

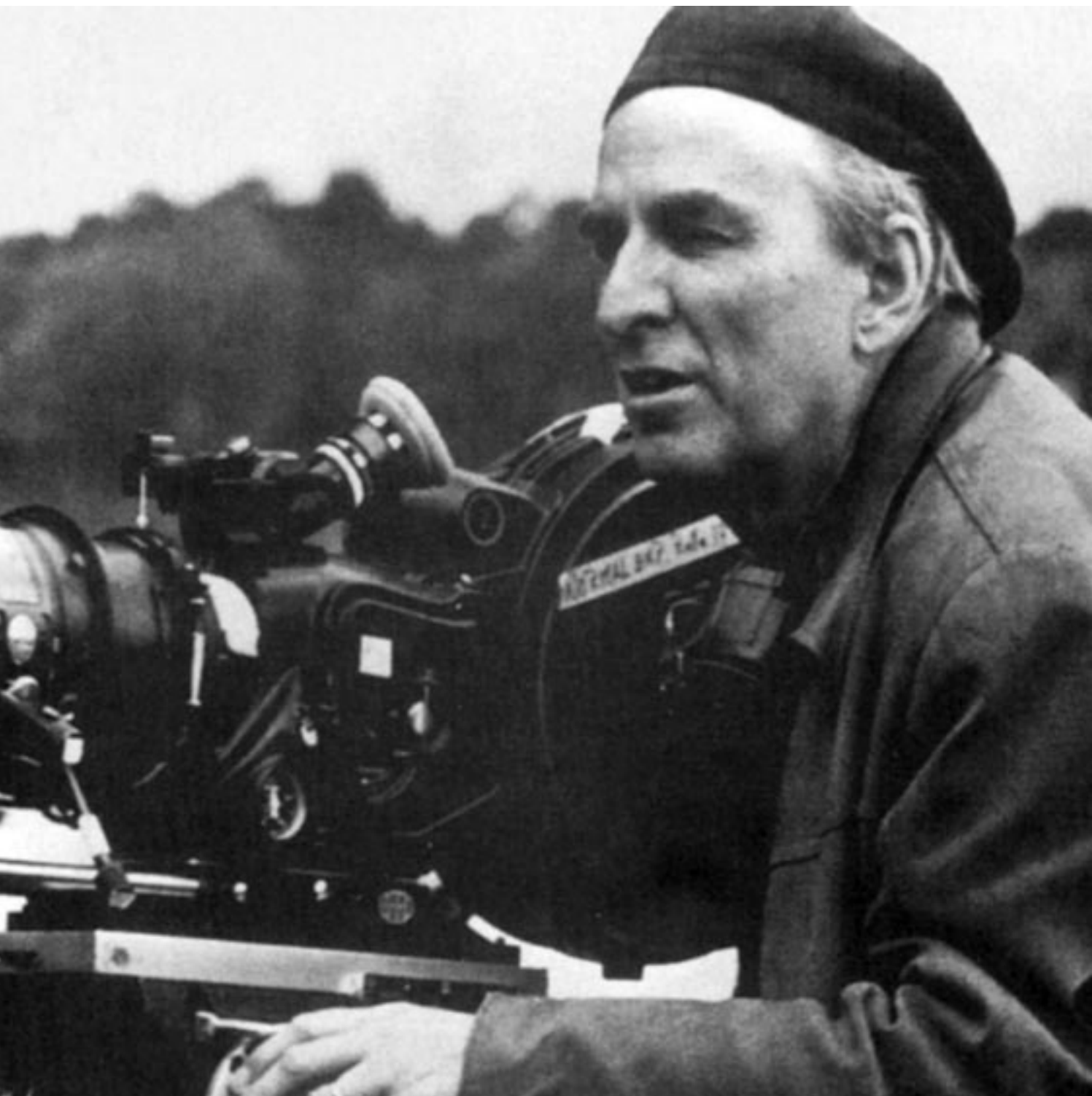
Exposició Identitat Digital. Secció de cinema

Cicle any Ingmar Bergman

temps moderns
papers de cinema



núm. 142 Abril 2008



temps moderns papers de cinema
Edició mensual Abril 2008 Núm. 142

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 disegna

Maquetació

Jaume Vidal i Fortesa

Imprimeix

Gràfiques Planisi, SA Dipòsit Legal: PM 648-1994

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

Sumari

- 2 Editorial
- 4 Les dones d'*Alias*
per Pere Antoni Pons
- 5 Clàssics moderns. La violència (I):
Funny Games (1997) de Michael Haneke
per Iñaki Revesado
- 7 Gloria Swanson (1897-1983). El retrat d'un ascens i un desterrament cinematogràfic
per Xavier Jiménez
- 11 *¿Vencedores o Vencidos? (El juicio de Nuremberg)*
per Guillem Fiol Pons
- 13 Crònica de cine
per Martí Martorell
- 15 Grans intèrprets del cinema europeu:
Liv Ullmann, *llum interior*
per Júlia Pons
- 20 Mike Oldfield: un talent desaprofitat?
per Házael González
- 21 Bandes de so
Oscars 2007: un valor a l'alça
per Házael González
- 22 Entrevista a Sebastián Planas.
Realitzador i professor de cinema
per Xavier Jiménez
- 27 La pel·lícula de la història
Els escenaris del passat
per Francesc M. Rotger
- 32 La resposta és Ingmar Bergman
per Carles Sampol
- 34 Usurpació d'identitat, hackers, avatars i ciberrelacions: la identitat digital en el cinema
per Margalida Castells
- 37 Filmografia Ingmar Bergman
- 40 Cinema a "SA NOSTRA"
Les pel·lícules del mes d'abril

*Tenim dues castes de moralitat alhora,
aquella que predicam però no practicam
i aquella altra que practicam però que
poques vegades defensam*

Bertrand Russell

La realitat supera la ficció. Vivim un temps de turbulències protagonitzades per personatges de tota casta, grans polítics prenen decisions que provoquen barbaritats, allaus de sang i vides que justificaran, segons ells, els avanços i l'estabilitat del futur; si vols la pau fes la guerra, aquest podria ser el peu de foto més adient per alguns. D'altres superen les fites imaginables o establertes prèviament del que resta inclòs dins els paràmetres de l'ètica i l'honestat, paraules que romanen encara inexplicablement als diccionaris, arcaïsmes lèxics.

Vist així, els guionistes no són a temps d'adaptar-se a les noves exigències, de fer seves aquestes aportacions per incorporar-les a la trama argumental de les històries futures, autèntic estrès. Això s'agreuja si a més alguns d'aquests guionistes se'n van perquè la seva història particular ha arribat al final, com és el cas de **Rafael Azcona**, cansat tal vegada de no aconseguir entendre's amb una veu metàl·lica que li havia d'explicar què era el que impedia la instal·lació d'una línia ADSL a casa seva, segons conta **Diego Galán**, una història esperpèntica i de pel·lícula.

El cas de Rafael Azcona és especialment greu perquè hi ha un sentiment d'orfandat rere la seva desaparició. Resulta gairebé impossible enllestir completament la llista de pel·lícules fetes sobre els seus guions, és increïble la sèrie d'històries que aquest home brillant ha pogut desenvolupar per tal que siguin traduïdes en imatges per al públic cinematogràfic. Homenatges n'hi haurà, però sempre seran pocs, el mateix que passarà amb el que pugui dir-se de **Richard Widmark**, un clàssic que també ha marxat i icona d'una generació d'actors que marquen un ritme que no sempre han sabut seguir aquells altres que han comparegut després. La formació prèvia a través del teatre marca caràcter.

Per això mateix del teatre ara toca parlar d'**Ingmar Bergman**, a qui s'adreça el cicle que es projectarà al llarg del mes d'abril. Les inclemències me-

teorològiques, que han disfressat i falsejat aquesta primavera acabada de començar, han punyit per dins els nostre subconscient fins al punt d'influir a l'hora de seleccionar els títols. Tres d'ells ens traslladen a un temps d'estiu enyorat: **Summer Interlude**, **Summer with Monika** i **Smiles of a summer night**, complementades amb **A lesson in love**, quatre pel·lícules realitzades consecutivament a la primera part de la dècada dels cinquanta.

La resta de la programació de Temps Moderns volta sobre l'exposició que hi ha actualment al

Centre de Cultura sota l'enunciat **Identitat Digital**. Per això mateix, els títols programats pertanyen a una altra època més recent i tracten una temàtica més relacionada amb el que la xarxa ofereix i adverteix: **La red**, **Matrix**, **Simone** i **Tienes un e-mail** són les quatre pel·lícules que acompanyaran la mostra cada dimecres. Dia 30, el darrer dimecres d'abril, resta reservat per a un homenatge ja anunciat a **Francesc Llinàs**, organitzat en col·laboració amb la Filmoteca d'Espanya i *Cahiers de Cinema* España.



Les dones d'Alias

Pere Antoni Pons



Jennifer Garner

Només els cinèfils més puristes poden negar que, durant l'última dècada, les sèries de televisió han experimentat un auge extraordinari en la seva qualitat, un auge que ha representat una injecció de talent —d'audàcia i d'innovació— en tots els aspectes —narratius, intel·lectuals— del camp audiovisual. De la mateixa manera, només els cinèfils més desinformats poden obviar o posar en dubte que un dels màxims responsables d'aquest auge extraordinari és J. J. Abrams, que avui és sobretot conegut com el creador i ideòleg de *Lost*. Abans de *Lost*, però, Abrams ja havia demostrat la seva fabulosa inventiva amb una sèrie que, a la vegada que s'inscrivía dins una tradició molt pròdiga del cinema i de la televisió americans —la tradició del gènere d'espionatge—, n'oferia una imatge renovada, revitalitzada. Aquesta sèrie es titula *Alias*, una mena de James Bond també impossiblement *high-tech* que, a més, en el seu cas és complementat per un alè transcendental i per un toc de ciènciaficció. La veritable novetat de la sèrie, però, no depèn de la introducció d'elements científics i sobrenaturals (un renaixentista profeta i visionari, clonacions perfectes d'humans, etcètera), sinó en el fet que estigui protagonitzada per una dona: una agent de la CIA que es diu Sidney Bristow, i que és interpretada per una impressionant (en tots els sentits) Jennifer Garner.

Ja sé que, si recerquéssim una mica, no serien escasses les pel·lícules d'acció —i, fins i tot, les sèries— que trobaríem amb una dona com a principal protagonista: des de *The Long Kiss Goodnight* (de Renny Harlin, amb Geena Davis) fins als *thrillers* en

què des de fa dècades va participant Jodie Foster (des d'*El silenci dels anysells* fins a *The Brave One*), passant per sèries clàssiques com *Cagney i Lacey* i *La dona biònica*. D'ençà que les dones —o almenys el discurs desacomplexat de la feminitat— han començat a ocupar el lloc que els pertocava en la societat moderna, les dones poden fer, amb credibilitat absoluta, tots els papers de l'auca. També el d'heroïna d'acció. ¿Qui li ho havia de dir, a Virginia Woolf, que, després de l'habitació pròpia, vendria la pistola pròpia?

En tot cas, hi ha una diferència substancial —pel que fa al protagonisme femení— entre aquestes pel·lícules i sèries, d'una banda, i *Alias*, de l'altra. La diferència és que el fet de tenir una dona com a protagonista, a *Alias* s'acaba convertint en una mena de pretext

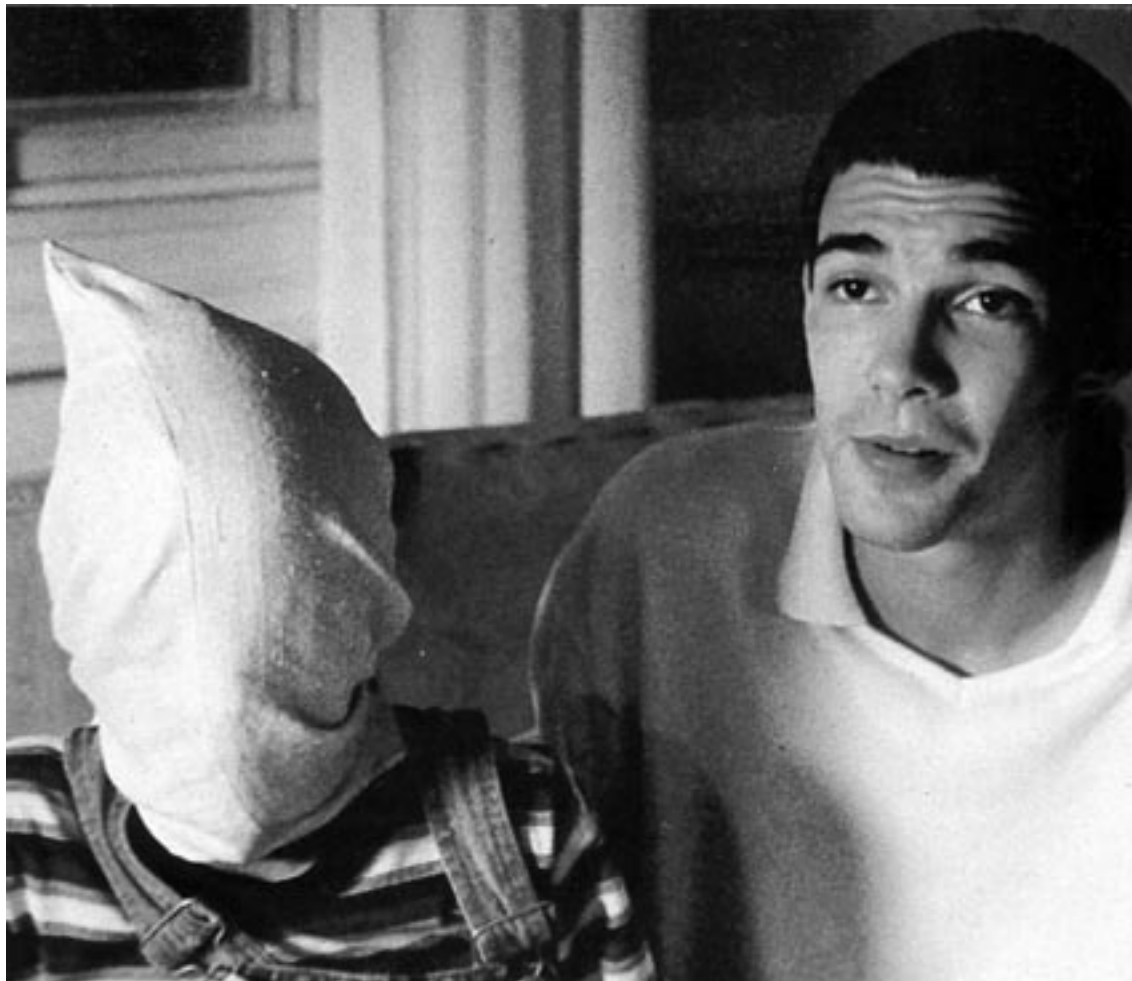
per fer gairebé un estudi complet de la feminitat, no només tractant els temes que de forma corrent i convencional afecten a una dona (la relació amb els seus pares i nòvios, la maternitat, les responsabilitats de fabricar-se un futur), cosa que d'una manera o altra ja fan les pel·lícules i sèries esmentades, sinó també —principalment— creant tot un seguit d'altres personatges que, alhora que serveixen per contrastar i definir el caràcter de la protagonista principal, completen una galeria —fascinadora— de tipologies femenines.

De tipologies femenines —això és el més rellevant— perfectament lliures i emancipades; és a dir: perfectament heterogènies, deslliurades de tot tipus de tòpic. El resultat d'aquesta heterogeneïtat es reflecteix en l'enorme diversitat caracteriològica de les dones de la sèrie (misterioses, complexíssimes, fortes, creïbles), que abasten des de la sensibilitat més exacerbada i emotiva fins a la crueltat més freda i sanguinària, sovint en un mateix personatge. És el mèrit principal d'*Alias*: la gosadia per enfilat una història extraordinària —trepidant, entretinguda, plena d'intriga i de ritme i de violència— i, a la vegada, banyar-la amb tots els matisos de la feminitat.

Per reeixir-hi, és clar, primer de tot calia trobar un repartiment femení d'envergadura. L'aconseguiren. Sobretot a l'hora de triar els rostres per als quatre personatges femenins més fascinadors i inquietants —agents, ex-agents, agents dobles o terroristes internacionals— de la sèrie: Jennifer Garner, Lena Olin, Isabella Rossellini i Sonia Braga. Totes grandíssimes actrius, sens dubte. Però totes, sobretot, dignes hereves de la Mata-Hari més inoblidable. ■

Clàssics moderns. La violència (I): *Funny Games* (1997) de Michael Haneke

Iñaki Revesado



Des de les pàgines de *Temps Moderns* ja he tingut altres ocasions per parlar de l'obra de Michael Haneke, realitzador alemany que s'ha guanyat el dret de ser el cineasta actual que de millor manera tracta sobre les misèries d'aquesta societat avançada que anomenam Europa del benestar. Haneke és un dels realitzadors que més m'agrada seguir (malgrat que hagi incorregut en l'error gairebé imperdonable d'haver venut el seu talent a la indústria de Hollywood d'aquests darrers temps, amb el trist paper d'haver de reinventar-se a si mateix en el remake d'aquesta *Funny Games* que aviat arribarà als cinemes) perquè cada un dels seus treballs és una mirada intel·ligent sobre els models de triomf en què es reflecteix l'èxit de la nostra societat, mostrant que el que a priori sembla una estructura poderosa i robusta, pot destruir-se amb una bufada de vents immigratoris, violents o simplement psicològics —pensem per exemple en *Code inconnu* (*Código desconocido*, 2000), aquesta *Funny Games* o *La pianiste* (*La pianista*, 2001), respectivament.

