

Cicle Alan Resnais

Mostra de cinema dirigit per dones

temps moderns  
papers de cinema



núm. 145 Setembre 2008



**temps moderns** papers de cinema  
Edició mensual Setembre 2008 Núm. 145

**Edita**

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

**Director**

Jaume Vidal

**Secretari Redacció**

Miquel Pasqual

**Assessorament lingüístic i traduccions**

Jeroni Salom

**Consell de redacció**

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

**Fotografies**

Arxiu Centre de Cultura

**Disseny maqueta / portada**

Santamà disegna

**Maquetació**

Jaume Vidal i Fortesa

**Imprimeix**

Gràfiques Planisi, SA Dipòsit Legal: PM 648-1994

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

# Sumari

---

- 2 Editorial
- 4 Els nins de la pantalla  
La psicologia infantil en el cine (V)  
per Gabriel Genovart
- 10 Bandes de so  
Matthieu Chabrol: un compositor selectiu  
per Házael González
- 11 Els orígens d'Indiana Jones  
per Guillem Fiol Pons
- 16 Bandes de so  
John "Indiana Jones" Williams is back!  
per Házael González
- 17 Treballant en curt. Visca el terrorisme domèstic: *Eva Boom o la explosión plástica*, d'Àlex Marín  
per Angela Coronado
- 19 Clàssics moderns. La violència (i IV):  
*Straw Dogs* (Perros de Paja, 1971) de Sam Peckinpah  
per Iñaki Revesado
- 23 Díptic sobre la realitat impostora  
per Pere Antoni Pons
- 24 El guió l'escriu la vida:  
diàleg d'Albert Walden amb Ross McElwee
- 29 El cinema balear de l'Autonomia: 1983-2008  
per Xavier Jiménez
- 35 *Bringing Up Baby* d'Howard Hawks,  
entre la casera i la cacera  
per Carles Cabrera
- 37 Sidney Lumet: un cineasta intemporal  
per Xavier Jiménez
- 42 *A pleno sol* i *El talento de Mr. Ripley*:  
dos directors rere la pista de Highsmith  
per Jesús Toré
- 46 Crònica de cine  
Repàs de la temporada 2007-2008  
per Martí Martorell
- 48 L'escenari de Ilauna. De Perpinyà a Tàrraga passant pel carrer de la Riera  
per Francesc M. Rotger
- 49 Cinema i realitat
- 50 Valoració del cicle *Panorama del cinema actual*
- 52 Treballant en curt. Entrevista a Miquel Forteza Moll. Retrat en curt d'un jove cineasta  
per Angela Coronado
- 58 Apunts a contrallum. Un autor camuflat  
per Josep Carles Romaguera
- 60 Cinema a "SA NOSTRA"  
Les pel·lícules del mes de setembre

*Mai no s'ha de triar entre violència i ordre,  
sinó entre la violència i el conflicte o el debat*

Alain Touraine

Encetam el curs 2008-2009, l'estiu ens ha provat i aportam idees noves, il·lusió i ganes de fer feina. Continuarem en la mateixa línia perquè sabem que té acceptació, però introduïrem igualment novetats pensant que tants d'anys de dedicació al cinema ens obliga a obrir-ne el ventall i mostrar el màxim possible en relació a tot el que es mou al voltant del cinema referit a les nostres illes.

Per això, de bon principi, en aquest mes de setembre farem un esguard a l'obra d'un jove, més que jove, realitzador, Miquel Forteza, i dia 9 mostrarem la seva producció, cinc curtmétratges que fins ara ha fet, idees pròpies que tracten problemàtiques socials d'aqueixes que tenim davant els ulls i que a vegades ens resistim a mirar. Els ulls d'un adolescent suficientment madur ens guiaran.

La crítica cinematogràfica analitza a consciència les històries mostrades a la pantalla, la qualitat de la realització, el ritme, els diàlegs, la paraula i la imatge. És un nombrós conjunt d'elements que determinen si el resultat final és o no és mereixedor d'ésser beneït amb una nota positiva. No sempre emperò la persona que parla de cinema para un esment es-

pecial a la música, les bandes sonores i les cançons, tant si són composicions fetes expressament per a la pel·lícula com si són manllevades del que hi ha al mercat. Hazael González sí que ho fa, de fet dedica tota la seva investigació a aquest apartat. Llegiu a aquest exemplar el repàs que fa a Matthieu Chabrol, fill de Claude Chabrol i present al capítol musical de moltíssimes realitzacions del seu pare.

