsa; *Teorema* (1968) abordava la dissecció de la cèl·lula familiar; i *Porcile* (1969) va significar una aproximació d'urgència al clima sorgit de maig del 1968.

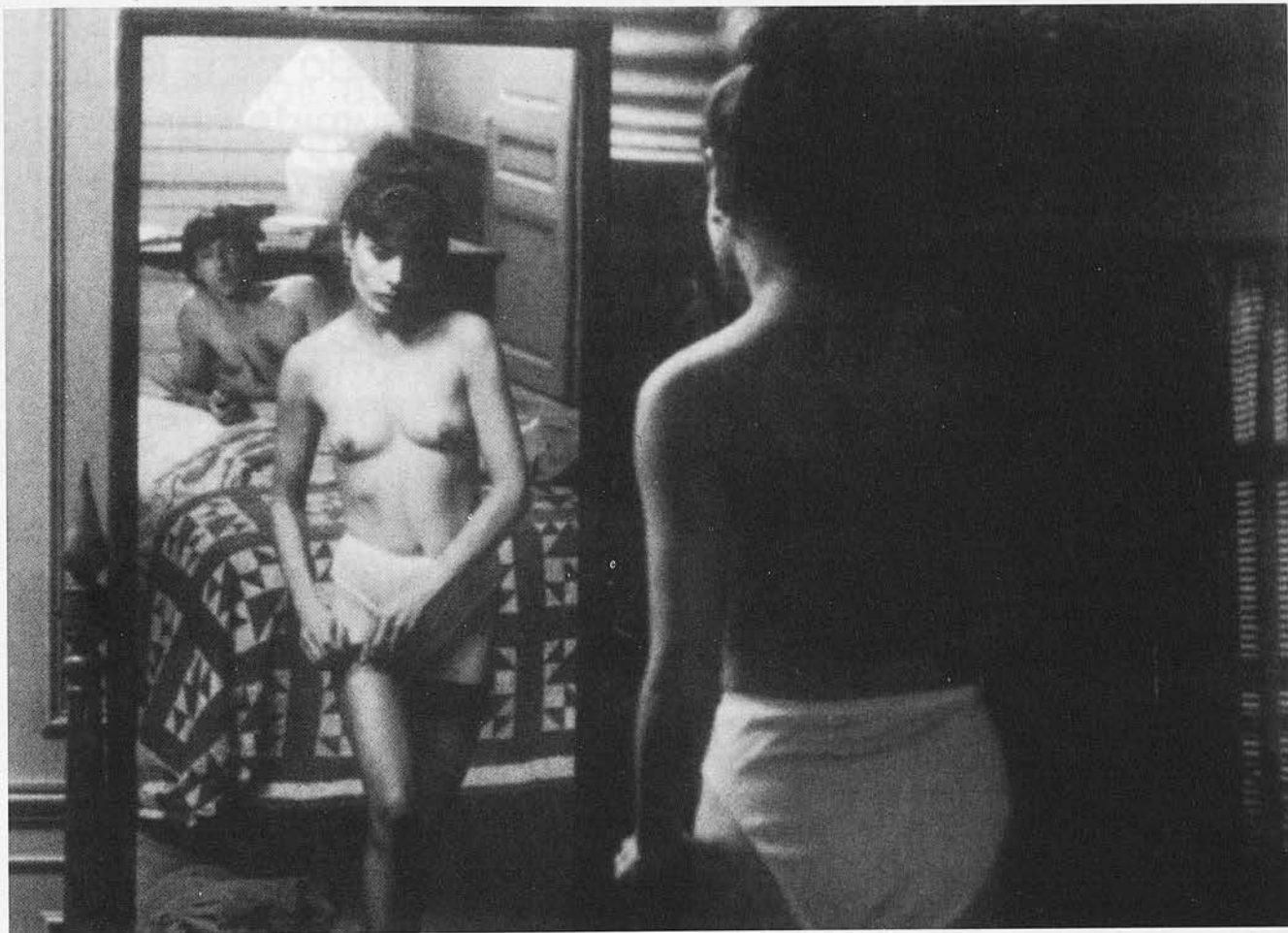
Sense abandonar l'interès pels mites originaris de la cultura popular, Pasolini es va dedicar a l'anomenada "trilogia de la vida" en què va adaptar amb grandesa tres grans clàssics de la literatura mundial, *El decamerón* (1971), *Los cuentos de Canterbury* (1972) i *Los cuentos de las mil y una noches* (1974). Cant exaltat a les virtuts i alegries del sexe i de la vida, la trilogia s'entreveia com una utòpica aposta pasoliniana en favor del freudià instint de la vida. Però la intel·ligència i l'escepticisme d'un Pasolini perfectament assumit el paper d'"intel·lectual" crític per excel·lència de la decadent societat italiana de mitjan dels setanta li va fer agafar consciència dels límits de la seva alegria i va desembocar en un radical contrast en el que hauria de ser el darrer i premonitori film, *Saló o los 120 días de Sodoma* (1975), presentat entre enormes polèmiques l'any mateix de l'assassinat de Pasolini i en què agermanava els temes sadianes amb els horrors del final del feixisme italià. Així, un monument a la lucidesa tancava la trajectòria del més discutit i influent intel·lectual italià, europeu i mediterrani durant dues dècades. ■

*Saló o los
120 días de
Sodoma*



Clàssics moderns. L'amor en petites dosis (i III)
Nuit d'été en ville (1990) de Michel Deville

Iñaki Revesado



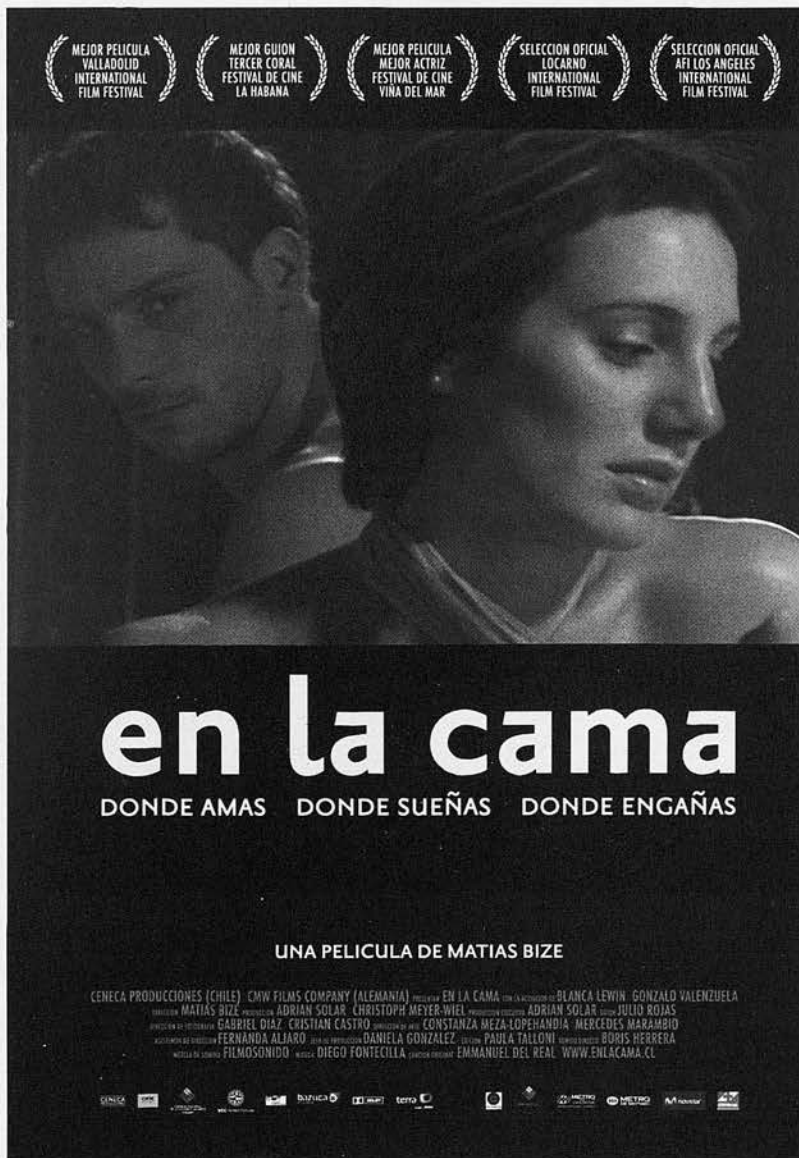
Fa només un parell d'anys va arribar a les nostres pantalles un film xilè (quina cinematografia més desconeguda per a nosaltres, malgrat el creixent èxit del cinema sud-americà dels darrers anys), empès pel premi que va aconseguir a la Seminci de Valladolid. Aquella pel·lícula es titulava *En la cama* (2006) i estava dirigida per Matias Brizé. La proposta xilena, però, no era nova, ja que tenia molt a veure amb una producció francesa de principis dels noranta que, com *En la cama*, també va gaudir del privilegi de ser estrenada entre nosaltres, qual el cinema francès arribava a les pantalles espanyoles només en honoroses excepcions. El film es deia *Nuit d'été en ville* i proposava el diàleg d'una parella en haver acabat de fer l'amor. Es tractava de dos desconeguts que després d'una trobada breu en una festa amb uns amics comuns havien decidit compartir una nit de passió, però que després, empesos per alguna cosa difícil de determinar, havien decidit compartir alguna cosa més que la intimitat dels seus cossos. El realitzador del film era un desconegut per a nosaltres —dos anys abans havia dirigit un film curiós que es deia *La lectrice* (*La lectora*, 1988)— i des de llavors tampoc no s'ha pro-