Insistesc que l'alemany és un dels realitzadors més engrescadors pel que fa al panorama cinema-

togràfic actual (si bé també dels més pessimistes pel que fa a la seva anàlisi del comportament humà), a l'alçada d'altres d'indubtable prestigi com ara Woody Allen o John Sayles, i per això li atribueix el dret d'inaugurar una nova entrega en aquesta revisió del cinema més actual en què repassam alguns dels títols que, al nostre entendre, millor han sabut fer un retrat de la violència present en la societat contemporània del primer món.

Probablement el model de Haneke per a *Funny Games* s'acosta d'alguna manera a *A clockwork orange* (*La naranja mecànica*, 1972) de Stanley Kubrick, si bé es tracta de pel·lícules molt diferents. El film de Kubrick serà objecte d'anàlisi en el proper mes, però ens hem estimat més començar amb el film de l'alemany perquè amb tots els respectes cap al mestre, *Funny Games* resulta molt més inquietant (malgrat ser menys explícita) que *La naranja mecànica*, a la qual el pas del temps no l'ha beneficiat gaire, tot i ser una obra mestra d'un mestre.

Funny Games no és un film agradable, no és cinema d'evasió, no formaria part d'un pla per passar una bona vetllada. *Funny Games* és un cop de

puny ben enmig de l'estómac, una galtada que posa en marxa el racons més adormits del cervell, un vòmit violent de la misèria humana, però, malgrat tot, un film necessari, d'obligada visió com a mínim una vegada (la capacitat de sofrir i d'aguantar que tenguí cadascú, l'aconsellarà sobre la conveniència d'una revisió del film).

Com ha passat en els posteriors films de Haneke, el model familiar és la base per desenvolupar la història. Una família feliç, la família Schober, formada per un matrimoni, per un fill d'una desena d'anys i el ca de raça de rigor, ha de passar unes vacances en la casa que tenen a la vorera d'un llac. La urbanització on s'ubica la casa i per la qual es desplaça el monovolum dels nostres protagonistes denota ràpidament que es tracta d'una família amb possibilitats econòmiques, classe mitja alta, com a moltes d'altres que s'estableixen en les rodalies de qualsevol ciutat europea. De tot d'una s'introdueix un element inquietant: abans d'arribar a casa seva, des del cotxer mateix, s'aturen a saludar els veïnats que son al jardí acompanyats de dos joves desconeguts però que són presentats com a familiars convidats. Res més normal, si no fos perquè l'atmosfera creada ja des del principi (i sense l'ajuda del recurs més tòpic i aprofitat com és la música) et fa veure que allà hi ha alguna cosa que no encaixa.

La família arriba a ca seva. Tot es desenvolupa en el preludi del que ha de ser el començament d'uns dies tranquils de descans en una casa de camp, se substitueix l'enrenou de la ciutat pels sons sempre relaxants de la naturalesa. Però, de cop, aquesta pau es veu interrompuda per una visita inesperada, són Peter i Paul, els familiars convidats dels veïns que s'acosten a la casa dels Schober amb la innocent excusa de demanar un ingredient de cuina que s'ha exhaurit a la casa dels veïns. En pocs minuts la innocent visita es converteix en el pitjor dels malsons imaginables, el desenllaç del qual, evidentment, no contarem, però servirà per mostrar fins on és capaç d'arribar la naturalesa humana.

Així contat, ben podríem pensar que ens trobam davant un producte de consum juvenil, com qualsevol *Viernes 13* o *Sé que es lo que hiscitéis...*, però Haneke és molt més intel·ligent i fa que l'espectador tenguí la sensació que allò que està veient no és producte d'una ment mancada de cervell que cerca arrossegar als adolescents a les taquilles, sinó que la violència extrema de què són capaces algunes persones ens pot estar esperant a qualsevol de nosaltres en el cap de cantó. De fet Paul i Peter semblen ser dos joves normals, de bona classe social, cultes, gens marginals. El que passa és que dins de la normalitat pot haver-hi lloc per actituds molt més terribles de què fan gala els Freddy Kruger a l'ús. Haneke va movent els personatges dins la casa i pels seus voltants sense donar treva l'espectador, que no deixa de patir des de més o manco el minut 10 de la pel·lícula fins els títols de crèdit, i el que és pitjor, fins i tot després, quan hom intenta recuperar-se i adaptar-se novament al ritme normal de la seva vida.

Els Schober són triats per Peter i Paul només per ser allà en aquell moment, no perquè cercassin revenja per deutes passats. Els joves juguen i es diverteixen (d'aquí els "jocs divertits" del títol), i amb el seu joc arrassen amb tot el que se'ls posa davant, sense tremolar en les decisions més dures, sense entendre's per la mirada poruga de l'infant, humiliant la dona de la forma més terrible... Seria poc convenient revelar aquí tots els detalls d'aquests jocs macabres, però hi ha en canvi dos episodis que sí que voldria destacar i que tenen a veure amb dues fugides esperançadores amb què ens enganya el realitzador. Primer és la fugida del nin, que obre pas a un hàlit d'optimisme, l'objectiu és arribar fins a la casa dels veïns i demanar ajuda. El que el nin no pot imaginar-se és que hi trobarà el macabre escenari que s'hi troba, cosa que li fa comprendre des del seu enteniment infantil el terrible destí que se'ls acosta. Tal vegada, més terrible encara és el relat de l'altre fugida, la de la dona, perduda en la carretera de la urbanització enmig de la foscor. Quan s'acosta un cotxe se li obre un dubte que pot ser definitiu, demanar ajuda o amagar-se, perquè en aquella foscor només es distingeixen els llums grocs dels fars davanters d'un cotxe, ¿però quin cotxe?, ¿el d'un veí que pugui ajudar-la o el dels dos joves que han sortit a cercar-la?

En aquest relat sobre la violència a què es poden veure abocades les persones presumiblement normals, cal fer referència a un pla esfereïdor que hauria de convidar a la reflexió. En un moment donat, després d'haver passat un dels episodis més durs del film, la càmera enfoca el televisor encès del saló de la casa pel qual regalima la sang d'un dels membres de la família. Crec que aquest pla du implícita una gran simbologia, la sang, que tant agrada difondre-la als mitjans de comunicació, els quals projecten escenes dures a qualsevol hora en les nostres pantalles sense cap mirament, ha traspassat ara la frontera del vidre del televisor i embruta indecorosament les imatges projectades.

Haneke no està disposat a alleugerir ni que sigui una mica el missatge (n'és bona prova tota la seva filmografia posterior). Si ja durant el metratge un dels joves ha mirat la càmera i ha cercat d'alguna manera (sempre que sigui humanament possible) la complicitat de l'espectador, quan finalment trien la casa de qui seran les seves noves víctimes, el jove mira la càmera i somriu: és el somriure d'un jove aparentment normal, tal vegada universitari, segurament de bona família. El somriure similar al del teu veí, al del jove amb qui comparteixes seient a l'autobús, al de la persona que mira des de la butaca de devora la mateixa pel·lícula que tu en la foscor del cinema. El somriure, també, d'un assassí.

Nota: Aquesta no és un pel·lícula recomanada per a tothom. Els que s'impressionen amb facilitat, els que ja patiren amb *La pianiste*, és millor que se cerquin un altre pla. És una pel·lícula que deixa una llarga i profunda seqüela. N'estau avisats. ■

Gloria Swanson (1897-1983). El retrat d'un ascens i un desterrament cinematogràfic

Xavier Jiménez



Una gran part de la història monumental del cinema nord-americà, conjuntament amb la seva idiosincràsia —mescla d'èxit, ús i oblit—, va quedar enregistrat per sempre al mític títol de *Sunset boulevard* (*El crepúsculo de los dioses*, Billy Wilder; 1950), i més en concret sobre l'enigmàtic cos d'una actriu anomenada Gloria May Josephine Svensson —Gloria Swanson—, una de les veritables estrelles de l'etapa muda de Hollywood al costat de Lillian Gish, Mary Pickford, Douglas Fairbanks o Harold Lloyd; i que el 4 d'abril d'ara fa 25 anys, va morir a l'edat de 86 anys.

La vida de Gloria Swanson va ser la vida de *Norma Desmond*, del seu *alter ego* al cinema, una vida plena d'èxits i reconeixements, però on també varen tenir cabuda els períodes de crisi i la pèrdua de memòria per part del públic, particularment dur entre el temps que va transcorre a les dècades dels trenta i quaranta del passat segle, fins que la mestria de Billy Wilder, va provocar el seu retorn triomfal als escenaris cinematogràfics. Aquest retrobament amb el cinema, que va representar-li un

nou inici al món de la televisió fins a l'any 1975, va provocar una influència per partida doble, tant en el camp de la interpretació femenina —bordant un paper que es movia entre la teatralitat i una atmosfera barroca—, i per una altra banda, la denúncia directa i sense concessions que Wilder evidenciava, mitjançant la carrera real de la pròpia Swanson, de les vísceres de la indústria de Hollywood, i com en el cas personal de l'actriu —degut a la no adaptació de l'arribada del so al cinema—, fet que va provocar-li un arraconament quasi etern, per esdevenir, a partir de 1930, en un element del passat dins el nou sistema que es configurava.

Fins arribar a aquest punt, la carrera de l'actriu havia estat una de les més brillants dins la història del cinema mut nord-americà, una trajectòria artística que es va desenvolupar de forma paral·lela, a l'establiment del cinema com a indústria econòmica i d'entreteniment a dins dels EUA, un fenomen que es va iniciar amb les primeres passes de directors com Edwin S. Porter i el seu *The great train robbery* (*Asalto y robo a un tren*), de l'any 1903,

Gloria Swanson i Cecil B. DeMille

Thomas H. Ince o l'indiscutible primer forjador d'un cine global (espectacle, llenguatge cinematogràfic, decorats...) com va ser D. W. Griffith.¹

Gloria Swanson debutarà oficialment a l'any 1915 a través de la productora *Essanay*, fundada a Chicago a l'any 1907 per George K. Spoor i Broncho Billy Anderson, l'actor protagonista de *The great train robbery* de Porter. Noms com el de Ben Turpin o Wallace Beary varen formar part de la nòmina d'integrants d'aquesta productora, on per exemple Charles Chaplin va desenvolupar una part fonamental de la seva carrera a partir de 1914. Les primeres passes de la carrera de Swanson es mogueren a la seva ciutat natal de Chicago, uns orígens allunyats de la ebullició que es fargava a Califòrnia, on només en un any, va aconseguir el salt de qualitat pel començament de l'enlairat de la seva carrera.

Una vegada finalitzat el període *Essanay*, Gloria Swanson va arribar a la *Keystone*, on treballarà durant el binomi 1916-1917. La *Keystone* va ser fundada pel productor, actor i director d'origen canadenc Mack Sennett a l'any 1912, i sota la seva empara, la carrera de l'actriu va aprofundir en una evolució, que, entre d'altres registres i gèneres, es va apropar a les denominades comèdies *slapstick*,² una varietat del gènere inventada per Sennett, i que Gloria Swanson va treballar, per exemple, al títol *Teddy at the throttle* del 1917.

L'any 1918 arriba novament un canvi de productora en direcció cap a la *Triangle*, nom resultant de la primera gran unió de tres dels directors fonamentals de la història del cinema mut, tant en poder d'influència com en èxit de públic, com varen ser Thomas H. Ince, D. W. Griffith i Mack Sennett.³ En termes generals, Swanson va dibuixar durant l'any 1918 unes interpretacions que es defineixen entre aventures melodramàtics i arguments de comèdia, sense un patró definit ni encara cap èxit a destacar.

I després de protagonitzar multituds de curts-metratges entre 1915 i 1919, Gloria Swanson va aconseguir a la fi pujar l'esglaó de la fama, gràcies a l'estreta col·laboració que va mantenir amb tres directors al llarg de la seva etapa de màxim esplendor —dècada 1919/1929—, com varen ser Cecil B. DeMille, un altre dels pioners fonamentals dins el procés d'experimentació i assentament del cinema a nord-amèrica i vertader descobridor de l'actriu, Sam Wood i Allan Dwan. Va treballar bàsicament entorn a aquests realitzadors, encara que al llarg de la seva trajectòria, també va estar a les ordres de mestres com Raoul Walsh (*Sadie Thompson*, 1928), Erich von Stroheim (*Queen Kelly*, 1929), Mervyn LeRoy (*Tonight or never*, 1931) o Leo McCarey (*Indiscreet*, 1931).

Amb Cecil B. DeMille, i una productora com la Paramount —que de forma conjunta amb la Universal, formava el front de poder del primer Hollywood—, Gloria Swanson va rodar un total de sis pel·lícules, en què els seus arguments continuaven marcant-se entre les comèdies romàntiques i els



melodrames, encara que sempre amb una moral en consonància total amb la societat del moment.⁴ Per exemple, a *Don't change your husband* (1919), Swanson es divorciava del seu marit per anar-se'n amb un *playboy*, llavors la seva antiga parella es reformava i recuperava el seu amor. O a *For better, for worse* (*Abnegación*, 1919), un títol en què els dos protagonistes masculins lluitaven per l'amor de l'actriu a la pantalla, amb l'exèrcit i l'honor com a rerefons del film, relacionat de forma molt directa amb l'època, una vegada la Primera Guerra Mundial acabava de finalitzar, i el seu record encara era recent.



A mode de definició, i segons Alberto Boschi a *Significado de un nuevo star system*,⁵ el paper de Gloria Swanson a l'etapa de postguerra americana era el d'una *playmate* provocadora i aparentment transgressora, però que no acaba infringint realment els tabús, i al final es revela perfectament adequada a les virtuts americanes.

L'any 1921, Gloria Swanson canviarà de mentor, i passarà a rodar una sèrie de pel·lícules —fonamentalment drames— amb Sam Wood, conegut amb posterioritat per la seva llarga i fructífera col·laboració amb els germans Marx. Amb *The great moment* (1921), s'inicia una carrera d'un binomi

que destacarà especialment per *Beyond the rocks*⁶ (*Más fuerte que su amor*, 1922), la primera i única participació conjunta en un mateix film de Gloria Swanson i Rodolfo Valentino, dues de les estrelles preferides del gran públic d'aquell temps. Narra la història d'una noia (Swanson), que és obligada a casar-se per conveniència a causa de la greu situació econòmica que travessa la seva família, encara que ella està enamorada del *latin lover* Rodolfo Valentino. Quan el marit, interpretat per Robert Bolder, s'assabenta del fet, decideix anar-se'n, i deixa oberta així la possibilitat que l'amor es consolidi en la jove parella.

La tercera part de la seva filmografia es troba relacionada amb el director Allan Dwan, refutat realitzador que havia treballat a començaments dels vint en una sèrie de pel·lícules d'aventures al costat de Douglas Fairbanks; era per tant una figura de notable importància i influència, i que se'n va encarregar de la part final de la carrera de l'actriu. Els papers interpretats per Gloria Swanson continuaven escapant d'un estereotip establert, i els seus personatges es redefinien pràcticament a cadascuna de les seves pel·lícules. Sobre la resta de títols, destaca un de l'any 1925 com és *Stage struck* (*De la cocina al escenario*, 1925), una comèdia romàntica sobre una parella ambientada als coneguts *diners* del EUA.

A partir de l'any 1925, Gloria Swanson emprendre una carrera en solitari, i s'enrola en la creació de la *Gloria Swanson Pictures Corporation*, amb el suport a la distribució de la *United Artists*, on aconsegueix amb *Sadie Thompson* (*La frágil voluntad*, 1928) un dels èxits més reconeguts de la seva carrera, on interpretava a una ballarina d'un club nocturn, propera al concepte *vamp*. Era un film basat en un relat de William Somerset Maugham titulat *Rain*, que després va tenir altres adaptacions de la mà de Joan Crawford a *Rain* (*Lluvia*, Lewis Milestone; 1932) o Rita Hayworth amb *Miss Sadie Thompson* (*La bella del pacífico*, Curtis Bernhardt; 1953).

En els albors de la dècada dels trenta, Gloria Swanson va debutar al cinema sonor amb el títol *The trespasser* (*La intrusa*, Edmund Goulding; 1929), on va ser nomenada als premis de l'Acadèmia de Hollywood per segona vegada,⁷ encara que tampoc es va alçar en aquesta ocasió amb l'estàtua guanyadora. L'experiència, que a priori semblava positiva, no va satisfer les expectatives dipositades per l'actriu, i poc temps després va abandonar el cinema, per una mescla de pèrdua d'interès i d'expulsió forçosa.

Una vegada establert el so al cinema, innovació tècnica que a l'any 1930 estava plenament instaurada dins el funcionament de la indústria americana, nombroses actrius i actors entraren en una dinàmica decadent iniciada arrel de la nova casuística que es plantejava, i que va provocar una renovació quasi total d'aquesta precursora generació,⁸ que va atorgar a Hollywood una gran part de la seva llegenda de fàbrica de somnis, i que

Gloria Swanson amb Warwick Ward a *Madame Sans-Gêne*

alguns, com Gloria Swanson, no varen trobar un espai adequat per a les seves necessitats i gloriós passat.