digat en excés, però ha tornat a rodar un film de bona factura que també va gaudir d'una distribució més o menys decent, que es deia *La maladie de Sachs* (*Las confesiones del Doctor Sachs*, 1999).

Les similituds entre el film francès i el xilè són moltes i, malgrat la sensació de *déjà vu* que pot transmetre la pel·lícula xilena, el cert és que la revisió de la història dels amants que comparteixen paraules i cossos en l'escenari limitat d'un llit, està a l'alçada de l'original, aportant una novetat que sempre s'agraeix, que és l'humor que corre per la pel·lícula de Brizé.

La nit d'estiu de Deville és tal vegada més sòbria en les formes i més densa en el contingut. La parella formada per Louis i Emilie, encara amb les pells suades després d'haver fet l'amor, comença una xerrada que els anirà duent a diferents aspectes de les seves vides, de manera que qui en el principi només són uns desconeguts, una vegada passada l'hora i mitja de durada de la pel·lícula (que a més es correspon amb el temps real transcorregut fins al matí d'un nou dia que comença), acaben coneixent suficients coses de l'altre com per saber quina opció han de prendre, sortir d'allà cames ajudau-

Nuit d'été en ville



sar sobre la taula la incompatibilitat dels enamorats, l'ofertament a vestir-se i sortir d'allà per no tornar-hi pus. En canvi, Deville, malgrat els continus estira i arronses, va mostrant com a poc a poc el fil que uneix els protagonistes va guanyant fermesa. Els amants juguen a imaginar-se una vida junts. Elaboren quines han de ser les normes que regiran la seva convivència, avancen com serà la relació amb els fills que tinguin, però cada un d'aquests jocs acabarà amb un distanciament, amb una paraula poc adequada que rompi l'encís. La habitació espaiosa per la qual es van movent els dos personatges està presidida pel llit i per un enorme armari que acaba essent el símbol dels nus que ferà els amants: un vell armari que Emilie va comprar en una botiga d'antiquaris i que pertanyia a la família de Louise, en el qual s'havien amagat tots els secrets de Louis, qui encara espera trobar-hi qualque empremta que li retorni la seva infantesa.

Dins l'habitació no es filtra llum de l'exterior, únicament se senten els renous esmorteïts d'una ciutat que es desperta, i en aquest es-

me o bé romandre al llit i compartir un futur incert. Aquí, com ja comentarem quan parlarem de *Before Sunrise* (1995) de Richard Linklater, els amants aniran descobrint-se gràcies a un repàs per les empremtes més importants que els ha anat deixant el passat (les primeres vegades, els amors infantils, les pors que s'arrosseguen des de la infantesa...), però a diferència del film de Linklater el to és menys amable, ja que aquí els amants estan més treballats per les experiències i tiren la pedra, però amaguen la mà, en un exercici de deixar veure només el més evident dels sentiments i tancant amb pany i clau allò que pugui ser utilitzat per l'amant. Es tracta ara del començament d'una possible relació per a dos amants adults, desenganyats, temorosos de perdre una soledat en la qual ja estan acomodats, que, per tant, no s'hi tiren a ulls clucs i arriusquen poc. En un moment Louis, després d'haver deixat entreveure que per a ell no sortir mai de la casa d'Emilie potser el que més desitja a la vida, entaferra a l'amant il·lusionada: "T'agrada l'enrenou, en canvi, jo, jo m'estim més no deixar rastre." És la manera de po-

cenari tan reduït (i a la vegada tan extens) els dos amants no tendran possibilitat d'escapir-se. Evidentment hi ha una porta que es pot franquejar, però tots dos saben que el que els espera enfora ja és conegut i que les oportunitats no sempre surten a camí. Emilie repeteix en més d'una ocasió que el que desitja és dormir. A vegades demana a Louise que dormi devora ella, d'altres li diu que faci el que vulgui, que quedi, que se'n vagi, però que la deixi dormir. Tots dos saben de sobres que després del sexe i de les paraules només els manca compartir el descans, els somnis i la veritat sense ornaments de despertar-se pel matí devora una persona que tal vegada sigui qui t'acompanyi la resta de la teva vida...

Dues propostes d'una història bastant similar: *Nuit d'été en ville* i *En la cama*. Dues pel·lícules interessants, dues visions sobre les reserves que tenim a obrir la nostra vida a un altre, sobre la complicitat nascuda de l'atracció de les pells, sobre les inseguretats que surten a la llum quan arriba l'amor. ■



En psicologia, s'anomena *escopofília* al desig de mirar persones nues o practicant actes sexuals. Crec que és una concepció obsoleta del terme, he reva d'unes normes morals caducades, centrades en el sexe com a eix de tots els mals. Etimològicament, *escopofília* significa només "desig de mirar". I avui en dia, les ganes de mirar excedeixen de molt la contemplació d'una pel·lícula pornogràfica.

El cinema dels darrers mesos ens n'ha donat unes quantes mostres: *REC*, *Monstruoso*, *Redacted* i *La escafandra y la mariposa* tenen en comú un tret estilístic bàsic: les seves imatges estan narrades en primera persona, a partir del que recull una càmera en el cas de les tres primeres o directament de l'ull humà pel que fa a la quarta. Amb tots els matisos i diferències que es vulguin, entronquen perfectament amb la cultura audiovisual d'avui, des del fenomen YouTube fins als *reality-shows* com *Gran Hermano*. Ja no ens basta que la càmera ho capti (aparentment) tot. No en tenim prou a espionar gent tancada dins una casa o anònimes accions quotidianes servides a través de qualche pàgina web. Ara, a més a més, volem veure-ho en primera persona, amb la curiositat ¿malsana? de qui es fica dins el cos i la ment d'una altra persona, però sabent alhora que roman sa i estalvi.

Redacted (Brian de Palma, 2007) fa servir imatges de vídeo que se suposa que són el diari d'un soldat nord-americà a la guerra de l'Iraq, mesclades amb noticiaris de canals àrabs, pel·lícules

casolanes, pàgines web i... càmeres de seguretat (!). Com si això fos poc, en una mostra suprema de sornegueria, de Palma batia la seva cinta amb un títol que significa "editar o preparar per a la publicació un document del qual s'ha suprimit informació personal, confidencial o incòmoda". Amb altres paraules, el director ens serveix una dosi d'hiperrealitat visual, però alhora, a través del títol, denuncia la manipulació, la falsedat d'aquestes imatges. ¿O tal volta, en un exercici de modèstia (poc propi de de Palma, tot sigui dit), voldria reconèixer la inabastabilitat de la realitat, la seva essencial fragmentació?

El que ens interessa ara no és el tema polític de *Redacted*, sinó aquesta voluntat de mirar a través dels ulls d'una altra persona, una idea que *REC* (Jaume Balagueró i Paco Plaza, 2007) i *Monstruoso* (*Cloverfield*; Matt Reeves, 2007) duen al seu extrem, però que tampoc no és del tot novedosa. *La dama del llac* (*The lady in the lake*; R. Montgomery, 1947) i *El projecte de la bruixa de Blair* (*The Blair Witch Project*; H. Donahue, J. Leonard i M. Williams, 1999) ja ho havien assajat, encara que havien quedat com a temptatives. El primer cas era un experiment filmic interessant, tot i que allunyat del que ara ens ocupa. El segon potser ja era una mostra primerenca de la saturació mediàtica que patim. Ara, però, quatre pel·lícules en tan sols uns tres mesos s'han d'interpretar com el reflex cinematogràfic de la nostra època.