La primera fornada de l'*star system* de Hollywood, va rebre un homenatge, com anunciàvem al començament de l'article, de la mà de Gloria Swanson i del talent de Billy Wilder, en una de les autèntiques obres d'art del cinema com és *Sunset boulevard* (1950). Com si es tractés d'una cortesia per part de la història, com si el destí estigués esperant el seu torn, Swanson ens va ensenyar a aquell film fins on pot arribar la malaltia de l'estrellat, quin nivell de bogeria pot assolir i quins traumes pot traspasar la maquinària de l'estrellat cinematogràfic.

Va ser una pel·lícula i una interpretació que ens va mostrar d'una manera manifesta i taxativa com és el cinema que no es veu, com és la vida privada dels seus protagonistes i com són les persones que hi ha darrera dels personatges, com és el cas de Norma Desmond / Gloria Swanson, una antiga estrella del cinema mut oblidada per tothom, i que viu arraconada a la seva vella mansió, enganyada pel seu majordom —que interpreta Eric von Stro-

heim, el director de *Quenn Kelly*—,⁹ i que la manté dins una bombolla de fantasia fent-li creure que el món encara està pendent d'ella, que la gent somia amb les seves interpretacions i amb la seva antiga presència a la pantalla.

La ficció i la realitat es varen donar la mà en una pel·lícula que va representar, a més de tots aquests postulats, la més feroç crítica cap a una indústria i un món on la imatge que es projecta significa benefici, vendes, publicitat, i que, fins l'any 1950, com si es tractés d'un submarí que emergís des de dins del seu propi territori de control, no s'havia vist encara atacada. Gloria Swanson, amb l'ineestimable ajuda de Billy Wilder, es varen encarregar de desmitificar-lo a través d'una pel·lícula, que a més del retrat de l'ocàs de les estrelles i el seu abandonament social, funcionarà eternament com una al·legoria autocrítica i revisionista entorn a la naturalesa innata de Hollywood, i que va establir a més les bases d'un cinema que parlava del propi cinema, dels seus protagonistes, de les seves vides i de les seves misèries, sent Gloria Swanson la originària impulsora d'aquesta tendència, per moments documental, per moments ficció, que al llarg de la història s'ha anat desenvolupant en altres títols,¹⁰ però amb la certesa que mai no s'han presentat amb la força interior que emana va la seva protagonista Norma Desmond, una actriu posseïda per un instint innat, incontrolable, i que depèn del reconeixement d'un públic, d'una crítica o d'un comentari per continuar vivint, per continuar pensant que els seus records realment varen succeir. ■

La reina Kelly



(1) Per una consulta detallada de la història dels precursors cinematogràfics nord-americans, *El cinema americano*, compilació a càrrec de Gian Piero Brunetta. Editorial Giulio Einaudi, Torí, 1999. Volum I, pàgs. 199-257.

(2) Modalitat del gènere de comèdia que implica una exageració, una hipèrbole del càstig físic.

(3) La productora Keystone, propietat de Sennett, va quedar establerta dins l'estructura d'aquest nou estudi.

(4) Una de les primeres mesures adoptades pel nou cinema nord-americà va ser el control de les pel·lícules, tant en el tema referent a l'argument, el tractament de les imatges... en aquell moment imperava a Hollywood una llei impulsada per la *Motion pictures producers and distributors of America* (MPPDA). Per aprofundir *Historia general del cine*, Volum IV: *Amèrica (1915-1928)*. Càtedra, Madrid. Pàgs. 34-35.

(5) A *Historia general del cine*, Volum IV: *Amèrica (1915-1928)*. Càtedra, Madrid. Pàg. 351.

(6) Al 2005, una còpia trobada gràcies a una donació al museu del cine d'Holanda, va permetre recuperar i editar en suport DVD la pel·lícula original, considerada perduda des de pràcticament l'any de la seva estrena. Publicat a *El País*, Fernando de Luis (12-04-2005).

(7) La primera va ser per *Sadie Thompson*, a la primera cerimònia celebrada el 16 de maig a l'any 1929.

(8) Per ampliar, consultar el capítol "Sistema de estrelles", a *Desde la creació al primer sonido. Historia del cine americano / 1 (1893-1930)*. Homero Alsina Thevenet. Laertes, Barcelona, 1993. Pàgs. 103-116.

(9) Com a curiositat, és el film que *Norma Desmond* reproduceix en la sala cinematogràfica de la seva mansió a *Sunset boulevard* (1950). Un dels estudis més complets sobre aquesta pel·lícula el podem trobar en el llibre *Erich von Stroheim y Hollywood*, de l'historiador cinematogràfic Richard Koszarski. Verdoux, Madrid, 1983. Pàgs. 195-237.

(10) Alguns exemples heterogenis van des de *All about Eve* (Eva al desnudo, Joseph L. Mankiewicz; 1950), *Le mépris* (El desprecio, Jean-Luc Godard; 1963), *Barton Fink* (Joel Coen; 1991) fins *The player* (El juego de Hollywood, Robert Altman; 1992) o *Ed Wood* (Tim Burton, 1995).

¿Vencedores o Vencidos? (El juicio de Nuremberg)

Guillem Fiol Pons



Richard
Widmark

Els lectors assidus de la nostra revista sabran que, des de fa un temps, vinc escrivint cosetes sobre directors que, per les raons que siguin, han anat caient en el profund llac de l'oblit, recordant la seva tasca perquè, així, aquells que no els coneixen puguin ampliar els seus horitzons cinematogràfics i, per a qui ja els coneixen, trobin un parell de línies a llegir sobre unes figures que no solen aparèixer gaire a les publicacions culturals. Un d'aquests directors és Stanley Kramer, l'altre gran Stanley K. de la història del cinema, però infinitament menys popular que Stanley Kubrick, un cineasta magnífic però segurament afavorit a l'hora de fer arribar la seva figura al gran públic per la visió decimonònica sobre l'artista, que encara perdura en els nostres dies: encara ens sentim atrets per l'artista turmentat, polèmic, al marge de la vida social... Com Kubrick, vaja. Stanley Kramer no té res a veure amb Kubrick més que la semblança onomàstica, però aquesta em serveix per a denunciar, per dir-ho així, aquesta consideració de l'artista com a "enfant terrible", que sovint ens du, per una banda, a sobrevalorar els creadors i, per l'altra, a no fer ni cas a aquells altres creadors que no tenen la necessitat d'anar contra tot l'establert, ni entrar en polèmiques, ni cridar l'atenció per comportaments exaltats.

Una de les pel·lícules més populars, però curiosament poc programada per les televisions de caire general, és *¿Vencedores o vencidos? (El juicio de Nuremberg)* (*Judgement at Nuremberg*, 1961), film

que representa un dels processos que tingueren lloc, un cop acabada la Segona Guerra Mundial, contra els capdavanters del règim nazi (els que no havien mort durant la guerra o no s'havien suïcidat). Kramer va confiar el paper protagonista, el del jutge Haywood, a un dels actors amb qui més va treballar, Spencer Tracy, amb qui, entre d'altres, va col·laborar a una altra extraordinària pel·lícula judicial, *La herencia del viento (Inherit the wind*, 1960), en la qual Kramer ja tractava un tema tan espinós com el del paper que han de jugar la religió i la ciència en el camp de l'educació. A més de Tracy, completen el repartiment el gran Richard Widmark com a fiscal, Maximilian Schell com a advocat (la seva excessiva interpretació li va suposar un Oscar), Burt Lancaster com a acusat Jannings, Marlene Dietrich com a vídua del general nazi executat, Montgomery Clift com a víctima de les esterilitzacions i Judy Garland com a amiga d'un jueu assassinat pels nazis. El talent d'aquest grup d'actors és certament difícil d'igualar avui en dia. Crec recordar que es va fer una nova versió per a televisió fa uns quants anys, amb Alec Baldwin de protagonista, la millor interpretació del qual al llarg de la seva carrera segurament no es pot comparar ni amb la pitjor interpretació de qualsevol dels actors que acabem d'anomenar. A més dels protagonistes Spencer Tracy i Richard Widmark, que estan tan bé com sempre en els seus respectius papers, és digna de contemplar la interpretació de Burt

Lancaster, d'una sobrietat que semblava impossible en un actor de les seves característiques; o les de Montgomery Clift i Judy Garland, d'un dramatism que posa els pèls de punta i que era l'únic que faltava en una pel·lícula que diu les coses pel seu nom i que no escatima detalls referits a l'horror nazi, mostrant fins i tot unes esfereïdores imatges de l'holocaust.

El personatge del jutge ens és presentat per Kramer en el moment de la seva arribada a Nuremberg, ciutat parcialment destruïda pels estralls de la guerra, un paisatge ben trist per a un jutge que aviat se'ns mostrarà com una persona senzilla, afable i honesta, un d'aquells personatges que tantes vegades va encarnar Spencer Tracy mateix, o James Stewart, fent-los creïbles per a l'espectador tot i la seva inevitable càrrega idealitzada. El jutge Haywood ja transmet aquesta sensació de ser un individu proper quan arriba a la que serà la seva residència en els mesos que durarà el procés. És una casa molt gran, una mansió de luxe, que el jutge tot d'una qualifica d'innecessària; per una banda, és innecessària perquè no es considera un home addicte a les comoditats supèrflues, però també sabem que la qualifica de residència exagerada perquè acaba d'arribar d'un trajecte en cotxe on ha pogut contemplar les runes de la ciutat, per la qual cosa li resulta injust que, entre els edificis que semblen bocins mastegats per un gegant (parafraçant el xèrif Earl McGrow de *Grindhouse: Death proof* [Quentin Tarantino, 2007]), ell hagi de viure en un immaculat palau. Després sabem que aquesta mansió va pertànyer a un general nazi executat a la força per un tribunal nord-americà, circumstància que, per al jutge Haywood, no deixa de tenir una significació especial, i no precisament de triomf sobre la maldat vençuda. Encara més endavant, l'espectador sabrà, a l'hora que ho coneix el jutge, que la casa pertanyia concretament a l'antiga família aristocràtica de l'esposa del general, cosa que acaba de fer reflexionar el magistrat sobre la radicalitat dels canvis provocats per la guerra i per les decisions de les forces aliades victorioses. En aquesta línia, voldria destacar aquí l'escena en què el jutge passava pel lloc on el règim nazi celebrava aquelles terribles trobades massives, amb aquelles inoblidables i amenaçadores teles vermelles amb l'esvàstica penjant de les parets. Mentre el jutge va caminant, el so que Kramer ens fa escoltar és el que s'escoltaria durant una d'aquestes trobades nazis; el director encara va més enllà: quan Tracy es gira cap el que era la tribuna dels oradors, ara sortosament buida, sentim un fragment d'un discurs, amb la veu d'Adolf Hitler. Així, amb el que hem comentat veiem com Kramer sap treure un gran profit de l'entorn arquitectònic i urbà que, lluny de ser un simple marc per al que teòricament seria l'únic important, el judici, esdevé un element fonamental dins la reflexió global sobre el nazisme i el postnazisme que suposa la pel·lícula en el seu conjunt.

El contacte del jutge Haywood amb la realitat alemanya té un altre punt àlgid en l'escena del

restaurant en què els alemanys canten feliços, intentant oblidar el que ha passat, mentre el jutge no és capaç ni de marcar un lleu somriure, tremendament afectat per les coses que està veient i escoltant durant el judici. El procés judicial és, a més del retrat de la problemàtica política i social del moment, l'altre focus obvi d'atenció de la pel·lícula. Com ja hem indicat, Kramer venia de fer precisament una "pel·lícula de judicis", *La herencia del viento*, de manera que ja sabia sobradament com moure's per l'àmbit relativament tancat, pel que fa a possibilitats, de la sala del tribunal. Així i tot, les possibilitats cinematogràfics no s'esgoten si hi ha un talent com el de Kramer en la direcció que es demana quines idees li interessa transmetre i com ho pot fer mitjançant un llenguatge tan generós com el del cinema. Kramer opta pel recurs del *travèling* circular o semicircular al voltant d'un personatge en diverses ocasions, element lingüístic que es caracteritza per posar en contacte el personatge en qüestió amb el seu entorn, cosa que permet a Kramer establir interessants vincles conceptuals entre l'individu que està parlant (advocat, fiscal, testimoni) i alguna altra persona de la sala. Igualment, el director opta en una ocasió per efectuar un *travèling* mentre un testimoni està parlant, moviment de càmera que acaba situant-la a la tribuna de l'advocat o del fiscal (depenent de qui estigui fent les preguntes), és a dir, acaba situant metafòricament l'espectador en un dels llocs més significatius del procés. Kramer s'atreveix, a més, a du a terme un recurs amb el qual s'ha d'anar molt en compte per evitar recarregar el film o caure en la pedanteria com és el del simbolisme morfològic d'algun objecte que apareix al fotograma, que és el que fa magistralment quan l'advocat està interrogant el personatge de Montgomery Clift. Progressivament anem veient com el testimoni s'està esfondrant, circumstància que emfatitza Kramer mitjançant la decisió de situar la càmera darrera el llapis inclinat que sosté l'advocat a la seva mà esquerra, mentre al fons veiem Clift assegut al seu lloc. Així, Kramer aconsegueix que sembli que el llapis està caient sobre Clift i, per tant, transmetent amb gran saviesa visual l'angoixa d'un personatge que està essent aixafat per l'advocat defensor, temps després d'haver estat aixafat moralment pel règim nazi.

¿*Vencedores o vencidos?* forma part, al menys des del meu punt de vista, d'aquell grup de pel·lícules dedicades a reflexionar sobre la Segona Guerra Mundial i les barbaritats nazis, al mateix nivell en el qual poden estar els films de Steven Spielberg *La lista de Schindler* (*Schindler's list*, 1993) i *Salvar al soldado Ryan* (*Saving private Ryan*, 1998), el retrat de les darreres hores de Hitler de *El hundimiento* (Oliver Hirschbiegel, 2004) o el telefilm de Frankie Pierson *La solución final* (*Conspiracy*, 2002), totes elles esplèndides mostres de com el cinema i la televisió poden arribar al que a vegades sembla impossible: entretenir, reflexionar i fer reflexionar l'espectador. ■



It's a Free World... (En un mundo libre...)

Si algú demana els noms dels dos directors britànics més actius avui dia en el camp de la temàtica road, la resposta passa per Mike Leigh i Ken Loach. Les pel·lícules que fan els dos realitzadors tenen com a protagonistes famílies endeutades per ingressos suficients, víctimes d'un món mercantilista que veu la gent com els nombres que formen els codis de barres (*All or Nothing*, Mike Leigh, 2002; *The Navigators* (*La cuadrilla*), Ken Loach, 2001), o superades per uns moments històrics i polítics que no vol tenir en compte les veus crítiques (*Land and Freedom* (*Tierra y libertad*), 1995, i *The Wind That Shakes the Barley* (*El viento que agita la cebada*), 2006, ambdues de Ken Loach).

No obstant això, personalment sempre m'han atret més les pel·lícules de Mike Leigh que les del director nascut a Nuneaton. Per quin motiu? Per explicar-ho d'una manera senzilla i clara diré que rau en el tractament de personatges: mentre Mike Leigh els crea fa creïbles, versemblants, amb alts i baixos com qualsevol de nosaltres; Ken Loach dibuixa uns protagonistes que són més aviat prototipus, la qual cosa fa que siguin encarcarats, rígids i que responguin millor a una concepció concreta que a un tipus de persona. Dit d'una altra manera: la fa-

mília del taxista a *All or Nothing* és una mostra de les postures diferents que es poden prendre davant les dificultats econòmiques i d'una malaltia, però en algun moment o un altre, ens sorprenen, perquè tenen una resposta no previsible, perquè són complexos, és a dir, reals. Per contra, gran part de les darreres pel·lícules de Ken Loach pequen d'un excés d'esquematisme, ja que cada personatge representa una presa de consciència, encertada o no, davant del problema opressor. Així, a *The Wind That Shakes the Barley*, cada un dels integrants de l'IRA es correspon a qualche figura, com la de l'esquerrà fins a la mort (Damien, Cillian Murphy), del possibilista (el seu germà Teddy, Pádraic Delaney)... la qual cosa fa que ben aviat aparegui un sentit de *déjà-vu* i que, a la llarga, el final s'intueixi fàcilment, per aquesta manca mateix d'imprevisió. Un petit incís: en el cinema espanyol, les pel·lícules de problemàtica social de Fernando León de Aranoa també pateixen aquest defecte, però encara en grau superior, fins a fregar el ridícul a *Princesas* (2005).

Però en parlar de la darrera pel·lícula de Ken Loach, aquesta sensació, afortunadament, desapareix. A *It's a Free World* no hi ha personatges plans, sinó que estan molt ben caracteritzats i presenten una complexitat psicològica que n'enriqueix molt el visionat. La protagonista, Angie (Kierston Wareing), treballadora d'una gran empresa de contractació com a encarre-

gada de anar a cercar treballadors a l'estranger, es treta de la feina per no acceptar colgar-se amb un cap. Aleshores, decideix muntar, amb una amiga, una empresa de les mateixes característiques, però conscients de les primeres dificultats econòmiques i de paperassa, comencen a funcionar il·legalment els primers mesos, amb la idea de fer-ho tot legalment més endavant. Malgrat les bones intencions, les coses es compliquen i de cada vegada més han de recórrer a «solucions» dràstiques i taxatives, fins al punt que és amenaçada pels treballadors que havia contractat i no han pogut cobrar, perquè ella mateixa també ha estat víctima de les decisions que han pres els propietaris de les empreses a les quals oferia els serveis.

Amb tot aquest embolic, Angie és mostrada com una persona contradictòria, capaç de deixar sense habitatge gent sense papers per oferir aquestes mateixes cases als «seus» treballadors il·legals, però també de patir per una família que no té ingressos des de fa temps i que finalment acull a ca seva. A més, té una mitja història d'amor amb uns dels seus contractats que a estones la fa dubtar del camí que emprèn per dur endavant l'empresa. D'altra banda, hi ha les converses que té amb son pare, un esquerrà de la vella guàrdia que li vol fer entendre que el temps no han canviat tant en el sentit de lluita sindical com ella mateix creu... En definitiva: un personatge persona, no un personatge idea, que defuig el maniqueisme fàcil i simplista.

Rebla el clau el final, que traspua desesperança, tristot, perquè al cap i a la fi res no ha canviat: la lluita ha esdevingut inútil i el cicle torna a començar.

The Kite Runner (Cometas en el cielo)

The Kite Runner, la setena pel·lícula del director alemany establert als Estats Units Marc Forster, és en el fons la història d'una redempció, basada en la novel·la homònima de Khaled Hosseini, a l'estil d'una altra pel·lícula estrenada fa pocs mesos, *Atonement* (*Expiación*), de Joe Wright. Els punts de partida són molt semblants, perquè els dos protagonistes han comès una falta de traïció i mentida, quan eren infants, que els marcarà la resta de la vida. A més, tots dos, en tornar grans, es dediquen a ser escriptors. Però, mentre *Atonement* indaga sobre què suposa el procés de creació artística com a element redemptor, *The Kite Runner* fa servir com a catarsi un viatge de retorn a les terres on va esdevenir la mala obra.

El protagonista, fill d'un vidu exiliat als Estats Units quan les tropes soviètiques envaiïren Afganistan, hi ha de tornar per fer-se càrrec del fill del seu millor amic de la infantesa, precisament la víctima de la traïció feta vint-i-cinc anys abans. És en aquest punt que la pel·lícula flaqueja, però és captivadora quan narra la infantesa del protagonista, a la vegada alegre i amarga, perquè son pare no entén que al fill li agradi més escriure que aprendre a defensar-se de les malifetes dels companys.

En resum, una pel·lícula no rodona, per desequilibrada, però que en tot cas és recomanable. ■



Grans intèrprets del cinema europeu: Liv Ullmann, llum interior

Júlia Pons

Persona



En una de les imatges més famoses del cinema europeu, un fotograma d'un film suec en blanc i negre, dues dones joves miren a la càmera: els seus rostres, en primer pla, s'assemblen; una d'elles es troba de perfil, i l'altra, darrere i de front, ens mira, amb un somriure subtil i enigmàtic als llavis, la mirada singularment clara i penetrant. És la mirada de Liv Ullmann, una de les representants més destacades del cinema escandinau i musa del director més influent que ha donat Suècia, i un dels grans en la història del cinema, Ingmar Bergman.

La fotografia pertany al film en què Liv Ullmann va col·laborar per primera vegada amb el cineasta, *Persona* (1965), pel·lícula que revolucionà el panorama del cinema actual i que va representar el llançament internacional d'Ullmann (Bergman ja havia guanyat l'Oscar a la millor pel·lícula estrangera el 1958 per *El manantial de la doncella*) i la unió personal i professional d'actriu i director, en la que seria una fructífera col·laboració cinematogràfica especialment al llarg dels anys seixanta i setanta.

L'associació del nom de Liv Ullmann quasi exclusivament al cinema de Bergman, amb qui desenvolupà la major part de la seva carrera cinematogràfica i a qui deu els seus papers de més qualitat no és obstacle —més aviat a l'inrevés— perquè el seu talent interpretatiu ocupi un merescut lloc entre les grans intèrprets del cinema europeu i universal.

Liv Ullmann nasqué el 1938, enguany farà setanta anys, a Tòquio, Japó, filla de pares noruecs. El pare es trobava destinat allà com a enginyer des de la invasió alemanya de Noruega; la família es traslladà més tard a Toronto, Canadà, on els exilats de l'ocupació nazi fundaren el que s'anomenà la "petita Noruega". El 1945, després de la mort del pare a Nova York, els Ullmann tornen al país d'origen i s'instal·len a la ciutat portuària de Trondheim. Amb 17 anys, Liv marxa a Londres i estudia art dramàtic a la Weber-Douglas School, i al Conservatori d'Art Dramàtic d'Stavanger. Aviat aconsegueix el primer paper important en el Teatre Rogaland d'Stavanger, el de la jove heroïna d'*El diari de Anna Frank*, que li obre les portes del Teatre Nacional Noruec d'Oslo, i a finals dels cinquanta interpreta papers importants en obres de Shakespeare, Goethe, Shaw i Brecht, i participa en un total de cinc petits films noruecs.

Una trobada decisiva

Casada amb el psiquiatre Hans Jacob Stanger, viatja a Suècia el 1965 i per atzar —amb l'ajut de l'actriu Bibi Andersson— coneix a Estocolm al director Ingmar Bergman, qui, impressionat per la semblança física entre les dues actrius, la contracta per rodar *Persona* el 1965, coprotagonitzada amb

Bibi Andersson i estrenada l'any següent amb gran ressò internacional. Des d'aquell moment, la seva vida quedà lligada a la del director suec, amb qui manté una intensa relació i hi té una filla, i entra a formar part de la *troupe* del director suec, amb Bibi Andersson, Ingrid Thulin, Erland Josephson, Max von Sydow...

A partir de *Persona*, estrenada l'any 1966, Ullmann i Bergman rodaran junts una desena de pel·lícules: *Pasión* (1967), *La hora del lobo* (1968), *La vergüenza* (1968), *Gritos y Susurros* (1972), *Secretos de un matrimonio* (1973), *El huevo de la serpiente* (1977), *Sonata de Otoño* (1978), *Cara a Cara* (1976, nominada a dos Oscars, Millor Actriu protagonista i Millor Director) i *Saraband* (2003), algunes de les quals puntals de l'obra de Bergman. Liv Ullmann interpretà per a Bergman, amb naturalitat aclaparadora i gran intensitat de registres emocionals, retrats de dones modernes de profunda complexitat emocional: actriu silenciosa i inquietant, esposa i confident d'un pintor turmentat, Bergman escriu sobre ella a *Imágenes*, a propòsit de la seva magnífica interpretació a *Sonata de otoño*: "...ella pertany a aquest grup d'artistes que s'entreguen plenament. De vegades es llança pel pendent al seu compte i risc". Cap altre realitzador no va ser capaç com Bergman de captar els matisos de la seva personalitat, de jugar amb la dolçor aparent del seu rostre per dirigir alguns moments privilegiats on la mirada serena i transparent, l'emoció continguda, s'enterboleixen per donar pas a la duresa,

l'angúnia o la còlera: l'efrontament psicològic que manté a *Sonata de Otoño* amb Ingrid Bergman en el personatge de la seva mare pianista, especialment en la seqüència-catarsi de violentes confessions a mitjanit —un moment dels que fan estremir per la seva intensitat, on l'actriu se la juga, portant el dramatisme emocional al límit— és una mostra fascinant de la seva manera d'actuar, subtil, intensa, extremadament vibrant; és una lliçó magistral d'interpretació.

Treballar amb Bergman significà per a ella una enorme i merescuda reputació a nivell mundial, mentre el director aprofità sàviament el seu talent per expressar-ne seus temes recurrents: la incomunicació, la complexitat de les relacions humanes i la soledat, l'existència de Déu, la culpa, la identitat i la indefensió psicològica, entre d'altres, temes que requerien una actriu amb gran capacitat d'entrega: Liv Ullmann conjugà precisió i sensibilitat, de manera que la professionalitat interpretativa no ofega mai la dimensió humana dels seus personatges, dels dilemes que planteja el director.

Dotada d'una bellesa nòrdica, natural, sense artificis —en anar a Hollywood, es negaria a carregar-se de maquillatge i tallar-se el cabell— d'un rostre amb un curiós poder de fascinació, de bellesa serena i lluminosa —la famosa *llum interior* que Bergman tan bé descobrí i aprofità— i expressió aparentment dolça —la seva capacitat de sorprendre a l'espectador amb personatges de gran visceraltat és prodigiosa, per exemple a *Sonata de*

La vergüenza





otoño—, un físic que remet a les tardors nòrdiques, amb el cabell ros rogenc, la pell nívica i una mirada singularment clara.

El seu talent i bellesa despertaren l'atenció de diversos realitzadors i de productors americans i anglesos, seguint una trajectòria irregular. A Hollywood li ofereixen contractes interessants, però obté papers poc estimables, i el seu potencial es veu banalitzat; l'actriu, amb el seu etern optimisme, reconeix mirant enrere: "Era jove, ingènua, ambiciosa. Vaig triar molt malament els papers que m'oferien a Hollywood. Però a canvi, se'm van obrir les portes de Broadway i em vaig divertir molt."

Durant els anys setanta i vuitanta enceta una carrera paral·lela i treballa amb Juan Luis Buñuel, Richard Attenborough, Milton Katzelas, Charles Jarrott, Anthony Harvey, en produccions d'època com *Abdicación*, intimistes com *40 quilates*, o drames fantàstics com *Leonor*. Però cap d'aquests treballs no supera la qualitat dels de Bergman. El director que millor va aprofitar el seu talent després d'aquest va ser un altre suec: Jan Troell, que la dirigí a *Los emigrantes* (1971), nominada a l'Oscar com a millor actriu protagonista i *La nueva tierra* (1972), díptic sobre el dur èxode dels camperols.

El 1982 roda *Las cosas de Richard*, d'Anthony Harvey, per la qual obté el guardó a la Millor Actriu al Festival de Venècia i el 1988 *La amiga*, de Jeanine Meerapfel, premiada al Festival de Sant Sebastià. De fet, són anys en què ha deixat de banda l'actuació al cinema en un segon pla per dedicar-se a les seves altres passions: l'escriptura i la direcció. El 2003 sorprèn amb el seu retorn a la pantalla gran amb *Saraband*, una particular continuació de *Secretos de un matrimonio* i darrera pel·lícula de Bergman.

El 2007 rep el Premi Honorífic per la seva trajectòria cinematogràfica al LV Festival de Sant Sebastià, on projecten els seus quatre films com a directora; dos d'ells (*Confesiones privadas* i *Infiel*) basats en guions de Bergman. Ullmann té aleshores emocionades paraules per al director suec, que viu retirat des de fa temps a la seva estimada illa de Faro, a la casa que construí per a ella i on morirà un any després, poc abans de fer els 90 anys.

Com és natural, Ullmann conserva multitud de records i anècdotes de la seva vida i amistat amb el genial director suec, que explica emocionada i divertida; destaca especialment "la seva fortalesa, la seva intransigència. Mai no es va vendre a Hollywood. És necessari que algú faci aquest cinema. En el seu cinema hi habita la veritat. Les seves visions sobre la existència de Déu, sobre la complexitat de les relacions humanes, fan que la seva obra transcendeixi a les properes generacions". Bergman va descriure Ullmann com "el meu Stradivarius", i es pot dir que cap altre director va saber utilitzar millor el talent d'aquesta actriu, captar-ne la complexitat sota la dolçor aparent, deixant-ne fluir magistralment les fascinants modulacions emocionals dels personatges que encarnà.

Amb el Premi Donostia, el nom de Liv Ullmann s'uneix al de personatges del cinema mundial com Bette Davies, Glenn Ford, Julie Andrews, Woody Allen i Al Pacino.

Directora i escriptora

Liv Ullmann ha desplegat una gran activitat en àmbits molt diferents i viatjat arreu del món en diverses ocupacions: ha continuat tota la vida als escenaris teatrals, actuant a Noruega, Suècia, al West End londinenc, a Broadway, Los Angeles i Austràlia.

Secretos de un matrimonio

Emblema del feminisme durant els anys setanta per la seva interpretació a *Secretos de un matrimonio*, ha estat, a més, ambaixadora de bona voluntat per la UNICEF al llarg de vint anys; actualment és representant de l'ACNUR i Presidenta de l'Associació de Directors de Cinema Europeu.

Als 50 anys, debuta com a realitzadora i guionista, faceta que encetà en participar el 1982 en la realització d'un capítol de *Love* amb quatre directors més —i ha dirigit quatre interessants llargmetratges: *Sofie* (1992, premiada a diversos festivals com els de Montreal o Rouen), *Kristin Lavransdatter* (1995, adaptació de la novel·la de), *Confesiones privadas* (1997, premiada als festivals de Chicago i de Valladolid) i *Infiel* (2000, premiada als festivals de Lübeck i de Flandes).

Com a escriptora, Ullmann ha publicat el 1976 l'autobiografia *Changing* (traduïda al castellà com *Senderos*) i el 1984, *Choices*, publicada en castellà per la Seminci de Valladolid sota el títol d'*Opciones*. Ambdós han estat traduïts a més de 24 idiomes.

Persona, el repte del silenci

De les notables interpretacions que va fer Liv Ullmann (*Persona*, *Pasión*, *Escenas de un matrimonio*, *Sonata de otoño*...) destaquen especialment la d'Elisabeth Vogler a *Persona*, així com la d'Eva a *Sonata de Otoño*.

Liv Ullmann es guanyà un lloc en la història del cinema amb *Persona*: sense pronunciar una paraula, construeix un dels personatges més inquietants de la filmografia de Bergman. Per a Liv Ullmann representà un gran repte interpretatiu, que superà amb èxit: encarnar un personatge que no parla durant tota la pel·lícula. La gestualitat i la gran expressivitat del seu rostre, dels seus moviments, els petits matisos d'una mirada, un somriure, un tremolor, són els vehicles per expressar l'ampla gamma d'emocions d'un caràcter complex: el personatge Elisabeth desprèn tanta força, o potser més, que el de la infermera que la cura, Alma (Bibi Andersson).

"Persona" significa màscara en grec. Una projecció i una impostura. La identitat, la seva fragmentació, confusió. L'ésser i existir enfront del representar.

Elisabeth Vogler (Liv Ullmann) és una famosa actriu de teatre que ha deixat de parlar. Ha emmudit enmig d'una representació. A l'hospital consideren que el seu estat mental és normal i que es tracta d'una decisió voluntària. La infermera Alma (Bibi Andersson) n'ha de tenir cura, i les dues dones aniran a una illa (l'estimada Faro de Bergman, precisament) a passar l'estiu retirades en una casa de camp. El resultat d'aquest experiment terapèutic serà inquietant, devastador.

Assistim a una mena de *tour de force* espiritual entre les dues dones, que inicien la seva convivència en un ambient d'aparent alegria i despreocupació, que es va tornant opressiu com un malson.

Hi ha moments inequívocament onírics a *Persona* (les imatges inicials, que resumeixen obsessions de Bergman: Déu, la mort, la religió, la identitat, la soledat...). Elisabeth no parla però escolta; Alma parla massa, se sent escoltada i a la vegada intimidada pel silenci obstinat i actiu de l'altra: els gestos i expressions són eloqüents: escolta, observa, mira. És una presència muda però intensament palpitant. Elisabeth ha emmudit en el que sembla una recerca de la veritat, realitat contra aparença; Alma es cerca —o troba— a ella mateixa, i se sent intimidada per la força mental de l'actriu. La personalitat d'una fagocita la de l'altra. Ens trobam amb el tema de la identitat, la fragmentació o unicitat del ser i la complexitat de les relacions humanes, fins i tot les, en aparença, més senzilles. Alma pateix, però també ho fa la vampírica Elisabeth: la veiem en un estat d'horror pur en veure's colpida per l'horror de la realitat més crua i incomprensible, la imatge del bonzo i la del nen jueu del gueto de Varsòvia.

A *Persona* trobam una vegada més la predilecció de Bergman per explorar les relacions entre dues persones, pels duels interpretatius la complexitat d'una relació portada a límits claustrofòbics. Les emocions nues de les dues actrius es veuen exposades a través de l'ús insistent de primers plans dels seus rostres, contrastats amb panoràmiques. En un dels plans més inquietants, els rostres d'Ullmann i Andersson es fusionen en un de sol; cap de les dues actrius sabia aquesta idea de



Bergman i, en veure el resultat se sorprengueren i, curiosament, cap de les dues no es reconeixia a la fotografia: cada una veia l'altra.

Bergman declarà en una ocasió "el rostre humà és el gran tema del cinema. Tot és allà".

Persona és un dels films més inquietants, estèticament bells i arriscats de la filmografia de Bergman, i per a alguns crítics, de la història del cinema. L'estrena representà una revolució, una innovació en la manera de fer i entendre el cinema fins aleshores. La bellesa de les imatges ens fascina, i com escriu Roger Ebert "tornem a mirar-la una vegada i una altra amb el pas del temps per la seva bellesa, i tot esperant entendre'n els misteris [...] suggereix veritats ocultes que desitgem descobrir".