Redacted

Si *REC* és tan interessant —i tan terrorífica— és perquè assumeix el seu caràcter d'artifici en tot moment i el porta fins a les seves darreres conseqüències. Amb altres paraules: la cinta queda despullada de qualsevol coartada temàtica, de qualsevol intenció d'apropar-se amb una certa profunditat a l'anàlisi sociològica o psicològica. *REC* centra tots els seus esforços a fer-nos entrar al joc des del principi: es tracta de superar el *vouyerisme* inherent a qualsevol pel·lícula per anar una passa més enllà i experimentar la por en primera persona. Tot passarà a través de la càmera del suposat operador Marcos. La suspensió de la incredulitat tendrà, en tot moment, la forma d'una càmera que no deixa de filmar. Més ben dit, que *no pot* deixar de filmar, com si estigués malalta, com si hagués estat infectada pel virus de la mirada, per la monstruosa, incontenible, malaltissa obsessió de no poder deixar de mirar.¹

Paradoxalment, a *REC* i a *Monstruoso*, una part del terror deriva d'allò que no podem veure. Voldríem pensar que la càmera ens salva perquè ens informa de tot. Voldríem creure que la imatge capturada per la càmera és també la nostra captura de la realitat, la nostra manera de domesticar-la, de dominar-la. Però el fet és que ens angoixa comprovar que no, que la càmera de vegades no té temps de reaccionar i filmar. O que les condicions d'il·luminació no li són prou bones. O que la imatge no és prou nítida. O que allò que més ens interessa justament queda fora del camp de visió de l'objectiu. Tant Balagueró i Plaza com Reeves ho saben ben bé i hi juguen a fons en els seus respectius films. D'aquí (i d'unes originals campanyes publicitàries), l'expectació creada.

La privacitat, la intimitat (condicions necessàries per a la reflexió), ja no existeixen en el món de *REC*, que és el món dels programes de televisió. Uns programes amb uns presentadors que no dubten a desitjar "que passi qualche cosa" per tal d'alimentar la tafania del públic. Si aquesta pel·

lícula espanta tant, és perquè l'espectador es veu reconegut com a mínim a dos plans diferents: el del televident que podria estar mirant el suposat programa, però sobretot el del càmera que està patint l'horror "en temps real", com ara ens agrada de dir. Això darrer condiciona no només el llenguatge filmic, sinó també la concepció del rodatge. Segons declaracions dels directors,² els actors no varen tenir mai el guió complet. A més, hi havia preparades petites sorpreses pensades perquè els actors hi reaccionassin. També l'operador de la càmera desconeixia part del que passaria, de manera que els seus reflexos durant la filmació són reals. En resum: la identificació entre l'espectador, la càmera i el personatge ja no pot ésser més absoluta. D'aquí, el terror que provoca, per molt inversemblant que sigui la trama.

Evidentment, un efecte semblant es podria aconseguir a partir d'altres maneres de filmar, però el que crida l'atenció dels dos directors és que hagin aconseguit fer, del seu estil, el "tema". *REC* fa por de veres per la manera com està rodada i muntada, per l'altíssim grau d'empatia que provoca en l'espectador. Com hem dit abans, aquest film no tracta realment de res, llevat d'algunes pinzellades sociològiques, i la seva trama argumental és mínima. Per tant, el terror neix completament de la forma. En el seu cas, la famosa frase de MacLuhan torna a encertar la diània: el mitjà és el missatge. *REC* és pura forma; la por no neix d'uns zombis irrisoris, sinó de la càmera, això és, de "la nostra mirada" deseparada dins la finca de pisos on succeeix l'acció. I d'aquí el seu èxit. ■

Notes

(1) A *Monstruoso*, el personatge que suposadament filma tot el que veim exclama, com a excusa per la seva obcecació a continuar portant la càmera: "La gente va a querer saber, la gente necesita saber".

(2) A la revista *Dirigido por...*, no. 372, novembre del 2007.

Monstruoso



L'escenari de llauna El club de lectura del carrer *Grease*

Francesc M. Rotger

Sweeney Todd



Si existeix un baula perduda (que no una bala perduda; perdó per l'estúpid joc de paraules) entre el teatre i el cinema, aquesta és la comèdia musical. Qualsevol musical (nord-americà, és clar; o anglosaxó) que tenguí èxit, ben segur que aviat es trasllada a la pantalla. Curiosament, per a nosaltres, sovint fa el camí de tornada. Vull dir, que primer es realitza la producció en anglès als escenaris; després s'adapta al cinema; i més tard es posa en escena una traducció al castellà (o, molt més poc freqüent, al català), aquesta vegada als teatres de Madrid o de Barcelona i, amb una mica de sort, amb gira "per les províncies", com es deia abans. Quan ens arriba (si ens arriba), el nostre referent, lògicament, és el cinematogràfic. Aquest és el cas de muntatges més o menys interessants, a les darreres temporades, com *Cantando bajo la lluvia* o *Cabaret*. I, molt més recentment, *Grease. El musical de tu vida*, amb direcció del català Ricard Reguant i amb una presentació sens dubte espectacular.

D'altra banda, tothom imaginava que, si Tim Burton es posava qualque dia a dirigir un musical, aquest no podia ser cap altre que *Sweeney Todd. El barber diabòlic del carrer Fleet* (i justament, el carrer de Londres a on tenien les seves seves els diaris de la ciutat!): un musical d'Stephen Sondheim amb sang, fetge i fins i tot antropofagia i que sembla inspirat en part en *El comte de Montecristo*, de Dumas (però amb una venjança corregida i augmentada) i en part en una llegenda urbana en torn

a un barber que tallava els caps dels seus clients (més que no els cabells) i una dona que convertia les seves restes en menjar. Ja al segle XV Jaume Roig contava una història molt semblant al seu poemari *Espill*, al qual Raimon posà música. Tal volta per aquesta *catalan connection*, fa uns anys *Sweeney Todd* es convertí en un dels grans èxits de la cartellera teatral barcelonesa, amb una producció dirigida per Mario Gas (actual responsable del Teatro Español de Madrid) i protagonitzada per Constantino Romero i Vicky Peña (qui acaba de guanyar el Max a la millor actriu per *En casa, en Kabul*) en els mateixos papers que ara encarnen a la pantalla Johnny Depp i Helena Bonham Carter (l'adaptació espanyola de *Grease* als escenaris també ha estat candidata a la pometa al millor espectacle musical, però no ho ha aconseguit).

Encara podem fer referència a un tercer musical, *Brigadoon* (la versió cinematogràfica, dirigida per Vincente Minnelli i interpretada per Gene Kelly i Cyd Charisse, és tot un clàssic del gènere), que es el que posen en escena els alumnes d'un centre escolar al qual fa feina una de les dones que integren *El club de lectura de Jane Austen* (*The Jane Austen Book Club*), que és com es titula de bon veres *Conociendo a Jane Austen*, de Robin Swicord. Tot i això, és cert que aquesta experiència de teatre "amateur" a escola ocupa un lloc secundari a l'argument. És la passió per llegir la seva gran referència. ■

Els nins de la pantalla. La psicologia infantil en el cine (IV) Pascal Lamorisse

Gabriel Genovart



El globo rojo

Ja devia tenir un cert ús avançat de raó la primera vegada que vaig veure i posseir un globus, que, com el de la pel·lícula d'Albert Lamorisse, era també de color vermell. Si més no, tenia l'ús de raó suficient per advertir la presència d'aquell objecte com una aparició inusitada, i gairebé màgica, dins la meva circumstància corrent i quotidiana.

Els globus, aquests "*receptacles de matèria flexible plens d'un gas menys pesat que l'aire ambient, amb els quals juguen els nins o que serveixen de decoració en festes i saraus*" o aquestes "*bufetes de goma que s'inflen i es fan enlairar o serveixen de juguina o guarniment*" (segons les definicions que donen els diccionaris), segurament varen néixer, com objectes lúdics o d'ornamentació, algunes dècades abans que jo arribàs a aquest món, però no record que formassin part de les coses més o menys habituals del meu entorn perceptiu immediat en els anys més primerencs de la meua infantesa rural i humil de postguerra. D'altra banda, no recordaria tan vivament l'emoció d'aquell dia lluminós que, per primer cop en la meua vida, vaig gaudir de la possessió d'un globus. Un globus vermell.

I és que la austeritat d'aquella postguerra a la qual em va tocar ser nin no donava de sí per gaire

llums ni colors. Més aviat va ser un temps obscur i gris en el qual, com diu el poeta Miquel Mestre, "tot tenia un color com a sutge / el color del costum i el desfici" i gairebé la realitat sencera era en blanc i negre (o almenys així és com apareix ara, tendrament, en els meus records). Com no m'havia d'emocionar l'aparició sobtada d'aquella lleu esfera de l'encès color de la magrana!

Encara que costi de creure-ho, un globus era llavors, per un infant de la ruralia de la Mallorca postbèl·lica que aquí evoc (no tant així, segurament, per un al·lot de la ciutat), quelcom semblant a un objecte de luxe; sobretot, per l'inèdit o infreqüent de la seva presència. La tarda del diumenge que vaig veure *El mago de Oz* —jo devia tenir aleshores cinc anys tot just complits—, entre les múltiples imatges, escenes i situacions que em varen sorprendre, fascinar o aterrir, n'hi hagué una que em va captivar especialment. Fou aquella fràgil bombolla tornassolada que adesiara descendia lentament de les altures celestials i que, en desfer-se de cop, apareixia del seu interior, majestàtica i lluminosa, la "fada bona del Nord", la fada que treia de cuites la protagonista de la pel·lícula o la lliurava (a ella i als seus tres companys: l'home de palla, l'home de llauna i el porruc home-llió) de les constants insídies de

la pèrfida "bruixa de l'Oest". La lleugeresa d'aquella esfera, dintre de la qual viatjava una fada bella i radiant, no fou precisament en un globus que em feu pensar, puix encara no n'havia vist cap mai, sinó en una bombolla de sabó. Com aquelles que jo feia quan practicava un dels meus jocs preferits.

Jugar a fer bombolles de sabó era un dels meus passatemps infantils predilectes i solitaris. I es necessitava de poca cosa ferm, per a aquell entreteniment. Per no necessitar, ni tan sols feien falta altres companys de joc. Només un pot de vidre o de llauna, un canonet de canya, un poc d'aigua i una mica de pasta de "sabó fluix". Aquell sabó fluix negrenc i il·lustrós, avui quasi desaparegut del mercat, era aleshores quelcom gairebé indispensable en la vida senzilla de les famílies d'aquell temps. Abans que apareguessin les espectaculars rentadores elèctriques i tot l'allau de detergents i suavitzants més o menys sofisticats, el sabó fluix (que també es feia servir per a usos diversos) era quelcom especialment indispensable per a la bugada domèstica i la tasca de netejar la roba a les piques fregar. Aquell sabó de consistència blana, produït per l'acció de la potassa sobre àcids grassos, era auster i barat i tenia també, com tantes coses d'aquella època, un color com a de sutge; però mai

n'hi ha hagut cap de millor per treure'n les bombolles més vistoses que hom podia imaginar. Convenientment diluït aquell sabó oleaginós dins l'aigua del pot i mullant després en aquell líquid un extrem del canonet de canya, sortien, quan bufaves per l'altre cap, unes bombolles que s'inflaven i s'inflaven mentre anaven adquirint de manera progressiva i canviant, així com augmentava el seu volum, unes iridescències i unes aigües i tornassols que abastaven gairebé tota la gamma cromàtica de l'arc de sant Martí. I potser encara més colors, diria jo.

La grandària de la bombolla podia arribar a ser com la d'una pilota de futbol, o més grossa, fins i tot. Llavors era el moment crític en què la delicada bolla de sabó es despenia de l'extrem del canonet i, com la quasi inaprensible llavor de card, enduïta pel tènue impuls de la brisa, començava a cobrar vida autònoma i a remuntar, dolçament, el seu vol. A vegades la insuportable levitat del seu ser es desfeia i esvaïa als pocs metres d'alçada; altres, no ho feia fins que no havia sobrepasat d'un bon tros les teulades de les cases; i altres, anava amunt i amunt fins a perdre's de vista, en camí vés a saber cap a on. Després d'haver vist *El mago de Oz*, vaig pensar moltes vegades que dins la bombolla hi viatjava, segurament, una fada. Del que ara no tinc cap dubte és que hi viatjava la fantasia d'un nin. Com viatjava en un globus vermell la fantasia del petit Pascal en el film d'Albert Lamorisse.

I un dia, un assolellat matí de diumenge, es corregué per dins el meu poble, com si es tractàs d'un notable esdeveniment, la notícia que havia arribat amb el tren un venedor de globus i que els expedia al preu d'una pesseta cada un (que era el que costava en aquell temps una ensaimada petita). A casa m'explicaren què era, allò del globus. I a la meua manera vaig entendre, a partir de les descripcions que em donaven, que es tractava de quelcom quasi tan ingràvid com una bombolla de sabó, però de vida no tan etèria i efimera i que, a més a més, es podia manejar, retenir i subjectar amb un trosset de cordell. Gairebé vaig trespasar els carrers de mitja vila, amb la pesseteta en la mà, a la recerca del *glober*. En girar un cap de cantó em vaig topar amb un altre nin que portava tot ufanós un globus verd i translúcid, el qual em semblà, ferit pels raigs del sol matutí, tan absolutament encisador com aquella esfera brillant d'*El mago de Oz*. El meu cor s'accelerà tot tement no arribar a temps d'aconseguir-ne un, doncs vaig sentir algú que deia que els globus ja s'anaven acabant. A la fi, em vaig trobar amb el venedor. Per sort, n'hi quedaven encara una partida, entre els quals n'hi havia un de vermell, que fou el que vaig comprar. Per a tota la resta del diumenge, aquell globus vermell, lluent i volàtil, va ser el meu inseparable company de joc.

Però es veu que, a les saons, els globus eren encara poc resistents i no tenien massa durada. Per això deien que, en romandre immòbils, s'havien de guardar a l'abric de les corrents d'aire, perquè, en cas contrari, explotaven fàcilment. Així que, aquell diumenge, quan em vaig anar a dormir, guardà-

rem el globus inflat dins una espècie de vitrina que teníem a casa. No va servir de res. El sendemà el vaig trobar rebentat, reduït a una miserable pelle-rofa. Jo devia tenir aleshores poc més o manco la mateixa edat del protagonista infantil de *La ballon rouge*, la pel·liculeta curta d'Albert Lamorisse.

* * *

Albert Lamorisse, realitzador francès especialitzat en curtmetratges i films poètics, va aportar al cinema, entre altres obres notables —*Bim* (1950), *Crin-Blanc* (1952), *Le songe de chevaux sauvages* (1962), *Paris jamais vu* (1967)—, aquesta petita meravella del setè art que és *Le ballon rouge*, rodada l'any 1956, de la qual es pot afirmar, com apunta Rafael Arias Carrión, que "és molt més que una pel·lícula de poc més de mitja hora de duració, a la qual l'argument quasi és inexistent i de la que n'és difícil treure un sinopsi; es podria dir que és simplement la història d'un nin que es troba amb un globus vermell que acaba essent el seu millor amic, però també es pot afegir que, rere les seves imatges, s'hi descobreix un immens crit de llibertat comparable al de pel·lícules posteriors, igualment protagonitzades per nins, com *Les quatre cents coups* (François Truffaut, 1959) o *La guerre des boutons* (Yves Robert, 1961), per citar només dos altres films temporalment propers a la pel·lícula de Lamorisse".

Des del punt de vista de la psicologia, *Le ballon rouge* connecta amb aqueixa etapa *animista* de la infantesa que abasta des dels tres fins als vuit anys especialment i que tan bé ha estudiat Jean Piaget: un estadi màgic en el qual totes les coses —fins i tot les inanimades— tenen, al ulls del nin, vida, voluntat, personalitat i sentiments, per configurar un univers paral·lel —un espai *hylozoic*— aliè al de la mentalitat dels adults i mancat de les regles i principis de la lògica. Per *animisme* entén Piaget la tendència que té el nin —i que comparteix amb l'home primitiu— a considerar tots els objectes com a *vivents* i dotats d'*intencions* benèfiques o malignes respecte a ell. El psicòleg suís, pare de la psicologia genètica, divideix en quatre etapes aqueix *grau de consciència* que l'infant, espontàniament, al llarg de la seva vida evolutiva, va atorgant a les coses del seu entorn:

Primera) Tot és conscient: pedres, arbres, aigua, mobles... (des dels 3-4 anys fins als 6-7).