Bergman escriví el guió de *Persona* mentre es recuperava d'un estat d'esgotament nerviós. Diu a *Imágenes*: "*Persona* em salvà la vida, i no exagero. [...] Va ser un rodatge feliç. Tenia la sensació de rodar amb una llibertat il·limitada amb la càmera. Per primera vegada, no em vaig preocupar de si el resultat seria popular o no. L'evangeli de la comprensibilitat, que em van ficar al cap des que treballava com un esclau amb els guions de la Svensk Filmindustri, va poder anar-se'n a l'infern (on ha d'estar!). Avui tenc la sensació que amb *Persona* —i més tard amb *Gritos y susurros*— he arribat al límit de les meves possibilitats. Que, en plena llibertat, m'he apropiat aquells secrets sense

paraules que només la cinematografia és capaç de treure a la llum".

Bergman escriu, en els apunts previs a *Persona* ("notes del diari de la Sra. Vogler"): "La senyora Vogler ansia la veritat. A vegades creu haver trobat quelcom sòlid, però s'ha diluït o en el pitjor dels casos, convertit en una falsedat." "El meu art no pot digerir, transformar o oblidar aquell nen de la fotografia. Tampoc a l'home que es crema per la seva fe." "Som incapaç d'entendre les grans catàstrofes [...] Converteixen el meu art en pallassades, en coses sense importància". "Em semblava que cada to de veu, cada paraula meva boca era una mentida, un joc per oblidar el buit. Només una manera de salvar-se de la desesperació o el col·lapse: callar. Descobrir la claredat rere el silenci". "En aquest diari, hi ha els ciments de *Persona*. Eren pensaments nous per a mi. Mai havia posat el meu art en relació amb la societat o el món". (Bergman, *Imágenes*)

Persona és un film que parla del cinema mateix, de la seva pròpia "filmicitat"; originàriament, havia de dir-se *Cinematografía*. En una primera aproximació, Bergman sembla que pretengui atacar el principi d'il·lusió de realitat, mostrant a l'espectador, al llarg del film, tota la trama, tota la tècnica distanciadora que troba a mà; aparells de projecció, pel·lícula que s'atura i es crema davant l'espectador; focus, càmeres, grues...; sembla destacar la no realitat d'allò que veiem. Tanmateix, no invalida l'efecte de la història que ens està narrant, on es fa palès el tema del món com a construcció, realitat mental; moltes escenes dubtem si són producte de la imaginació d'Alma.

El cinema és una il·lusió, una mentida que, emperò, cerca la realitat.

Aquest film resulta, en síntesi, un assaig, un exercici de creativitat cinematogràfica extremadament lliure i pur, profundament inquietant i despul·lat de prejudicis sobre algunes de les obsessions del director. Coincideix en el temps amb realitzacions molt personals de grans autors, com *Ocho y medio* de Fellini, o *Andrei Rublev* de Tarkovski; eren els seixanta, anys de la *nouvelle vague*, receptius a l'experimentació. El film de Bergman representà un desafiament al cinema convencional (tot i que Bergman va ser atacat en els seus temps de dramaturg per sostenir davant actors *revolucionaris* que abans de rompre la tècnica, cal conèixer-la a fons, com explica a la seva autobiografia *Linterna Mágica*): rodada en blanc i negre —en plena època d'apogeu de la pantalla ampla i tecnicolor— amb una magnífica fotografia d'Sven Nykvist, que juga amb llums oníriques i violents clarobscur, interiors de neó en contrast amb escenes de vibrant lluminositat a l'aire lliure. Narrativament és igualment desconcertant, tot i que en aparença no sigui un film difícil.

És interessant i un signe dels temps que una pel·lícula experimental, diferent, trobàs tant de ressò, èxit de públic i crítica, en contrast amb un cinema actual més i més homogeneïtzat. ■



Cara a cara

Mike Oldfield: un talent desaprofitat?

Házael González

Ens acaba d'arribar a les botigues de discs el darrer treball d'un músic i compositor més que conegut i reconegut arreu del món: s'ha fet esperar, però sens dubte ha valgut la pena. A la fi hem pogut gaudir d'aquest *Music of the Spheres*, un àlbum de noves composicions del sempre sorprenent Mike Oldfield. Suposem que no fan falta presentacions de cap tipus: un home que l'any 1973 va sacsejar consciències i orelles amb el seu impressionant i inoblidable *Tubular Bells* i que (encara que molts opinin el contrari) s'ha reinventat una i altra vegada musicalment parlant, és prou conegut per propis i estranys (i més a les nostres Illes, on ja va viure una temporada a Eivissa i on es comenta que viu fins i tot ara mateix, a una casa amagada per Mallorca). Però allò que no és tan conegut potser sigui la seva faceta com a músic de cinema, un camp en què tal vegada el seu gran talent estigui massa poc aprofitat.

Potser això sigui així degut a la seva primera experiència, de la qual sempre se n'ha mostrat molt en desacord. Si és cert que la inclusió del famós tema de *Tubular Bells* a la banda sonora de la pel·lícula *El Exorcista* (*The Exorcist*, William Friedkin, 1973) li va donar molta popularitat, aquesta idea no va ser d'Oldfield, i a ell mai no li va fer molta gràcia que es vinculés la seva composició a les forces malèfiques. Encara que això no impedeix que l'any 1980 signi la banda sonora de la pel·lícula *The Space Movie* (Tony Palmer, 1980), una mena de documental promocional en què fa servir composicions antigues i contemporànies (a més d'altres originals) per posar espectaculars sons a espectaculars imatges (fa poc que el film s'ha tornat a editar en DVD, encara que malauradament la banda sonora segueix inèdita com a tal).

Però sens dubte, si hem de parlar de la gran banda sonora de Oldfield, ens hem de remetre a *Los Gritos del Silencio* (*The Killing Fields*, Roland Joffé, 1984), una pel·lícula dura i cruel que, a més de contar-nos ma-

gistraltament els horrors de la guerra i la crueltat humana, constitueix l'únic intent rigorós del mestre per fer una partitura per al cinema. I encara que molts dels seus admiradors pensen que el resultat és una mica fluix com a disc (cal tenir en compte que, per molt que formi part de la discografia oficial d'Oldfield, no es pot comparar a altres composicions, de la mateixa manera que una banda sonora no té per què ser una simfonia o un oratori), és necessari dir que com a partitura funciona prou bé, com el tema dedicat al protagonista principal Pran (interpretat per el dr. Haing S. Ngor, qui va guanyar un Oscar i un Globus d'Or per aquesta feina), l'escena en què els cambotjans volen matar els tres periodistes (el compositor sempre ha dit que aquesta va ser la part més difícil), o el tall anomenat "Evacuation", present fins i tot en moltes de les antologies del músic. I a més d'això, no ens podem oblidar que aquesta composició va estar proposada al Globus d'Or i també al BAFTA, la qual cosa és significativa...

Però vet aquí que Oldfield mateix ha declarat textualment el següent: "La gent em deia que la meua música era molt cinematogràfica, però no podia ser només això, si no hagués fet cent bandes sonores." Sense pensar això, però sí pensant que són moltes les composicions seves que s'han emprat com a sintonies de televisió ("Portsmouth", "Cuckoo song" i "Blue Peter" són sens dubte les més conegudes), que hi ha misteriosos rumors vinculats a aquest camp (com el tema "Legend", la cara

B d'un *single* de l'any 1985 que es diu va ser directament inspirat per la pel·lícula del mateix títol *Legend*, Ridley Scott, 1985), i que fins i tot aquest darrer disc (el primer plenament simfònic a la seva carrera) sona moltes vegades a música de cinema, tal vegada ens adonem que el gran Mike Oldfield, a més de fer composicions espectaculars, podria haver enriquit d'una manera molt particular el panorama de la banda sonora original com ja han fet altres col·legues (Vangelis, sense anar més enfora). Qui sap, tal vegada s'animi encara... ■



Bandes de so Oscars 2007: un valor a l'alça

Házael González

Hem de dir-ho en veu ben alta: després de la gran injustícia que els aficionats a la música de cine vàrem patir la passada edició, enguany els Oscars ens han sorprès molt agradablement. Feia temps que no trobàvem tanta sang nova a les travesses (segon any consecutiu sense John Williams! Comença a ser preocupant, però és que a part d'això, s'ha demostrat que molts joves professionals comencen a obrir-se camí de forma ferma i rotunda, i ves per on, nosaltres ja ho havíem anunciat fa temps.

El primer de tot: a més de l'enhorabona al nostre

Javier Bardem pel premi al Millor Actor Secundari per *No Es País Para Viejos* (*No Country For Old Men*, Joel i Ethan Coen, 2007, que, per cert, té una magnífica partitura del sempre benvingut Carter Burwell), hem d'insistir en un fet que també és històric. Segona proposició per Alberto Iglesias, per la música de *Cometas en el Cielo* (*The Kite Runner*, Marc Forster, 2007). Aquesta vegada tampoc no ha estat la bona, però si tenim en compte que el gran i magnífic talent d'aquest mestre de la composició ja va ser reconegut fa dos anys per la música d'*El Jardinero Fiel* (*The Constant Gardener*, Fernando Meirelles, 2005), ens adonarem que és ben cert que aquest premi, per molt gran que sigui, només és qüestió de temps. A veure si l'any que ve

Un altre veterà, aquest proposat per setena vegada i que encara no té premi, és el feiner James Newton Howard, per la partitura de *Michael Clayton* (Tony Gilroy, 2007). Ja vàrem dir fa tres anys, quan el varen proposar per *El Bosque* (*The Village*, M. Night Shyamalan, 2004), que un músic d'aquesta categoria és un habitual a les travesses. La llàstima és que també sigui habitual que no li donin el premi

I ara, dos nous de trinca bastant joves en el negoci. Sorprenentment, el jove Marco Beltrami ha complert les nostres expectatives i ha vist reconegut el seu magnífic treball a *3:10 to Yuma* (James Mangold, 2007), la qual cosa vol dir que, definitivament, la seva carrera porta una direcció ben determinada. I l'altre jove ha estat Michael Giacchino, proposat per la simpàtica partitura feta per *Ratatouille* (Brad Bird, 2007), encara que hi ha molta gent que pensa que això de fer feina per a una productora concre-



Expiación

ta de films de dibuixos animats sempre té un pes específic a l'hora de les proposicions, sense que això vulgui dir que la música de Giacchino no sigui deliciosa i més que adequada, és clar.

I l'Oscar és per... Ja ho dèiem, i feia ben poc, quan vàrem anar a veure fa dos anys la pel·lícula *V de Vendetta* (*V for Vendetta*, James McTeigue, 2005) i ja ens vàrem fixar sobretot en la seva partitura, en un jove que es deia Dario Marianelli a qui qualificàvem com "un valor a l'alça" i que ja havia vist com la seva feina era proposada al premi gran aquell mateix any per *Orgullo y Prejuicio* (*Pride & Prejudice*, Joe Wright, 2005). En aquella ocasió, ja vàrem dir que estàvem ben segurs que aviat es parlaria molt d'aquest compositor, encara que ni tan sols nosaltres ens pensàvem que n'enronariem tan aviat, perquè l'Oscar a la Millor Banda Sonora Original ha anat a parar a les seves mans, per la magnífica partitura del film *Expiación: Más Allá de la Pasión* (*Atonement*, Joe Wright, 2007). I això no només ens demostra que Marianelli és tot un professional de la música de cinema, sinó que també és possible arribar lluny amb una carrera variada i no necessàriament plena de noms importants i superproduccions de molts milions de dòlars. Felicitats, mestre: no serà el darrer, n'estem ben convençuts.

I la Millor Cançó, categoria en què l'etern Alan Menken estava proposat ni més ni menys que per triplicat (per tres cançons de la pel·lícula *Encantada: La Historia de Giselle* —*Enchanted*, Kevin Lima, 2007) ha estat però per "Falling slowly", feta per Glen Hansard i Marketa Irglova per *Once* (John Carney, 2006), un film preciós i poc vist. ■

Entrevista a Sebastián Planas. Realitzador i professor de cinema

Xavier Jiménez



Dissabte 22 de març, ens trobem a la recepció de l'hotel Saratoga, al Passeig Mallorca de Ciutat.

Bona tarda Sebastián, en primer lloc gràcies per accedir a realitzar aquesta entrevista per a *Temps Moderns*. Per començar, ¿què et sembla si ens apropem al tema més actual, que és el taller de cinema documental que vares impartir fa dues setmanes, entre els dies 3 i 8 de març, al Centre de Cultura de Sa Nostra sota el nom de "La mirada documental, aproximacions al que és real".

P. Ens podries fer un resum, una valoració personal de com va anar el taller?

R. La impressió va ser realment positiva. Quan un gaudeix amb el fet de transmetre coneixements sobre això que més estima, l'art cinematogràfic, resulta doblement satisfactori que tingui una bona acollida per part dels alumnes; el fet que l'alumnat manifesti el seu interès perquè es realitzin més tallers del mateix estil és una prova d'aquesta sensació i de la bona recepció. Es tracta a més d'un recorregut em ambdós sentits: jo també n'he rebut un *feedback*, d'ells, que m'ha fet aprendre, un factor que crec important i que fomenta que el taller no s'hagi plantejat com un monòleg.

P. Parla'ns del desenvolupament i estructura del curs.

R. La base del curs no tenia en cap moment vocació històrica. Tampoc pretenia repassar de manera

exhaustiva les diferents formes documentals: es tractava d'explorar els diferents nivells de complexitat que poden arribar a aconseguir les formes d'escriptura de la no ficció, en el seu intent de proporcionar una representació del món, o de crear un discurs sobre ell mateix. Tot això enfocat cap a generar una actitud d'obertura cap a les variades formes de la no ficció, que han portat al fet que el terme documental hagi quedat una mica caduc; és una paraula on ja no hi caben les distintes formes d'expressió cinematogràfica que abasten avui en dia la no ficció. Per dur-ho a terme, ens basam en la reflexió sobre les formes cinematogràfiques, a partir dels visionats i anàlisis de les obres d'alguns dels cineastes més importants que han tractat de llançar una mirada sobre la realitat, amb estratègies molt diferents que poden procedir des de l'intent de representar el món, o des de la voluntat de construir un testimoni o un document, o també amb la idea de manipular o deformar fins a cert punt aquella realitat, o amb la vocació d'oferir una lectura poètica de la mateixa realitat. D'aquesta manera, vàrem veure qüestions fonamentals dins de la pràctica documental com la posada en escena documental, el difús límit que a vegades separa ficció o documental o l'enunciació de la subjectivitat.

P. El concepte d'aproximacions al que és real que trobem a l'enunciat del curs, ¿és l'eix principal del que és per a tu una pel·lícula documental?, ¿el què és real és la base d'aquest tipus de cinema?

R. Estaria lligat a la idea final que apuntava abans entorn de les diferents estratègies de la mirada sobre el que és real. Aquesta seria l'articulació d'un dels eixos bàsics del documental: com diferents autors intenten transmetre'ns la seva visió del món real, i per això s'ajuden de diferents codis i formulacions, que poden partir des del respecte, des de la menor intervenció possible o des de la total transformació d'una realitat. A través de diferents mecanismes, els autors intenten aproximar-nos la seva mirada, apropar-nos a la seva idea de com veuen el món. D'alguna manera, es tracta de la via d'expressió que adopten per traslladar-nos el seu intent d'arribar a una certa forma de comprensió del què és real.

P. Aquesta idea d'aproximació al què és real, o a les seves diferents compressions i naturaleses de la realitat, està directament relacionada amb el punt del programa on es fa referència a autors com Vertov o Flaherty, dos dels gran precursors del cinema documental.

R. Ha estat molt fructífera la dicotomia establerta entre Vertov i Flaherty, però, per descomptat, hi caben altres tipus d'apropament a la realitat que poden estar a nivells molts diferents. Per exemple Abbas Kiarostami, Nicolas Philibert, Pedro Costa o Alan Berliner, tenen la seva determinada poètica del què és real, per citar simplement uns noms molt diferents entre si. Aquesta dicotomia entre Vertov i Flaherty va servir perquè posteriors autors n'hagin recollit l'herència, i hagin optat per un estendard o un altre. Així, Jean Rouch deia que Flaherty era un geògraf i explorador, i Vertov, un poeta futurista; sense saber-ho, el soviètic Vertov feia sociologia, i Flaherty, realitzava etnografia. Però cap d'ells, continuava Rouch, va tenir en ment com a vocació ser realment un sociòleg o un etnògraf. I tots dos varen crear les dues orientacions que posteriorment es varen convertir en les més importants dins l'evolució del cinema documental. Aquesta dualitat, i oposició de postures, s'ha de considerar fructífera; es podria establir un paral·lelisme amb la dicotomia entre ficció i documental. Resulta evident la necessitat d'obrir una actitud que oblidí la pretensió de definir ficció i documental com a compartiments estancs; en tot documental hi ha ficció, i en tota ficció hi ha una faceta documental, però aquesta confrontació ha permès que a partir de les enriquidores contaminacions que hi ha hagut entre ambdues dimensions, el cinema ha anat evolucionant com a llenguatge.