Segona) Tot *el que es mou* és conscient: el sol, la lluna, la bicicleta (dels 6-7 anys fins als 8-9). Piaget es fixa particularment en la creença que tenen els nins de ser seguits *deliberadament* pel sol i per la lluna; una convicció tan universal i espontània que el psicòleg li dedica un estudi monogràfic.

Tercera) Són conscients els cossos que sembla que *es mouen per sí mateixos* (de 8 a 10 anys).

Quarta) Únicament els *animals* són conscients (entorn als 11 anys).

De totes les seves observacions, Piaget, a la seva obra *La représentation du monde chez l'enfant*, en treu les conclusions següents:

a) De bell antuvi, ja trobam en el nin un "animisme difós, una predisposició a confondre allò que és viu amb allò que és inert".

b) Seguidament es dona un "animisme sistemàtic, o conjunt de creences explícites en virtut de les quals creu que tot té voluntat pròpia, tal com expressa la convicció que els astres el segueixen".

c) El pensament infantil parteix així de la idea d'una vida universal com a matèria primera i, a partir d'aquí, gràcies a progressives diferenciacions, arriba a distingir allò que és viu del que és inert.

d) Si el que és viu i el que és inert es troben primitivament indiferenciats, a fortiori passarà el mateix respecte a les accions conscients i als moviments inconscients, o, millor dit, respecte a les accions intencionals i els moviments mecànics.

f) Per al nin, doncs, el món és un tot vivent, un tot continu dotat de voluntat i d'intencionalitat.

I cal dir que, possiblement, tan sols dins les coordenades d'aquesta "representació del món" podem entendre cabdalment una pel·lícula com *Le ballon rouge*, a la qual gairebé mai podem esbrinar del tot allò que realment està passant i allò que és producte de la imaginació del petit Pascal i de la vida que aquesta imaginació atorga al seu amic inseparable: el globus vermell trobat al carrer i convertit en objecte de les seves projeccions animistes.

En un París gris i tardoral, un infant de cinc anys, de camí cap a l'escola, es troba un globus vermell que ha quedat enredat a una farola. El nin s'hi enfila, despenja el globus i se'l emporta amb ell. Aviat advertim que es tracta d'un nin solitari, sensible i introvertit que estableix una relació plena de lirisme i tendresa amb aquell objecte vivificat —animat— per la seva fantasia, fins al punt de convertir-lo en el seu principal amic i aliat. No arribam a saber, explícitament, gaire coses del petit protagonista d'aquesta història gairebé sense diàlegs. Per no saber, no sabem ni el seu nom, però li direm Pascal perquè és el nom real del petit actor (que és també el fill del realitzador). Veim que el nin és alumne d'una escola municipal parisina —els mestres de la qual fan pensar tot d'una amb els de *Les quatre cents coups*—, que viu en companyia d'una senyora major que sembla ser la seva àvia (desconeixem si viu també amb algú més) i que la seva delicadesa contrasta amb la violència i brutalitat dels altres nins, dels quals intuïm que possiblement en més d'una ocasió ha estat víctima i probablement, també, objecte de *bulling*.

Però sí hi ha una cosa que queda ben clara: el globus, que és al representació de la fantasia del nin, no té cabuda dintre els espais diguem-ne "seriosos" de la vida ordinària governada pels adults. Veurem que no l'hi deixen entrar a l'escola, que no el pot portar a l'església i que ni tan sols el pot tenir a casa seva (perquè ja se sap que fins i tot una cosa tan lleugera com és un globus pot arribar a ocasionar vertaders estralls en mans d'un al·lot petit tancat a un pis). Però tampoc té cabuda al barri, perquè els altres nins més grans del carrer, en veure Pascal tan satisfet amb el seu globus, tracten de fer-li la guitza intentant arravatar-li aquella

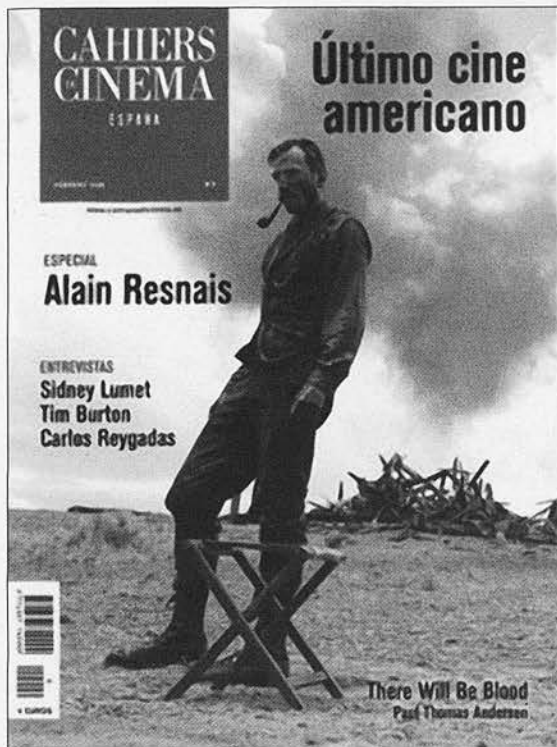
jugueta de les mans amb la voluntat malvada de fer-la explotar de mala manera.

Hi ha una moment decisiu que marca un punt d'inflexió en aquesta breu narració fílmica plena de màgia i poesia: Pascal arriba tot mes a casa seva amb el seu objecte lúdic, la integritat del qual ha aconseguit preservar al llarg de la jornada d'escola; quasi immediatament, el veim amollar el globus per una finestra, suposam que obligat per alguna persona major de la família; i és a partir d'aquí que el globus, que des de que ha caigut en mans del nin sempre ha donat mostres de qualque indici de vida i voluntat pròpies, sembla adquirir plena entitat *anímica*. Pascal surt a la recerca de la seva "mascota", que ja és com un doble seu. Feliçment, aconsegueix retrobar el seu globus vermell, com si aquest l'estàs esperant. Però pot ser que a partir d'aquí tot el que contemplan no sigui més que la pura fantasia lírica, i quasi onírica, de l'infant. Un globus amb voluntat autònoma i tan humà com el mateix nin es converteix en el còmplice d'aquest en tota una sèrie d'aventures, d'entremaliadures i fins i tot de burles fetes als adults. Finalment assistim a la darrera d'aquestes aventures: Pascal escapa pels carrers del seu barri, intentant escapolar-se dels altres nins que el persegueixen amb la intenció de destruir-li el seu company. No ho aconsegueix. Un dels perseguidors dispara al globus un macolí amb un tirador de goma, i el deixa ferit de mort. Assistim així a un dels moments més emotius de la pel·lícula. El globus es va desinflant i "morint" lentament davant els ulls de Pascal, que contempla amb tristesa l'agonia del seu amic que es va pansint a poc a poc fins a quedar reduït a un trist pelleringo de goma.

Però la història no acaba aquí. De tots els indrets d'aquest París bellament fotografiat amb tons grisosos i colors freds i suaus compareixen globus i més globus, que s'escapen de les mans dels seus posseïdors per anar a parar allà on es troba el petit Pascal (aquell nin que tant n'ha sabut estimar un d'ells) devora el seu amic abatut. Els colors vius, encesos i variats de tots els globus contrasten, com ho ha fet al llarg de tota la pel·lícula el globus vermell, amb la tonalitat cromàtica dominant de la fotografia. Guiats exclusivament per la seva pròpia voluntat els globus acudeixen a Pascal, tot formant entorn d'ell una pinya. Pascal s'aferra a tots els cordells fent-ne un manat i, en una apoteosi final, el veim enlairar-se, emportat pels globus, en camí no sabem cap a on.

Per ventura, cap al mateix lloc al qual van a parar les bombolles de sabó que no reboten i es perden de vista o cap a qualque llunyà país d'Oz on hi pot tenir cabuda la fantasia i la poesia d'un nin.

Títol original: *Le ballon rouge*. **Títol de la versió espanyola:** *El globo rojo*. **Any:** 1956 (França). **Productor i director:** Albert Lamorisse. **Fotografia:** Edmon Séchan (en color). **Música:** Maurice Le Roux. **Muntatge:** Pierre Gillette. **Duració:** 34 minuts. **Intèrprets principals:** Pascal Lamorisse, Vladimir Popov, Georges Sellier, Paul Perey, René Marion, Michel Pezin i Sabine Lamorisse. ■



Crònica de cine

Presentació de *Cahiers du cinéma. España*

Martí Martorell

José Enrique Monterde va parlar en primer lloc del que suposava en la història de la crítica cinematogràfica la revista francesa i, tot seguit, va entrar en els principals detalls que feren possible l'aparició de la versió espanyola, entre els quals va destacar les negociacions de més de dos anys entre Éditions de l'Étoile, per part francesa, i Caiman Ediciones, S.L., l'editora espanyola, i va fer referència especial a la figura de Manuel Suárez, el director general de Caiman Ediciones, per la perseverança que va demostrar a l'hora de negociar-ne els termes.

A continuació va descriure quines eren les idees que hi havia darrere l'edició espanyola de *Cahiers du cinéma* i en va destacar l'aposta per combinar tres generacions de crítics: el més veterans, com ell mateix o Carlos F. Heredero, amb una experiència acumulada de molt de temps; els que estan sobre la quarantena i també ja porten anys en diferents redaccions, com Àngel Quintana; i finalment els més joves, que envolten els trenta anys, com ara Eulàlia Iglesias, molts dels quals s'han format ja no tan sols en revistes, sinó en altres mitjans, com és Internet i en va posar d'exemple la pàgina web *Tren de sombras*. Tres tipus de conceptes diferents sobre el cinema, però que en comparteixen una visió concorde amb l'esperit de la revista.

Al contrari que les altres revistes de cinema espanyoles que es poden trobar als quiosc, *Cahiers du cinéma* no esgota els temes en un sol número o dos, sinó que en dedica moltes més pàgines, com ha estat el cas dels diferents articles dedicats al cinema rodat en digital i al cel·luloide digitalitzat, la qual cosa fa que hi hagi un aprofundiment real en el tema analitzat.

A part de les crítiques habituals i ressenya de llibres sobre cinema, de tant en tant, hi apareixen les traduccions dels textos publicats prèviament a l'edició francesa, fet que és d'agrair principalment per dos motius: primer, descobrir la causa del renom de *Cahiers du cinéma* i, segon, per veure la vigència que tenen encara certs textos malgrat el pas del temps, com es pot veure a l'article *La mano (crítica de Más allá de la duda, de Fritz Lang)*, de Jacques Rivette, aparegut al número dos, de juny de l'any passat. També una mostra de l'ímpetu que mou la revista, és —malgrat la joventut que té— l'organització del cicle *Reescrituras* per al novè Festival Internacional de Cine de Las Palmas de Gran Canària, del qual se n'ha inclòs una separata al número de febrer. S'hi analitza amb profunditat la pràctica, no gens recent com recorda Heredero a la presentació *Dialogismos*, de tornar a rodar, amb tots els tipus possibles de variants, diferents pel·lícules i què se n'extreu.

Per acabar, ens podem felicitar per l'aparició d'una veu nova en el panorama cinematogràfic espanyol que no renuncia, però, a la millor tradició i a la qual només cal desitjar-li molts d'anys de vida. ■

L'any 1951 naixia a París una revista, la revista de crítica cinematogràfica, *Cahiers du Cinéma*. L'impulsor principal en fou André Bazin, cappare de la teoria i crítica cinematogràfiques. Una de les peculiaritats d'aquesta publicació és que fou el bressol d'alguns dels més importants directors que serien part de la *nouvelle vague*, perquè primer s'hi formaren com a crítics. Així, hi trobam noms com Jean-Luc Godard, François Truffaut, Eric Rohmer, Claude Chabrol o Jacques Rivette.

Cahiers du cinéma s'ha caracteritzat durant els gairebé seixanta anys de vida que té per fer una anàlisi de les pel·lícules més com a obra oberta que no pas com un producte comercial. Ara bé, és evident que, amb el pas del temps, ha anat canviant d'orientació diverses vegades i ha pres camins diferents, però encara avui dia el prestigi que va aconseguir en els primers anys de vida no ha minvat i continua essent, per tant, una publicació de referència que cal tenir en compte a l'hora de parlar de crítica cinematogràfica.

No és d'estranyar, doncs, que fóssim molts els que ens alegràssim que el maig de l'any passat aparegués el primer número de l'edició espanyola de *Cahiers du cinéma*, la presentació de la qual es va fer a Mallorca el dimecres 6 de febrer al Centre de Cultura de Sa Nostra, un acte que havia d'anar a càrrec de Carlos F. Heredero, director de la revista, i José Enrique Monterde, membre del consell de direcció i crític. Aquesta idea inicial, però, no va ser possible, perquè entre els organitzadors de la presentació hi va haver nervis, provocats per la impossibilitat que el director arribàs a temps a causa del retard de més de dues hores que havia acumulat el vol. D'aquesta manera, amb una escena pròpia d'Alfred Hitchcock, plena de tensió i amb mirades furtives a la porta per veure si el director entrava finalment o no a l'auditori, es va homenajar un dels directors més preuats de *Cahiers du cinéma*.

The Lusty Men (Hombres errantes)

Martí Martorell



// Al començament, tot és una desfilada festiva i una banda toca música aferradissa. Després, durant gairebé dues hores s'ha vist que Jeff McCloud (Robert Mitchum) és d'aquells homes que no tenen por de res, que no tenen escrúpols a l'hora d'aprofitar-se d'altres persones, que s'enamoren de les dones dels altres i que realment són *lusty men* (homes forts). Jeff McCloud no es dol d'haver estat una gran estrella del rodeo i d'haver perdut milers de dòlars darrere dones i jocs de daus: sempre cap endavant. Ni tan sols li sap greu no poder comprar la granja en què va néixer i es va criar, perquè la infància, per molt feliç que un la recordi, tanmateix sempre queda enrere. Tant fa que Jeff McCloud es mogui entre gent que viu alcoholitzada o que es ven per sexe, perquè ell és un home fort i no se sent commogut per res. Una vegada retirat, ajuda Wes Merritt (Arthur Kennedy) a triomfar en el món del rodeo, a canvi de la meitat dels guanys..., i de mirar d'aconseguir els favors de l'esposa, Louise (Susan Hayward). Per demostrar que no està acabat, Jeff McCloud torna a competir, però perd l'equilibri i cau del cavall, com ja ha caigut moltes d'altres vegades i sempre n'ha sortit indemne. Però aquesta vegada la caiguda li ha trencat una costella, que ha perforat el pulmó..., i ara aquest *lusty man* és totalment

vulnerable i mor. Wes Merritt, que està en camí de tornar-se també un home fort, en veure la manera com ha acabat Jeff McCloud, decideix tornar-se'n enrere i no participar en cap més rodeo. N'hi haurà d'altres que voldran fer-se homes forts, però un moviment de càmera en picat mostra que Wes i Louise Merritt se'n van per una porta que diu a la part de dalt "Exit".

Fa vuit anys que vaig escriure les línies precedents per a un especial de la revista dedicat a finals cinematogràfics. L'espai que hi teníem reservat els diferents participants i la intenció de parlar dels darrers minuts de pel·lícules varen fer que alguns aspectes de l'obra no hi fossin tractats, per la qual cosa ara hi ha l'oportunitat de treure'ls a la llum.

El primer que he de dir sobre *The Lusty Men* és que es tracta d'una pel·lícula que forma part dels meus moments cinematogràfics més memorables des que la vaig descobrir, en un passí del programa "Cine Club" de la 2 de TVE l'estiu del 1996. Abans no n'havia sentit parlar, però com que es tractava d'una obra de Nicholas Ray, vaig decidir veure-la: en aparèixer els títols de crèdit finals, em va envair una sensació estranya, trista, d'una banda, per la història d'un home vençut ja fa temps per la vida, i plaent, per l'altra, després d'haver gaudit d'una mostra magnífica de narrativa clàssica.

Tan sols tres pel·lícules més m'han produït el mateix efecte que *The Lusty Men: High Sierra*, (El último refugio, 1941), de Raoul Walsh; *She Wore a Yellow Ribbon* (La legión invencible, 1949) i *The Man Who Shot Liberty Valance* (El hombre que mató a Liberty Valance, 1962), ambdues de John Ford. Bons referents, doncs, per veure-la per primera vegada o, simplement, redescobrir-la.