P. Aquesta idea que planteja entre la contaminació ficció i documental, possiblement té el seu punt de partida i primera gran confluència en el moviment neorealista, establert a Itàlia a les acaballes de la Segona Guerra Mundial i principis dels cinquanta?

R. Sí, en realitat aquesta idea prové d'aquella etapa. Després de la Segona Guerra Mundial, i els prolegòmens del neorealisme, s'inicia el cinema

modern, a partir del qual la relació entre ficció i documental canvia de forma substancial i mai no tornarà a ser la mateixa. El cinema s'allibera en certa manera de les càrregues i artificis literaris i teatrals, que havia anant incorporant des de la invenció del cinema sonor. Els cineastes comencen a replantejar-se la idea del guió clàssic, comencen a veure el guió com una dramaturgia preexistent, factor que condiciona a priori la pel·lícula; en certa manera reaccionen contra el *découpage* planificat, contra el seu preestabliment. I així afronten la relació amb els llocs, amb els espais de rodatge i amb els actors d'una altra manera. És d'aquesta relació més física i profunda amb els que són els elements més primaris del seu cine —que en realitat representa tractar-los mitjançant principis molts semblants als que regeixen el cinema documental—, és d'elements com aquests de què sorgeixen les contaminacions tan riques de les quals parlava abans entre documental i ficció. Aquest concepte enllaçaria amb la idea atribuïda en el seu dia a Rossellini, que, per molta voluntat que tingués una pel·lícula d'inventar una ficció, aquesta sempre seria el documental del seu propi rodatge, és a dir, del seu propi procés de construcció. Per tant, des dels inicis del cinema modern, deixa de tenir sentit aquesta separació maniquea entre ficció i documental.

P. Continuant amb aquesta interrelació entre el cinema i el documental, la plena arribada dels cinemes moderns (*free cinema, nouvelle vague...*), a finals dels cinquanta va impulsar una nova mirada en aquesta dualitat encetada anteriorment amb el neorealisme.

R. Amb aquestes corrents establertes a partir de 1960, hi ha un aprofundiment de la ruptura que s'inicia amb el cinema modern a partir del neorealisme i Rossellini. El centre ja no es troba en l'adopció d'una postura ètica enfront dels fets, la qual cosa no significa que no existís una concepció de connotacions morals de la pràctica cinematogràfica, en el sentit de la significativa idea que un *travelling* és una qüestió de moral. Jo crec que aquests moviments, en el fons, tornen a reflexionar —moltes vegades a través de recursos metacinetogràfics autoreflexius—, sobre el fet que ficció i no ficció no són sinó dos modes de mirar, dos moments de la mateixa pràctica cinematogràfica. Hem de recordar que el fet de capturar imatges, el registre, és el mateix, és coincident. És a dir, els processos vénen a ser el mateixos, des de l'enquadrament, la il·luminació, les preses de so durant el rodatge, el muntatge, les mesclades... Són les diferents estratègies de producció de sentit les que provocaran finalment que una obra envaeixi en major mesura el terreny de la ficció, o s'endinsi més del costat de la no ficció; i tenint present que la mirada del cineasta és sempre generadora de ficció, ja que implica una inherent càrrega de subjectivitat i un cert grau d'intervencionisme.

P. Per canviar de direcció, en el programa fas referència al concepte *fake*, o falsos documen-

tals. És una tendència iniciada fa molt de temps (*Fraude*, de Welles, *Zelig* de Woody Allen) i que darrerament tornar a estar de moda. Com a realitzador, ¿quina valoració, opinió, quin valor li concedeixes com a document cinematogràfic?

R. En aquest tipus de pràctica hi ha una voluntat de deconstrucció. Pretenen produir un estranyament, una desfamiliarització per part de l'espectador en relació als processos de construcció d'un documental. Una de les seves implicacions fonamentals es basa en el fet que si l'estil documental és un estil que es pot imitar com qualsevol altre, això implica que no és un garant en absolut d'una determinada veritat; es tractaria llavors d'un estil com qualsevol altre. El fals documental constitueix en el fons una cridada d'atenció sobre aquest aspecte, i la seva moda

es podria relacionar també amb l'expansió de la institució televisiva i altres mitjans de comunicació en la seva operació d'espectacularitat del que és real. El fake tractaria també de respondre a aquest fet, i provocar una mirada autoreflexiva sobre els mecanismes de construcció fílmica d'una determinada forma de no ficció.

P. M'agradaria que ens comentessis el cinema de Costa-Gravras. És un director que ha basat la seva filmografia en traslladar fets reals, i aprofitar-se d'un to documental per imprimir força al missatge que vol transmetre.

R. Als anys setanta, Godard deia que mirant cap enrera, en la seva filmografia, veia que sempre havia partit des del documental per tractar d'aconseguir la veritat de la ficció; Costa-Gavras funciona a l'inrevés: sobre una base de ficció, ha treballat el concepte de recobrir-la d'un toc documental. Aquesta equació,



amb una forma tan calculada, avui en dia ja no té tant de sentit. Per descomptat hi ha propostes molt interessants de cinemes que adopten codis del documental, codis que són una manifestació de, per exemple, l'empremta del cine directe nord-americà, amb la seva mal interpretada pretensió d'objectivitat total i de no intervenció. Això es va convertir ràpidament en una quimera absoluta, que ni tan sols els practicants mateixos del cinema directe, varen arribar a defensar realment; més ben dit al contrari, en renegaven.

Al cinema hi ha tota una sèrie de decisions, una sèrie de seleccions que signifiquen un filtre de la realitat, i que s'erigeixen en mecanismes generadors de ficció. El que sí que varen deixar les pràctiques d'aquest cinema directe com a llegat és haver encunyat determinats signes visuals com a marques que ens han portat a assimilar habitualment una imatge com una imatge documental: la textura granulada, càmera a l'espatlla, enquadrament imperfecte, moviments bruscos de càmera, reenquadraments amb zoom, etc., s'han acabat identificant com a marques evidents de l'escriptura documental, i de fet, moltes pel·lícules de ficció adopten aquestes estratègies visuals. Però, en definitiva, no són més que codis o aspectes d'una estètica que poden ser fàcilment imitables. Poc aporten al cinematògraf aquestes obres, si es reduïen a aquest balanç imitatiu.

P. Darrerament s'han creat més festivals i certàmens que mai, que impulsen el cinema documental com els de Madrid, Barcelona, Navarra. Alguns exemples són Punto de Vista Festival Internacional de Cine Documental de Navarra (des del 2005); Documenta Madrid (des del 2004); Docupolis: Festival Internacional Documental de Barcelona (des del 2001); DOCUSUR: Festival Internacional de Documentales del Sur (Santa Cruz de Tenerife, des del 2006); Festival Internacional de Documental Docs-Barcelona (des del 2007), Mercado del Documental Euro-Mediterráneo, Medimed (Barcelona, des del 1999). ¿Quina lectura en fas, d'aquesta oferta?

R. Crec que s'ha de fer una lectura positiva a partir de la proliferació dels diferents festivals de documentals. Proba-

blement el fet que n'hagi tants possibilita el fet que alguns dels quals tinguin una vocació més alternativa, totalment allunyada del documental televisiu o de reportatge, i bolcats cap a un documental més personal i madurat, de creació o d'autor. Penseu a més, que aquest tipus de focus ens permeten apropar-nos a formes cinematogràfiques, que d'altra manera, no arribarien a aconseguir una difusió normal; es veurien reduïdes en moltes ocasions a les filmoteques, als festivals mateixos i, ara, als museus.

P. ¿El gran problema del documental és l'accés del gran públic, és la distribució?

R. Un d'ells. Moltes formes de documental s'han de dirigir directament cap a festivals especialitzats. Uns festivals que han crescut en els darrers anys, en relació directa amb el gran auge experimentat per la diversitat de propostes de les formes de la no ficció. Curiosament, de forma paral·lela en els temps en què es parlava de la mort del cinema, en el cinema de no ficció s'ha viscut el contrari, el sentiment que encara queden múltiples vies per explorar. Hi ha dos motius fonamentals que expliquen aquest auge. Per una banda, hi ha hagut una certa fatiga per part de l'espectador en relació als excessos i als adorns formals del cinema sorgit en el marc del postart, la qual cosa ha conduït a una reacció de retorn al que és real. La segona qüestió fa referència al fet que en el cinema de no ficció, una vegada constatada la mort d'una certa forma de cinema, s'ha recollit aquest fet amb una lectura de connotacions i esperit totalment positiu, en el sentit del començament d'alguna cosa nova.

P. Abans de finalitzar, m'agradaria valorar l'obra d'alguns autors cabdals del documental com a moviment cinematogràfic. Un que podria agrupar aquesta idea és el francès Chris Marker, recuperat fa poc temps en format DVD, on poden trobar part de les seves obres més reconegudes (*La jetée*, *Sans soleil...*) i que més han influït en els darrers quaranta anys.

R. Encara que és una llàstima que no arribi a través dels cinemes, que hauria d'ésser el seu canal real, ja que és la via natural, crec que és positiu el fet que aparegui aquesta edició en DVD, ja que ens permet apropar-nos a altres formes de la no ficció, difícilment accessibles, com és la del cinema-assaig, en la qual Chris Marker n'és un dels practicants per excel·lència, i alhora constitueix un exemple molt personal de cinema assagista. Les seves influències són múltiples, i poden anar des de l'empremta de Louis Feuillade a la de Nicole Vedres, passant per Hitchcock o Eisenstein. Crec que una qüestió important en Marker és el fet que es una figura paradigmàtica d'assagista en el cinema que simultàniament exemplifica la dificultat que implica l'intent d'oferir una definició d'una forma tan lliure com és el cinema-assaig, en què hi caben cineastes tan diferents com Jean-Luc Godard, Raúl Ruiz, Harun Farocki, Wim Wenders o Trinh T. Minh-

ha, però també Pier Paolo Pasolini, Orson Welles o Chris Marker mateix.

P. No puc deixar passar l'oportunitat de demanar-te la teva opinió personal sobre un personatge tan estimat/odiat com és el nord-americà Michael Moore. Els seus interessos personals, enfocats cap a una ideologia i uns interessos polítics evidents, juntament amb la seva grandiloqüència, conformen un conjunt atípic. En termes generals, ¿com valora el seu cinema de no ficció?

R. Penso que en el vertader art cinematogràfic és necessari deixar un espai a l'espectador, se n'ha de respectar la intel·ligència. Entenc el cinema com un trajecte comunicatiu i expressiu en què l'espectador hauria de jugar un paper actiu. Seria en la ment de l'espectador en què s'hauria de completar la pel·lícula, i seria ell el que hauria de tancar el cercle. Si es fa cinema, si es fan imatges, tal vegada sigui per ajudar-nos a pensar. Amb la qual cosa no hi veig massa sentit, a propostes com la de Michael Moore, en què s'ofereix un discurs, no tan sols tancat, sinó, a més, esbiaixat cap a una orientació i amb el suport de la demagògia i la retòrica més vàcua. Penso que el cinema està fet per compartir coses, que les pel·lícules, allò que han de tractar, és provocar un diàleg, i no construir un monòleg o un discurs llançat al buit. Tot això sense entrar a valorar qüestions més subtils, de les quals un individu com Michael Moore se'n troba realment allunyat, com seria el fet d'entendre el cinema com un art que treballa amb la idea de l'absència.

Possiblement el primer en defensar aquesta idea va ser el gran pioner D. W. Griffith, que assenyalava que el cinema existia i estava fet per mostrar-nos elements del món real, però també per ocultar-nos-en altres parts. Griffith va ser el primer en fer-se seva la idea del cinema com una forma d'escriptura que treballava sobre l'absència. Tot això connectaria amb la concepció que reivindica per al cinema com a funció primària la concentració d'una mirada, d'una determinada visió del que és real. Perquè concentrar significa també ocultar certs elements; hi ha coses que es mostren i coses que s'evadeixen de la nostra visió. El cinematògraf ens apropiaria per la via de l'ocultació, del suggeriment i d'una intel·ligència més intuïtiva, i per tant més profunda, a la possibilitat de visibilitzar altres elements dels que abans no érem conscients, o fins i tot a la representació de conceptes.

I aquesta seria una forma d'entendre el cinema: com un art en què la funció essencial seria la concentració d'una visió.

Amb el plantejament, amb l'aforisme exposat que tanca la darrera pregunta, donem per finalitzada l'entrevista. Moltes gràcies a Sebastián Planas per aquesta amena i constructiva conversa sobre el món del cinema documental —o de no ficció—, en què hem intentat apropar-nos, a través d'una sèrie de qüestions, a la seva naturalesa i evolució, a la seva essència i al seu paper en el futur cinematogràfic. ■



La pel·lícula de la història Els escenaris del passat

Francesc M. Rotger

Mai no hagués pensat que Salamanca, una bella ciutat carregada d'història, seria l'escenari d'una pel·lícula d'acció trepidant (i de política-ficció: a la qual el president dels Estats Units és assassinat, sembla, davant dels ulls de milers de persones). Emperò, així és a la (d'altra banda, mediocre) pel·lícula de Pete Travis *En el punto de mira*. El ritme frenètic de les seves escenes contrasta amb els senyorívols edificis renaixentistes de pedra daurada. De fet, com va opinar una amiga a la sortida del cinema, el millor d'aquest llargmetratge és justament això: el muntatge, d'una banda, i els extraordinaris escenaris de la ciutat, d'altra. Ni la presència d'intèrprets llegendaris com Sigourney Weaver o William Hurt aporta gaire interès a aquesta producció, tot i que la breu intervenció de la protagonista d'*Alien* serveix per realitzar una succinta crítica als mitjans de comunicació. I la visió d'Espanya? No gaire acurada. Com a detall verídic, surten a la concentració ciutadana a la Plaça Major banderes de Castella i Lleó. Ni una paraula, en canvi, dels famosos "papers" reclamats pels catalans (crec que amb tota justícia: com els bous de Costitx reclamats pels mallorquins, com els frisos del Partenó reclamats pels grecs).

A Anglaterra també continuen existint, a Londres i altres ciutats, els escenaris del Renaixement dels Tudor, al qual s'ambienta *Las hermanas Boleña*, de Justin Chadwick, enèsima versió d'un dels escassos episodis de la història anglesa que tothom sap de memòria. Trop una mica sospitós que hagin triat un actor tan ben plantat, Eric Bana, per a interpretar Enric VIII, del qual sabem, pels retrats d'Hans Holbein el Jove, que físicament era més a prop de Charles Laughton, per exemple. Casualitats de la vida, això sí: la nostra Ana Torrent encarna la primera esposa del monarca, Caterina d'Aragó, amb la qual cosa es converteix en germana a la pantalla (i el cert és que sí es semblen una mica) de Pilar López de Ayala, que interpretà "Juana la Loca" per a Vicente Aranda (totes dues eren filles dels Reis Catòlics). Ja que hi som: Natalie Portman (Anna Bolena) seria, per tant, la mare de Cate Blanchett (*Elizabeth; la edad de oro*), tot i que en aquest cas la semblança ja resulta més discutible. Per cert: des del dia 15 d'aquest mes d'abril una companyia mallorquina, Morgana Teatre, ens presenta a la Sala Mozart una nova posada en escena de *Juana la Loca*.

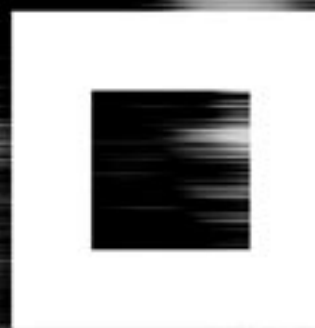
Els títols d'inspiració històrica, d'altra banda, no manquen entre les estrenes recents a les nostres cartelleres. Tan sols el conflicte de l'Afganistan ja dona per a tres pel·lícules: *Buda explotó por vergüenza*, *La guerra de Charlie Wilson* i *Cometas en el cielo*. Certament, no m'apunt com a pel·lícula històrica *10.000 B.C.*, de la qual només veient el tràiler ja et fa la impressió que els anacronismes



Natalie Portman

són tan importants com a aquelles produccions de "sèrie B" a les quals feien conviure amb l'espècie humana els dinosaures (desapareguts milions d'anys abans). ■

IDENTITAT DIGITAL



I tu qui ets, a Internet?

EXPOSICIÓ

Del 14 de març al 24 de maig de 2008

Centre de Cultura "SA NOSTRA"

Carrer de la Concepció, 12. Palma

Obert de dilluns a dissabte d'11 a 21 h
Diumenges i festius tancat

**Conferències, cursos de formació, activitats
educatives, cinema, concurs...**

Trobaràs tota la informació a:

www.identitatdigital.net



Ara fa un mes, plantejàvem la coincidència a les cartelleres, en pocs mesos, de pel·lícules que, a partir de la càmera subjectiva, semblen disposades a inaugurar un estil que és hereu directe de la cultura audiovisual contemporània. Un estil basat en la necessitat de mirar: la monstruosa, incontenible, malaltissa obsessió de no poder deixar de mirar. A l'article anterior, esmentàvem l'ús que de la càmera subjectiva feien pel·lícules tan diferents com *Redacted* (Brian de Palma, 2007) o *REC* (Jaume Balagueró i Paco Plaza, 2007).

Monstruoso (Cloverfield; Matt Reeves, 2007) és un cas idèntic, malgrat que sense tanta fortuna. Aquí, com a *REC*, hi ha un argument inversemblant; en aquest cas, es tracta de monstres envaint Manhattan. També aquí hi ha una grapada petita de personatges reduïts als seus trets psicològics més elementals. També aquí hi ha una càmera que no deixa de filmar. Però encara hi ha més semblances. L'absència de títols de crèdit en els dos films no és gratuïta. L'acció ha de començar de manera immediata. De la mateixa manera que la vida real no té un principi, sinó que és un continuïum, aquestes dues cintes ens situen al bell mig de la suposada realitat de cop, sense miraments, conscient de la frisança de l'espectador, del seu deler de mirar. Un deler de mirar que té el seu punt àlgid en el pla en el qual la càmera enregistra un telèfon mòbil que a la vegada enregistra el que està passant. De manera senzilla i subtil, *Monstruoso* fa paleses les

múltiples interferències que, sota una aparença de fidelitat a la realitat, la societat d'avui troba per accedir a la veritat.

De fet, *REC* i *Monstruoso* deixen traslluir una mica de realitat, no gaire. A la primera, la xenofòbia i la desconfiança generada a les grans ciutats arran de la immigració surt en algunes converses, encara que no arriba a tenir prou entitat com per erigir-se'n en tema. Com ja va quedar clar a l'article anterior, això no preocupa gens els seus autors. A la segona, els ecos de l'11-S són més que evidents a dos o tres plans calcats dels que la televisió va oferir en el moment que s'atacava o s'enfonsava el World Trade Center. Per altra banda, no podem obviar el malèvol i segurament reaccionari moment de la cinta que mostra que totes les persones que s'aprofiten del caos per saquejar botigues són de raça negra. Llevat d'això, aquestes són pel·lícules en què el vertader tema s'ha de deduir no del tractament de les situacions, sinó del codi usat. Torquem, per tant, a l'estil.

El mes passat dèiem que l'ús de la càmera subjectiva experimentat d'ençà d'*El projecte de la bruixa de Blair* (*The Blair Witch Project*; H. Donahue, J. Leonard i M. Williams, 1999) condiciona força el rodatge. Tant a *REC* com a *Monstruoso*, els actors no tenien mai el guió sencer. Aquesta darrera es va filmar de manera gairebé furtiva a localitzacions diferents de Nova York i durant el rodatge, tant el repartiment com l'equip tècnic es va trobar enmig

d'un gran secretisme: de fet, els donaven moltes indicacions verbals sobre el que havien de fer, però cap per escrit. Un dels motius era que el director i el guionista (Drew Goddard) no volien que hi hagués res fixat, sinó que es deixàs un marge a la improvisació, talment com passava a *REC*. L'altre motiu, malauradament el més important, era mantenir la producció en secret per por a les infiltracions via Internet.¹ El sistema de producció de Hollywood va fer oblidar als artífexs de *Monstruoso* que en aquesta pel·lícula era molt més important la forma que la trama, el codi filmic que la història contada.

I això mateix (el codi, la forma) ens permet explicar per què *REC* funciona molt millor que *Monstruoso*. ¿Què és el que falla en aquesta darrera? Bàsicament dos detalls. En primer lloc, la factura tècnica. La fotografia de *Monstruoso* és massa bona per pareixer real. A més, la textura visual no s'assembla gens a la d'una càmera domèstica de vídeo.

En segon lloc, la suspensió de la incredulitat de què parlàvem a l'article anterior té un límit: hom pot arribar a creure que un operador de càmera, mogut per una mena de deformació professional, es dediqui a filmar tot allò que passa al seu voltant, fins i tot arriscant la vida. Però això no és creïble en el cas d'uns joves que passen d'estar celebrant una festa a viure una catàstrofe de proporcions inimaginables. Balagueró i Plaza, conscients que el mitjà és el missatge, ens proporcionen els eixos adients perquè durant els vuitanta minuts de *REC* (una durada que coincideix amb la de *Monstruoso*) no ens haguem de qüestionar la nostra credulitat. Per això, tot i que la planificació de *Monstruoso* és



més realista (no hi ha un expert operador darrera la càmera, sinó un simple aficionat), les seves situacions rocambolesques acaben per avorrir molt abans del que el seu director voldria.





És obvi que *La escafandra y la mariposa* (*La scaphandre et le papillon*; Julian Schnabel, 2007) es mou en unes coordenades molt diferents. Però també és cert que el recurs de la càmera subjectiva hi juga igualment un paper primordial. De fet, durant tota la primera part del metratge, nosaltres "som" en Jean-Do, gràcies al fet que el punt de vista resta immòbil, coincidint exactament amb l'únic ull que té sa i amb la postura del seu cos paralític. Això, com a *REC*, com a *Monstruoso*, provoca el major grau d'empatia que es pugui imaginar. Entenguem-nos: no és que no hi hagi cap altra manera de filmar aquest mateix tema. Afortunadament, les possibilitats estilístiques són múltiples i segurament totes vàlides. Sense anar més enfora, Alejandro Amenábar ho va demostrar amb *Mar adentro* i és possible que aconseguís una empatia molt similar... però no d'una manera tan directa, tan immediata. ¿Com anomenar, doncs, aquest tret d'estil? ¿Tal volta *cinema de l'experiència*? ¿*Escopofília cinematogràfica*?

Schnabel és prou viu com per no abusar-ne. Quan li convé, "surt" del cos paralytitzat d'en Jean-Do per evadir-se en visions oníriques, recorda fets passats o usa metàfores visuals com les del títol. Però un detall ens crida poderosament l'atenció: fins i tot quan el director no filma "des de" l'interior del cos d'en Jean-Do, la seva càmera adopta uns plans i uns angles molt similars als que veuria al malalt a partir de la postura a què la seva síndrome l'obliga. La mirada del director ha estat "contaminada" pel tema que tracta. La narració oral en primera persona s'estén a tots els aspectes visuals de la cinta, àdhuc dels que no són en absolut rea-

listes. Això dóna una personalitat molt singular a la pel·lícula, alhora que permet aprofundir més en la situació que se'ns planteja.

El deler de mirar d'en Jean-Do es deriva de la seva necessitat de comunicar-se amb el món a través de l'únic mitjà amb què ho pot fer (l'ull). No és morbós, com a *REC* o a *Monstruoso*, però pot ésser igual de terrorífic: d'igual manera que en aquelles pel·lícules ens sentim orfes quan la càmera (és a dir, la primera persona narrativa) no pot captar la realitat (perquè hi ha massa fosca, perquè el pla no és l'adient, perquè la càmera no és prou ràpida) a *La escafandra...*, quan en Jean-Do no pot girar el cap i no pot veure el que li interessa, sent com la por se n'apodera. I nosaltres ho sentim amb ell.

A través d'aquest article i de l'anterior, he intentat donar pistes sobre allò que tal volta podria ésser un nou concepte d'escopofília, despulat de qualsevol connotació sexual, i de com alguns cineastes l'estan posant en pràctica per fer-nos participar més intensament dels seus films. Les implicacions morals — si és que n'hi voleu posar — d'aquesta moderna escopofília cinematogràfica ja són figures d'un altre paner. ■

(1) *Empire*, no. 224, febrer del 2008.

La resposta és Ingmar Bergman

Carles Sampol

El séptimo sello



“Què és el cinema?” era la pregunta que es plantejava Andre Bazin, un dels principals teòrics del cinema modern, tutor dels joves turcs de la *nouvelle vague*, amb Truffaut al capdavant. Avui dia, sense voler afirmar que la qüestió anterior hagi estat resolta, ni molt menys, també cal preguntar “Cap on va el cinema?”, i, per tant, què cal esperar d’un art que veu com els seus principals mestres decideixen abandonar-ne la pràctica: Kieslovski va anunciar-ne la retirada poc abans de morir; Godard viu el perpetu exili de treballar de forma gairebé domèstica i privada; etc. “Què passa al cinema?” (tercera pregunta pertinent). Doncs que, com Ingmar Bergman mateix afirmava, l’art cinematogràfic ja no existeix com a tal sinó que forma part d’una estructura econòmica i industrial igual que, posem per cas, la carnisseria o la prostitució. Així, doncs, resulta evident que als directors esmentats, i altres figures fonamentals, des de Kiarostami fins a Hartley, des de Kaurismaki fins a Wong Kar Wai, tan sols els queda l’oblit i la ignorància, un racó marginal en una societat de consum, passiva i globalitzada. És aquest el motiu pel qual, per uns petits instants, i amb l’excusa del cicle que s’organitza al Centre de Cultura “Sa Nostra” cal rescatar un home que en un determinat moment va decidir viure apartat de la civilització a l’illa sueca de Faro i finalment va anunciar

que abandonava el món i l’ambient que envoltava el cinema

El primer que crida l’atenció en la majoria dels films d’Ingmar Bergman és la poderosa concepció visual. Efectivament, el seu cinema ofereix imatges que fan impacte, desconcertants, cruament esgarrifoses o intensament poètiques, que posen de manifest que el director d’origen escandinau creu que el punt de partida del cinema és la imatge, que el seu llenguatge està constituït pel joc de llums i ombres, el contrast i l’harmonia de colors, la perspectiva de la planificació. Com a exemples més significatius tenim les imatges de *Persona* (memorable la superposició dels rostres de Liv Ullmann i Bibi Andersson), de *Gritos y susurros*, de *De la vida de las marionetas* i d’altres. Però no cal simplificar les coses perquè s’ha de reconèixer, també, la importància de les paraules, dels diàlegs o dels monòlegs que el director suec posa en boca dels personatges, l’expressió verbal dels quals, en la filmografia de Bergman, té la funció de servir de contrapunt o d’incidència, però mai no provocar la reiteració ni ser el fruit d’una retòrica gratuïta.

La intenció del director d’*Un verano con Mónica* és la de concedir la mateixa entitat tant a les paraules com a les imatges, per tal de demostrar les enormes possibilitats que sorgeixen de la conjugació d’ambdues formes d’expressió. A *Persona*, segurament el



Rodatge de
Persona

cim de l'obra bergmaniana, tenim la narració d'Alma (pot haver-hi una altra escena amb la força sexual que la trobada a la platja que explica a Elizabet) i també la poderosa capacitat visual abans ja esmentada. Es tracta, en definitiva, de demostrar que el cinema és una art totalitzador, que gaudeix de les millors eines: la complexitat del llenguatge humà, la riquesa enunciativa de les paraules, i la projecció d'unes imatges, reflexos alhora fidels i deformants de la realitat externa. A partir del propòsit d'expressar totes les possibilitats expressives del llenguatge verbal i del llenguatge visual tan sols queda esperar moments indel·lebles, com l'aparició de la mort sota el rostre de Bengt Ekerot a *El séptimo sello*, com els dolorosos aplecs de Liv Ullmann i Erland Josephson a *Secretos de un matrimonio* o com el nostàlgic i amarg viatge a través de la memòria que protagonitza Victor Sjöström a *Fresas salvajes*.

El tercer i últim pilar sobre el que s'edifica l'obra del director suec és la temàtica. Indubtablement, si Bergman és reconegut popularment, ho és, a part de per l'avorriment que, per desgràcia, generalment provoca en gran part del públic —judici que no comparteixo en absolut—, per la seva voluntat de parlar de temes considerats importants i transcendents com la Vida, la Mort, la Memòria, la Fe, etc. I de fer-ho d'aquesta manera, amb majúscules i amb una actitud una mica solemne, que provoca la irritació en els seus principals detractors, els quals també l'acusen de tenir una visió poc po-

sitiva del món i de l'home que l'habita. Però no puc estar d'acord en l'acusació de què Bergman és pretencios, perquè en cap moment proposa cap solució sinó que simplement planteja preguntes, exposa qüestions, malgrat que oblidades encara pertinents avui dia, i estableix un judici sobre l'estat dels temes tractats, però en cap cas no dicta sentència. ¿Hi ha millor manera de demostrar una actitud altruista que la de preocupar-se per la crisi existencial i vital de l'home i el desolador panorama de la societat contemporània?

Per aquest motiu i per la seva constant voluntat experimentadora i renovadora del llenguatge del cinema, el director de *Fanny y Alexander* constitueix un dels paradigmes de la modernitat cinematogràfica, juntament amb altres noms com Rossellini, Godard, Antonioni, Resnais Wenders... I com ells ha arribat a la desoladora conclusió que el cinema ha perdut la seva innocència i la seva capacitat evolutiva. Encara que també un es pot plantejar si veritablement és possible arribar més lluny d'allà on ho han fet *Persona*, *El año pasado en Marienbad*, *Pierrot*, *le fou*, etc. ¿S'arribarà qualche dia a trobar algú amb la capacitat de, amb un pla fix i frontal, dirigir una mirada tan directa que deixi l'espectador indefens?, ¿qui pot, a partir de l'austeritat i l'aparent senzillesa formal, descriure un món habitat per misèries morals, recàrrecs de consciència i buits existencials encoberts per màscares? Efectivament, la resposta és Ingmar Bergman. ■

Usurpació d'identitat, hackers, avatars i ciberrelacions: la identitat digital en el cinema

Margalida Castells*



En el marc de l'exposició "Identitat digital: i tu qui ets, a Internet?" que es pot visitar en el Centre de Cultura de Sa Nostra de Palma fins al dissabte 24 de maig de 2008, s'ha programat el cicle de projeccions "La identitat digital en el cinema", que vol presentar quatre de les més significatives pel·lícules contemporànies que fan referència a aquesta temàtica. Entenem per identitat digital la representació d'un mateix a la xarxa, que s'estableix tant pel que hom diu i fa a internet com per la interacció amb els altres, a les comunitats en línia, els fòrums i els xats. En aquests contextos, moltes persones usuàries utilitzen els seus noms reals, mentre d'altres prefereixen identificar-se a ells mateixos mitjançant pseudònims o mantenir-se en l'anonimat. Així mateix, la xarxa permet crear-se identitats múltiples o re-inventar-se en termes de representació gràfica o textual, entrant en el terreny de les identitats fictícies. El cicle vol precisament reflectir quatre aspectes concrets de la identitat digital, aquells que més sovintegen en el cinema.

En primer lloc es projecta *La red*, d'Irwin Winkler (1995), film que planteja la usurpació de la identitat a la xarxa. A mesura que internet allotja més i més continguts és molt fàcil trobar informació sobre d'altres com sobre nosaltres mateixos, així, doncs, la suplantació de la identitat i l'anomenada pesca —o *phishing*— es converteixen en problemes de creixent importància. És el que succeeix a la protagonista del film Àngela Bennett, interpretada per Sandra Bullock, una introvertida i agorafòbica experta en detectar virus i fallides en sistemes informàtics que treballa des de ca seva. Cada tret de la seva existència està informatitzat. Immersa en l'ordinador, no surt de la rutina diària fins que rep un complex programa de part d'un amic que només coneix de la xarxa. La seva vida es veu sacsejada quan s'adona que aquest amic ha mort misteriosament i dedueix que el programa conté informació

oculta que pot ser el motiu d'aquesta mort. En explorar el programa informàtic, que li permet accedir a informació secreta de la Reserva Federal i l'Agència de l'Energia Atòmica, descobreix una misteriosa xarxa d'espionatge, corrupció i conspiració a internet. Quan l'assassí s'adona que el programa és en mans de Bennett, esborra per complet la seva identitat real i li crea un elaborat historial en els ordinadors de la policia, fet que li impedeix accedir a les autoritats, ja que aquestes estan alertades de la seva perillositat. En una atmosfera de tensió i intriga, reforçada per la música de Mark Isham, Bennett ha de demostrar la seva innocència abans que les autoritats la trobin, desmantellar aquesta obscura trama i posar en evidència el poder de les elits tecnològiques que controlen els dominis tecnològics.

Considerada per alguns crítics com una mera recopilació d'escenes de tensió a l'estil Hitchcock, enllaçades pel nexa internet, és certament una cinta plena d'al·lusions a la producció del britànic, com és ara el perfil de Devlin (interpretat per Jeremy Northam) clarament hereu del personatge de Cary Grant al film *Notorious*. Bullock mateixa interpreta l'heroï predilecte del cineasta: la persona innocent erròniament acusada. La cinta també s'inspira clarament en les obres de l'escriptor John Grisham —algunes de les quals han gaudit posteriorment d'adaptacions cinematogràfiques— en la coneguda pel·lícula *Juegos de guerra* (John Badham, 1983), però també s'emmarca a mitjan dècada dels noranta, període d'eclosió de les noves tecnologies. La cinta presen-



ta certs errors de guió: sorprèn que el personatge interpretat per Bullock sigui capaç de gravar un gigabyte d'informació dins un disc de 3.5", tengui una connexió per mòdem tan ràpida que li permet carregar les pàgines web en un segon i sempre trobi connectada la gent amb qui necessita parlar.