Les escenes de la visita a la granja en les pel·lícules de Ray i Walsh esdevenen elegies d'uns temps passats que ja no tornaran mai més: la citació que no hi ha més paradisos que els perduts mostra el sentiment més despietat possible en les mirades melangioses, nostàlgiques, que fan Jeff McCloud i Roy Earle (Humphrey Bogart) vers unes arcàdies irrecuperables definitivament.

Un dels westerns de Ford que més pregonament mostra la necessitat de no perdre els records sobre els quals construïm la vida, mitjançant les converses que fa el capità Nathan Cutting Brittles (John Wayne) just devora de la tomba de la seva dona ja difunta, lliga amb el món dels rodeos que es mou entre l'enyorança dels millors temps de la conquesta de l'Oest i l'època plena de motorització. Aquests lusty men i errants de què es nodreix contrasten amb aquella gent que vol una casa estable amb una feina fixa que no creï maldecaps, que representen els matrimonis formats per Louise i Wes, a la pel·lícula de Ray, i Olivia Dandridge (Joanne Dru) i el tinent Flint Cohill (John Agar), a *She Wore a Yellow Ribbon*.

I un cactus amb una flor no ha donat mai una imatge tan bella, i terrible alhora, sobre els somnis que no arriben a fer-se realitat, com, amb bon mestratge, ho mostra John Ford davant el cos present de Tom Doniphon (John Wayne). Hi ha en la pel·lícula de Ray una història d'amor truncada pels formalismes, com també passa en la tria que fa Hallie (Vera Miles), en decidir-se pel més convencional Ransom Stoddard (James Stewart), en comptes del desarrelat Tom...

Al cap i a la fi, les quatre pel·lícules comparteixen el fet de mostrar uns personatges que són d'uns temps diferents als quals els ha pertocat viure. En el cas concret de la producció de Ray, Jeff McCloud s'ha acostumat a aquesta situació gràcies a una cuirassa que sembla més forta del que realment és, però que finalment es trenca i l'aire festiu del començament es transforma, a mesura que passen els minuts, en un blues per unes persones que volen viure a contracorrent. ■

Notes

(1) Gran programa de televisió que finalment desapareixeria, segurament perquè un espai d'aquestes característiques no entrava dins els plans que tenia el Partit Popular per a una televisió pública més encaminada a lluitar contra les cadenes privades que a promoure programes culturals. "Cine Club", amb la política de recuperar clàssics com la de Nicholas Ray i, a més, en versió original, em va permetre descobrir grans pel·lícules en una època en què els canals temàtics, per satèl·lit o per cable, eren una raresa a la mà de molt poca gent i el DVD estaria encara més de cinc anys a fer acte de presència seriosa en les prestatgeries de les botigues.



Apunts a contrallum El cinema com a necessitat vital

Josep Carles Romaguera

*"Vaig néixer quan ella em va besar
Vaig morir quan em va abandonar...
Vaig viure unes setmanes mentre ella me va estimar"*

Encara que ja havia dirigit dues pel·lícules com la magníficament bella *Los amantes de la noche* i una menys destacable com *Secreto de mujer*, el director, Nicholas Ray no havia cridat gaire l'atenció de la crítica cinematogràfica nord-americana ni havia gaudit de l'èxit necessari entre el públic per accedir a produccions de major envergadura. En canvi, ambdues obres varen ser prou suficients per cridar l'atenció d'una estrella de Hollywood com Humphrey Bogart, que a través de la seva productora, va proposar-li de nou un projecte, després d'haver realitzat amb èxit un melodrama de caire social com *Llamad a cualquier puerta*. Actor i director, celebritat consolidada i futur cineasta de culte, no tardaren en entendre's gràcies als seus caràcters tan semblants, tan temperamentals i tan contraris a qualsevol tipus de convencionalisme, de manera que no va suposar cap dificultat engegar un segon projecte en comú, i molt més personal, pel que fa a la temàtica i l'estètica de Nicholas Ray.

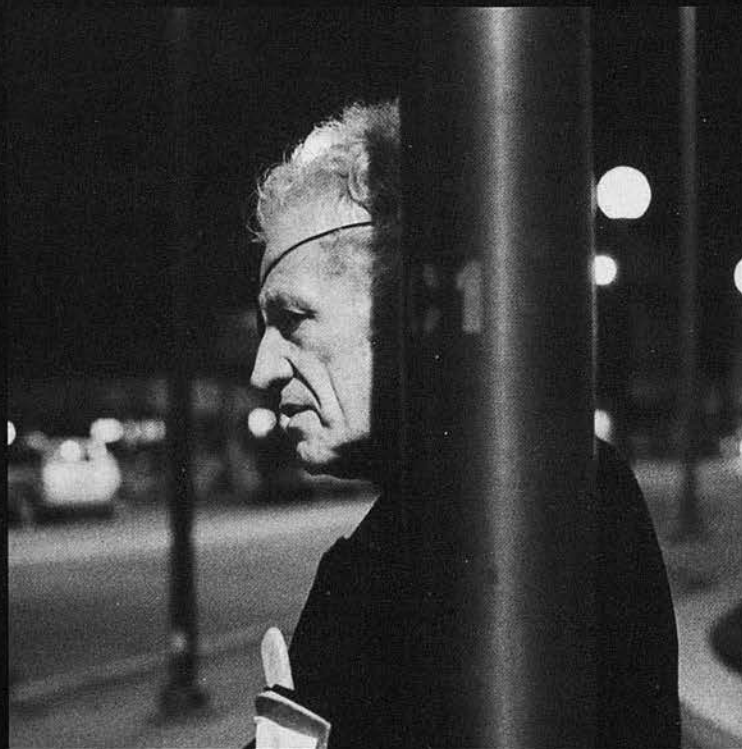
El punt de partida d'*En un lugar solitario* va ser la novel·la homònima de Dorothy B. Hugues, adaptada per a la gran pantalla pels guionistes Andrew Solt i Edmund H. North, i en la qual es conta la vida de Dixon Steele, un guionista a qui la seva conducta violenta, la seva personalitat agressiva, li han

causat més d'un conflicte i sobretot que d'alguna manera es mogui al marge de qualsevol ambient social i romangui en una perllongada crisi creativa. Si a aquest caràcter esquerp, desagradable, que li impedeix relacionar-se de manera afectiva amb la resta de la gent hi afegim que dos policies insisteixen en culpar el protagonista d'un crim que no ha comès —la qual cosa suposa una alteració de la novel·la on protagonista i assassí coincidien— llavors la situació es portada al límit i permet establir una lectura metafòrica, en fer coincidir el tema del fals culpable amb el món de Hollywood, en la qual a vegades s'ha insistit en excés. Indubtablement, no deixa de ser possible establir certes correspondències entre la trama de la pel·lícula i l'ambient viscut a Hollywood durant l'anomenada "caça de bruixes" i les accions de busca i captura empreses per part del Comitè d'Activitats Antiamericanes. Però, també és cert que el fet que el protagonista sigui un guionista absolutament marginat per la indústria és una conseqüència més pròpia del seu caràcter que no pas pel fet d'haver comès un possible delictes.

Al marge de possibles, i en certa manera, acceptables metàfores, l'eix sobre el qual es construeix *En un lugar solitario* és el retrat que confecciona d'un personatge extrem, límit —sempre tan present en la filmografia de Nicholas Ray— que sembla incapaç de poder formar part del món que l'envolta, d'un escepticisme absolut, que viu sotmès per la seva incontrolable i violenta conducta, i per l'angoixa, el trauma, que li provoquen les conseqüències que aquella comporta. En aquest sentit, i de la mateixa manera que ho feien cineastes de la seva mateixa generació que Ray com puguin ser Fuller o Aldrich, resulta prou significativa la manera en què a la primera seqüència ja se'ns presenta el protagonista, qui arran d'un incident amb un altre conductor com a més immediata reacció intenta agredir-lo físicament. És un exemple de com funciona el cinema de Nicholas Ray, cineasta que exposa les coses de forma directa i concisa, però que alhora explota tots i cada un dels valors connotatius que pugui revelar una imatge, així com és capaç de jugar —como ocorre en les obres de Hawks, Lubitsch o Wilder— amb els contrastos poètics que causen uns diàlegs prou explícits i prou suggeridors a la vegada.