L'existència d'una societat vigilant centra el segon títol del cicle, *Matrix*, d'Andy i Larry Wachowski (1999). El protagonista Thomas Anderson, interpretat per Keanu Reeves, viu a l'any 2199. Té una doble vida ja que durant el dia administra la xarxa d'una gran empresa i durant la nit el seu alter ego —el conegut hacker Neo— ocupa les hores de la matinal investigant sistemes informàtics aliens. Una nit mentre investiga *Matrix*, un terme desconegut per a ell, Neo es troba amb un famós hacker conegut como Morpheus, amb qui acorda un aplec pensant que l'expert podrà donar-li pistes sobre alguna nova tècnica. Però Neo descobreix que Morpheus és en realitat el líder d'un equip que lluita contra l'existència manufacturada, a la qual anomenem Realitat, i que el món en què ell creia viure no és més que una simulació virtual, coneguda precisament com *Matrix*. Segons sembla, amb el desenvolupament de la intel·ligència artificial les màquines es varen rebel·lar contra la humanitat i ara milers de milions de persones es troben esclavitzades per generar energia mitjançant un cable endollat al cervells. Neo és, doncs, reclutat per combatre un enemic molt amenaçador, un programari capaç de matar només amb el poder de la seva ment.

Cal contextualitzar el film a les acaballes del segle XX, moment en què el temor a un món controlat per les computadores marcà el to pessimista de l'argument. Les referències bíbliques i filosòfiques presents en el film reflecteixen un sentiment

ambivalent respecte de la incorporació de la tecnologia a la vida quotidiana. Així mateix la cinta posa de manifest l'exagerat tractament que el cinema ha donat als *hackers*, sovint representats en el cel·luloide com a persones solitàries que actuen de manera independent, amb un pla maquiavèl·lic que sovint inclou actes delictius com accedir als ordinadors més protegits del món per robar informació secreta, que certament té poc a veure amb la realitat d'aquests experts informàtics.

La tercera proposta s'endinsa en el concepte dels avatars i les representacions virtuals. A *Simone* (Andrew Niccol, 2002), el temps enrere conegut director de cinema Viktor Taransky, encarnat per Al Pacino, perd l'oportunitat de renéixer de les seves cendres quan la temperamental actriu interpretada per Winona Ryder abandona el rodatge de la pel·lícula *Sunrise, Sunset*. Despatxat per la seva ex-dona, que també és la presidenta del seu estudi, Taransky perd tota esperança de recuperar la seva glòria anterior i la seva família. Però llavors es troba amb Hank Aleno, a qui queden pocs dies de vida, qui li deixa en herència un programa informàtic que li canviarà la vida, el *Simulation One*. Amb uns cops de teclat, Taransky genera una dona virtual, a qui batia com a Simone, i li dóna el paper protagonista de la inacabada pel·lícula. El film és un èxit, Taransky assaboreix l'èxit que sempre somià i la virtual Simone es converteix en una celebritat que, sempre controlada per Taransky, protagonitza anuncis, concedeix entrevistes, comença una trajectòria com a cantant. La virtual Simone esdevé l'estrella més adorada del món, fins i tot actuant en contra dels desitjos de Taransky ja que sembla haver adquirit vida pròpia.

Com a anècdota cal esmentar que els noms dels personatges foren escollits per la vinculació amb el



món dels ordinadors: el títol pot ser llegit com S1m-One en referència als números del sistema binari i els personatges de Corel, Claris, Dell, Hewlett, Mac i Lotus fan al·lusió a companyies informàtiques. El paper de Hal Sinclair, interpretat per Jay Mohr i el protagonista Viktor Taransky reten homenatge als ordinadors HAL 9000 i Victor 9000 del film *2001: Odissea en el espació*.

La possibilitat d'emprar un model generat per ordinador com a protagonista de la cinta va ser motiu de discussió entre els productors del film i el gremi d'actors nord-americans, ja que aquests darrers consideraven que s'obria la porta al reemplaçament progressiu de tots els actors i actrius per representacions virtuals. Per evitar polèmiques es va decidir emprar una desconeguda actriu en el paper de Simone i retocar la seva mirada en l'etapa de postproducció per tal que fos menys realista. Paradoxalment, a la publicitat prèvia a l'estrena es va dir als mitjans que en el film s'havia utilitzat una actriu completament generada per ordinador, i el nom de Rachel Roberts només es va incloure en els crèdits fins que va aparèixer en DVD.

El film no només parla de la creació d'una representació femenina virtual o de la seva inclusió en el cinema sinó que s'endinsa en la transformació de la identitat que el director mateix experimenta per la creació i gestió d'aquest alter ego femení virtual, a qui dota de "la veu de Jane Fonda, el cos de Sofia Loren, la cara d'Audrey Hepburn combinada amb un àngel i la gràcia de Grace Kelly", en paraules de la seva ex-dona Elaine Christian, protagonitzada per Catherine Keener.

La comunicació en línia i les relacions de parella tanquen el cicle amb l'ensucrada cinta *Tienes un email*, de Nora Ephron (1998). Meg Ryan interpreta Kathleen Kelly, la propietària d'una petita llibreria

de contes infantils de Nova York que veu perillar el negoci quan la cadena d'establiments Fox obre un nou local al barri. L'estratègia de venda del propietari, Joe Fox, encarnat per Tom Hanks, fa que es creï certa antipatia entre ambdós. Les seves vides canvien quan, sense saber qui és l'altre, comencen a intercanviar correus electrònics mentre mantenen les seves parelles respectives, ella amb un avorrit columnista d'un diari que continua fermat a la màquina d'escriure, ell amb una vanitosa famosa novaiorquesa. Sota els pseudònims de Shopgirl i NY152, Kelly i Fox comencen una relació per internet, utilitzant els correus electrònics als quals fa al·lusió el títol, ja que aquest és el missatge de salutació que els usuaris americans d'AOL senten quan els entra un nou missatge.

Tienes un email és una nova versió del film *The Shop Around the Corner*, d'Ernst Lubitsch (1940), del qual pren el nom la llibreria de Kelly, que a Espanya es va traduir com *El bazar de las sorpresas*. Ambdós films s'inspiren en el llibre *Parfumerie*, de l'escriptor hongarès Miklós László (1937) en el qual dos amants s'escriuen cartes d'amor sense saber que l'altre és aquell company de feina que tanta antipatia li genera. Emperò en aquesta versió d'Ephron és mitjançant els correus electrònics que NY152 i Shopgirl delimiten les fronteres de la seva relació en línia: parlen extensament d'ells mateixos i de les coses que els afecten, però no desvetllen la seva identitat ni aporten dades concretes del lloc on fan feina. La relació virtual es consolida fins al punt que decideixen trobar-se en persona, deixant pas a la decepció de descobrir qui hi ha darrera dels emails. ■

* Llicenciada en Història. Sòcia de l'empresa de gestió cultural ALEA. Ha comissariat l'exposició "Identitat digital. I tu qui ets, a Internet?"



Cicle homenatge any Ingmar Bergman

El passat dia 30 de juliol de 2007 moria a l'illa de Fårö Ingmar Bergman, un dels directors més significatius de la segona meitat del segle xx. El Centre de Cultura, durant aquest any, li vol retre un just homenatge amb la projecció —en 35 mm— gran part de la seva extensa filmografia. Hi ha previst visionar *Música en la oscuridad*, *Prisión*, *El séptimo sello*, *Fresas salvajes*, *El rostro*, *El manantial de la doncella*, *El ojo del diablo*, *Como un espejo*, *Los comulgantes*, *El silencio*, *Esas mujeres*, *La hora del lobo*, *La vergüenza*, *Pasión*, *El rito*, *Gritos y susurros*, *La flauta mágica*, *Secretos de un matrimonio*, *Cara a cara*, *El huevo de la serpiente*, *Sonata de otoño*, *Creadores de imágenes*, *Sarabanda*,...

Començam aquest mes d'abril amb *Juegos de verano* (1950), *Un verano con Mónica* (1952), *Una lección de amor* (1953) i *Sonrisas de una noche de verano* (1955). Per raons alienes a l'organització, el mes de maig es projectaran dues pel·lícules anteriors a les esmentades, per la qual cosa no serà possible seguir un ordre cronològic. Òbviament, sempre que aquest ordre sigui possible, es durà a terme d'aquesta manera, si és que, com que contínuament apareixen còpies noves al mercat amb motiu de la mort del director, no s'afegeixen projeccions encara no previstes.



Puerto



El séptimo sello



Rodatge de Tortura



Crisis



El silencio



Fresas salvajes

Filmografía

- 1944 · Tortura (*Hets*). Va ser guionista i ajudant de direcció d'Alf Sjöberg. Bergman va dirigir les darreres escenes.
- 1945 · Crisis (*Kris*). Bergman debuta oficialment com a director de cinema.
- 1946 · Llueve sobre nuestro amor (*Det regnar på vår kärlek*)
- 1947 · Mujer sin rostro (*Kvinna utan ansikte*)
· Barco hacia la India (*Skepp till Indialand*)
- 1948 · Noche eterna (*Musik i mörker*)
· Puerto (*Hamnstad*)
· Eva (*Eva*)
- 1949 · Prisión (*Fängelse*)
· La sed (*Törst*)
- 1950 · Hacia la felicidad (*Hill glädje*)
· Cuando la ciudad duerme (*Medan staden sover*)
· Esto no puede ocurrir aquí (*Sånt händer inte här*)
· Divorcio (*Frånskild*)
· Noche de circo (*Gycklarnas afton*)



El rito



Gritos y susurros

- 1951 · Juegos de verano (*Sommarlek*)
- 1952 · Tres mujeres (*Kvinnors väntan*)
- 1953 · Un verano con Mónica (*Sommaren med Monika*)
- 1954 · Una lección de amor (*En lektion i kärlek*)
- 1955 · Sueños (*Kvinnodrom*)
· Sonrisas de una noche de verano (*Sommarnattens leende*)



Cara a cara

- 1956 · El séptimo sello (*Det sjunde inseglet*)
· La última pareja que corre (*Sista paret ut*)
- 1957 · Fresas salvajes (*Smultronstället*)
· En el umbral de la vida (*Nära livet*)
- 1958 · El rostro (*Ansiktet*)
- 1959 · El manantial de la doncella (*Jungfrukällan*)
- 1960 · El ojo del diablo (*Djävulens Öga*)
- 1961 · Como en un espejo (*Såsom i en spegel*)
· El jardín de las delicias (*Lustgården*)
- 1962 · El silencio (*Tystnaden*)
- 1963 · Los comulgantes (*Nattvardsgästerna*)
- 1964 · ¡Esas mujeres! (*För att inte tala om alla dessa kvinnor*)
- 1966 · Persona (*Persona*)
- 1967 · Daniel, episodio de Stimulantia
- 1968 · La hora del lobo (*Vargtimmen*)
· La vergüenza (*Skammen*)
- 1969 · El rito (*Riten*)
· Documental sobre Fåro (*Fårödokument*)
· Pasión (*En passion*)



Sonata de otoño



Secretos de un matrimonio

- La reserva (Reservatet)
- 1971 · La carcoma (Beröringen/The Touch)
- 1972 · Gritos y susurros (Viskningar och rop)
- 1974 · Secretos de un matrimonio (Scener ur ett äktenskap)
- Misanthropen
- 1975 · La flauta mágica (Trollflöjten)
- 1976 · Cara a cara (Ansikte mot ansikte)
- 1977 · El huevo de la serpiente (Ormens ägg/Das Schlangenei/The Serpent's Egg)
- 1978 · Sonata de otoño (Höstsonaten)
- 1979 · Mi isla, Farö (Farö-dokument)
- 1980 · De la vida de las marionetas (Aus dem Leben der Marionetten)
- 1982 · Fanny y Alexander (Fanny och Alexander)

- 1984 · El rostro de Karin (Karins Ansikte).
Curtmetratge
- Después del ensayo (Ester repetitionen)
- 1985 · Los dos bienaventurados (Det tva saliga)
- 1986 · Documento Fanny y Alexander (Dokument Fanny och Alexander)
- De Två saliga
- 1992 · La marquesa de Sade (Markisinnan de Sade)
- 1993 · Backanterna
- 1995 · Sista skriket
- 1997 · En presencia de un payaso (Larmar och gör sig till)
- 2000 · Creadores de imágenes (Bildmakarna)
- 2003 · Sarabanda (Saraband)



Fanny y Alexander



El manantial de la doncella

Les pel·lícules del mes

Exposició Identitat digital. Secció de cinema. Cicle any Ingmar Bergman

A les 18.00 hores

Exposició IDENTITAT DIGITAL

Secció de cinema

2 D'ABRIL

La red (1999) d'Irwin Winkler



Nacionalitat i any de producció: EUA, 1995
 Títol original: *The Net*
 Producció: Columbia Pictures
 Director: Irwin Winkler
 Guió: John Brancato i Michael Ferris
 Fotografia: Jack N. Green
 Música: Mark Isham
 Intèrprets: Sandra Bullock, Jeremy Northam, Dennis Millar, Diane Baker

16 D'ABRIL

Simone (2002) d'Andrew Niccol



Nacionalitat i any de producció: EUA, 2002
 Títol original: *Simone*
 Director: Andrew Niccol
 Guió: Andrew Niccol
 Fotografia: Edward Lachman
 Música: Carter Burwell
 Intèrprets: Al Pacino, Catherine Keener, Evan Rachel Wood, Rachel Roberts

9 D'ABRIL

Matrix (1999) de Larry i Andy Wachowski



Nacionalitat i any de producció: EUA, 1999
 Títol original: *The Matrix*
 Producció: Village Roadshow Pictures, Silver Pictures, Groucho II Film Partnership
 Director: Andy i Larry Wachowski
 Guió: Andy i Larry Wachowski
 Fotografia: Hill Pope
 Música: Don Davis
 Intèrprets: Keanu Reeves, Laurence Fishburne, Carrie-Anne Moss, Hugo Weaving

23 D'ABRIL

Tienes un e-mail (1998) de Nora Ephron



Nacionalitat i any de producció: EUA, 1998
 Títol original: *You've Got Mail*
 Producció: Warner Bros Pictures
 Director: Nora Ephron
 Guió: Nora i Delia Ephron
 Fotografia: John Lindley
 Muntatge: Richard Marks
 Música: George Fenton
 Intèrprets: Tom Hanks, Meg Ryan, Dabney Coleman, Parker Posey

d'abril

A les 18.00 hores

Homenatge a Francesc Llinàs

Col·laboren **FILMOTECA DE ESPANYA**
Cahiers de Cinema. España

30 D'ABRIL

Abrir las puertas al mar (1970)
de Francesc Llinàs (curtmetratge)

Nacionalitat i any de producció: Espanya, 1970

Títol original: *Abrir las puertas al mar*

Director: Francesc Llinàs

Guió: : Francesc Llinàs
(Curtmetratge)

A les 20.00 hores

Cicle Ingmar Bergman

2 D'ABRIL

Summer Interlude (VOSE-1951)

Nacionalitat i any de producció: Suecia, 1951

Títol original: *Sommarlek*

Producció: Svensk Filmindustri

Director: Ingmar Bergman

Guió: Ingmar Bergman i Herbert Grevenius

Fotografia: Gunnar Fischer

Muntatge: Oscar Rosander

Música: Erik Nordgren, Bengt Walleström i Eskil Edkert-Lundin

Intèrprets: Maj-Britt Nilsson, Birger Malmsten, Alf Kjellin, Annalisa Ericson

9 D'ABRIL

Summer with Monika (VOSE-1953)

Nacionalitat i any de producció: Suècia, 1953

Títol original: *Sommarem med Monika*

Producció: Svensk Filmindustri

Director: Ingmar Bergman

Guió: Ingmar Bergman, Meter Anders Fogelström

Fotografia: Gunnar Fischer

Muntatge: Tage Holmberg, Gösta Lewin

Música: Erik Nordgren, Eskil Edkert-Lundin i Walle Söderlund

Intèrprets: Harriet Andersson, Lars Ekborg, John Harryson, Georg Skarstedt

16 D'ABRIL

A lesson in love (VOSE-1954)

Nacionalitat i any de producció: Suecia, 1954

Títol original: *En lektion i kärlek*

Producció: Svensk Filmindustri

Director: Ingmar Bergman

Guió: Ingmar Bergman

Fotografia: Martin Bodin

Muntatge: Oscar Rosander

Música: Dag Wirén

Intèrprets: Eva Dahlbeck, Gunnar Björnstrand, Ivonne

Lombard, Harriet Andersson

23 D'ABRIL

Smiles of a summer night
(VOSE-1955)

Nacionalitat i any de producció: Suecia, 1955

Títol original: *Sommarnattens Leende*

Producció: Svensk Filmindustri

Director: Ingmar Bergman

Guió: Ingmar Bergman

Fotografia: Gunnar Fischer

Muntatge: Oscar Rosander

Música: : Erik Nordgren

Intèrprets: Eva Dahlbeck, Gunnar Björnstrand, Ulla

Jacobsson, Harriet Andersson

Homenatge a Francesc Llinàs

Col·laboren **FILMOTECA DE ESPANYA**
Cahiers de Cinema. España

30 D'ABRIL

Había un padre (1942-VOSE)**Yasujiro Ozu**

Nacionalitat i any de producció: Japó, 1942

Títol original: *Chichi ariki*

Director: Yasujiro Ozu

Guió: Yasujiro Ozu i Tadao Ikeda, Takao Yanai

Fotografia: Yuharu Atsuta

Muntatge: Kyoichi Saiki

Música: Kyoichi Saiki

Intèrprets: Ryu Chishu, Shin Saburi, Shuji Sano,

Takeshi Sakamoto

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