És evident que Nicholas Ray arrossega tota una tradició de la qual n'és conscient, però amb la diferència radical que marca les distàncies entre el cinema clàssic i l'anomenat cinema modern. Allà on el primer tracta de contar històries a través de personatges per posteriorment ser la substància que confeccioni un univers personal, una manera de veure el món, resulta que el segon opera a la inversa, atorgant la prioritat a la mirada subjecti-

Nicholas Ray



va, aquesta entesa com a punt de partida, i que es projecte sobre les històries i els personatges que veim a la pantalla. I aquí l'inicial desencontre entre part de la crítica i el cinema de Ray, o el de Rossellini, per exemple, als quals se'ls acusa de fer pel·lícules irregulars, imperfectes. Hi ha aquí, per altra banda, l'element que suscita l'admiraació provocada per aquesta casta de cineastes en els membres de l'anomenada *nouvelle vague* que provoca que Godard escrigui coses com: "Un Logan, per exemple o un Tashlin, poden triomfar en el teatre o en el *music-hall*, un Preminger en la novel·la, un Brooks en l'ensenyament primari, un Fuller en la política, un Cukor en la publicitat, però no un Nicholas Ray. Si de sobte el cinema desaparegués, la majoria dels cineastes no quedarien per això desemparats; Nicholas Ray sí.— O també: —Si el cinema deixés d'existir, tan sols Nicholas Ray fa la impressió de poder-lo reinventar i, el que és més, de voler fer-ho".

Sí, no hi ha dubte, i fins i tot és comprensible, considerar que el cinema de Nicholas Ray era incomplet i confús, però sempre tenint en compte la seva innegable subjectivitat i la força que el resò d'aquells espais buits, d'aquelles irregularitats, atorgaven finalment al conjunt que era cada una de les seves obres. Obres en què cap element és arbitrari —com el fet que Plato, a *Rebelde sin causa*, porti un calcetí de cada color— i que són un exemple d'eficàcia expositiva, de saber contar a través dels detalls que exigirien d'un temps que el cinema no pot oferir-li al cineasta. És aleshores, una vegada hem vist les pel·lícules de Nicholas Ray, quan confirmam les paraules de Godard perquè segurament hi hagi molt pocs cineastes que ten-

guin la imperiosa i exclusiva necessitat d'utilitzar el cinema com a mitjà per expressar-se com la té ell. El cinema esdevé llavors una eina absolutament autobiogràfica, mitjançant la qual el cineasta tracta d'explicar-se a si mateix, d'explicar el món que l'envolta alhora que s'interroga sobre la seva pròpia tasca —prou significativa és l'última voluntat cinematogràfica de Nicholas Ray, filmant la seva pròpia mort amb l'ajuda de Wim Wenders a *Relámpago sobre el agua*.

Un exemple d'aquesta necessitat vital la tenim a *En un lugar solitario*, en el moment en què Dixon Steele es troba a la cuina preparant l'esmorzar, mentre Lauren (Gloria Grahame), la dona que ha servit en certa manera de via d'integració del protagonista a la societat i de motivació per a la seva creativitat, llegeix un fragment d'un guió escrit per aquell. Llavors ella li diu: —M'encanta l'escena d'amor. És molt bona.— I ell, satisfet, li contesta: —Perquè no s'estan dient contínuament que s'estimen? Una bona escena d'amor ha de tenir alguna cosa més que amor. Per exemple, aquesta. Jo xapant una aranja, tu, allà mig endormissada—. La qüestió de tot això resideix en el fet que Nicholas Ray, era bastant malcarat i no tenia un comportament gaire afable, sinó que en ocasions irascible, per aquella època es trobava en el període de separació de Gloria Grahame, a qui l'unia una relació passional, plena d'unions i separacions. Així doncs, de manera molt significativa aquella seqüència, però també la resta de la pel·lícula, que presenta el personatge de Lauren des de l'admiraació més absoluta, és una mena d'exercici d'exorcisme personal i el reconeixement d'haver perdut una ocasió per abraçar el món i saber estimar-lo. ■



En un lugar solitario

Les pel·lícules del mes de març

El cicle de cinema de no ficció. Cicle Nicholas Ray

A les 18.00 hores

Il cicle de cinema de no ficció

5 DE MARÇ

**El silencio antes de Bach (2007),
de Pere Portabella**

Nacionalitat i any de producció: Espanya, 2007

Títol original: *Die Stille vor Bach*

Producció: Films 59

Director: Pere Portabella

Guió: Pere Portabella, Carles Santos i Xavier Albertí

Fotografia: Tomàs Pladevall

Muntatge: Oskar Xabier Gómez

Intèrprets: Àlex Brendemühl, Feodor Atkine

12 DE MARÇ

**Histoire(s) du cinéma,
de Jean-Luc Godard**

Nacionalitat i any de producció: França, 1988-1998

Títol original: *Histoire(s) du cinéma*

Director: Jean-Luc Godard

Guió: Jean-Luc Godard

19 DE MARÇ

**Histoire(s) du cinéma,
de Jean-Luc Godard**

Nacionalitat i any de producció:

França, 1988-1998

Títol original: *Histoire(s) du cinéma*

Director: Jean-Luc Godard

Guió: Jean-Luc Godard

26 DE MARÇ

**La jetée (1961-VOSE)
de Chris Marker**

Nacionalitat i any de producció:
França, 1962

Títol original: *La Jetée*

Producció: Argos Films

Director: Chris Marker

Guió: Chris Marker

Fotografia: Jean Chiabaud

Muntatge: Jean Ravel

Música: Trevor Duncan

Intèrprets: Hélène Chatelain, Davos
Hanich, Jacques Ledoux

**Sans Soleil (1982-VOSE)
de Chris Marker**

Nacionalitat i any de producció: França, 1982

Títol original: *Sans Soleil*

Producció: Argos Films

Director: Chris Marker

Guió: Chris Marker

Muntatge: Chris Marker

A les 20.00 hores

Cicle Nicholas Ray

5 DE MARÇ

In a Lonely Place (VOSE-1950)

Nacionalitat i any de producció: EUA, 1950

Títol original: *In a Lonely Place*

Producció: Columbia

Director: Nicholas Ray

Guió: Andrew Solt

Fotografia: Burnett Guffey

Muntatge: Viola Lawrence

Música: George Antheil

Intèrprets: Humphrey Bogart, Gloria Grahame, Frank
Lovejoy, Carl Benton

11 DE MARÇ

Presentació del llibre *Infància i cinema
en un temps de postguerra* de
Gabriel Genovart

**Arroz amargo (1948-VOSE)
de Giuseppe De Santis**

Nacionalitat i any de producció: Italiana, 1949

Títol original: *Riso amaro*

Director: Giuseppe De Santis

Guió: Giuseppe De Santis

Fotografia: O. Martelli

Muntatge: G. Varrriale

Música: G. Petrassi

Intèrprets: Vittorio Gassman, Silvana Mangano, Raf
Vallone, Doris Dowling

12 DE MARÇ

The Lusty Men (VOSE-1952)

Nacionalitat i any de producció: EUA, 1952

Títol original: *The Lusty Men*

Producció: RKO

Director: Nicholas Ray

Guió: Horace McCoy i David Dortort

Fotografia: Lee Garmes

Muntatge: Ralph Dawson

Música: Roy Webb

Intèrprets: Robert Mitchum, Susan Hayward, Arthur
Kennedy

19 DE MARÇ

Bigger than Life (VOSE-1956)

Nacionalitat i any de producció: EUA, 1956

Títol original: *Bigger than Life*

Producció: James Mason

Director: Nicholas Ray

Guió: Cyril Hume i Richard Maibaum

Fotografia: Joe MacDonald

Muntatge: Louis Loeffler

Música: David Raskin

Intèrprets: James Mason, Barbara Rush, Christopher
Olson, Walter Matthau

26 DE MARÇ

The Savage Innocents (VOSE-1960)

Nacionalitat i any de producció: EUA, 1960

Títol original: *The Savage Innocents*

Producció: Paramount-Rank

Director: Nicholas Ray

Guió: Nicholas Ray

Fotografia: Aldo Tonti i Meter Hennessey

Muntatge: Ralph Kemplen i Eraldo da Roma

Música: Angelo Francesco Lavagnino

Intèrprets: Anthony Quinn, Yoko Tani, Peter O'Toole



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