I si abans dèiem que Miquel Forteza construeix cinema en format curt sobre la crueta que hi ha avui a la societat, la violència no n'és aliena, ans al contrari, malauradament en un o altre context esdevé gairebé sempre protagonista. També aquest mes Iñaki Reyesado clou amb el quart lliurament

dedicat a Peckinpah la seva anàlisi particular sobre la violència al cinema, mentre que Gabriel Genovart, en el seu esborcoll científic constant aprofundeix en les causes i els casos de suïcidis juvenils que ens mostra el cinema al llarg de la història. La vida és dura, parlem-ne a partir del cinema.

I per acabar, els dimecres a les vuit Resnais, no cal perdre els bons costums. Tres pel·lícules: **Hiroshima mon amour**, **L'année dernière a Marienbad** i **Muriel**. Parau esment als guionistes, Marguerite Duras, Alain Robbe Grillet i Jean Cayrol; Alain Resnais va atreure cap al cinema literats destacats. La darrera setmana, en sessió doble i durant tres dies, cinema dirigit per dones.



*L'année  
dernière a  
Marienbad*

# Els nins de la pantalla

## La psicologia infantil en el cine (V)

Gabriel Genovart

---

Europa '51



### Edmund Koeler / Michele Girard

**A**dues de les pel·lícules més importants de Roberto Rossellini ens trobam amb un suïcidi juvenil: *Germania anno 0*<sup>1</sup> acaba amb el suïcidi del jove Edmund Koeler (Edmund Moeschke), de tretze anys d'edat; mentre que *Europa '51*<sup>2</sup> es pot dir que gairebé comença amb la mort d'un altre pubescent, Michele Girard (Sandro Franchina), que també posa fi a la seva existència a la curta edat de dotze anys. *Germania anno 0* (1947) és una de les obres fundacionals del moviment neorealista, en tant que *Europa '51*, una obra realitzada el 1952, marca, en opinió d'alguns estudiosos, el final del neorealisme (o, si més no, el principi de la seva fi) i el punt d'inflexió del cinema italià cap a unes noves tendències expressives (el cine d'Antonioni, fonamentalment).

Amb aquestes referències, assenyalam un fet que val la pena remarcar: pràcticament tot el neorealisme, des de *Roma città aperta* (Rossellini, 1945), està en bona part recorregut pel tema de les edats juvenils, per una atenció a la problemàtica d'infàncies i adolescències dissortades o maltractades, ja sigui per l'adversitat ambiental (la guerra, la misèria...) o ja per qualche tipus de carència material, moral, educativa o afectiva de l'entorn. Recordem al respecte, a més de les ja esmenta-

des, altres pel·lícules notables d'aquest moviment cinematogràfic transalpí: *Sciucchià (El limpiabotas)*: Vittorio de Sica, 1946; *Ladri di biciclette (Ladrón de bicicletas)*: Vittorio de Sica, 1948; *Proibito rubare (Prohibido robar)*: Luigi Comencini, 1948; *Domani è troppo tardi (Mañana será tarde)*: Léonide Moguy, 1950, i *Domani è un altro giorno (Mañana será otro día)*: Léonide Moguy, 1951; *Il ferroviere (El ferroviario)*: Pietro Germi, 1956...; així com pel·lícules d'altres cinematografies no italianes a les quals la influència del neorealisme potser és més patent: *Jeux interdits (Juegos prohibidos)*: René Clément, França, 1951; *Mandy*: Alexander Mackendrick, R. U., 1952; *Little fugitive (El pequeño fugitivo)*: Ray Ashley, USA, 1953; *Mi tío Jacinto*: Ladislao Vajda, Espanya, 1956; *Los chicos*: Marco Ferreri, Espanya, 1959; *Los golfos*: Carlos Saura, Espanya, 1959; *Les quatre cents coups (Los cuatrocientos golpes)*: François Truffaut, França, 1959. En conjunt, un florlet de pel·lícules —que van des del neorealisme *sensu stricto* fins al cine independent, el *cinéma-verité* i la *nouvelle vague*— a les quals es pot dir perfectament que s'hi condensen, com a mínim, varis tractats de psicologia evolutiva.

Es pot afirmar per tant que el cinema neorealista dona un tracte preferent al món de la infància i de l'adolescència i als diversos conflictes i traumes que poden presentar-se en aquestes edats; entre ells,



els que poden desembocar en un suïcida, un fet que, a la realitat quotidiana, es produeix molt rarament abans dels deu anys, però d'una esfereïdora incidència entre els deu i els catorze. Els suïcidis dels protagonistes juvenils a dues de les obres més emblemàtiques del neorealisme com són *Germania anno 0* i *Europa'51* (als quals hi podríem afegir els de les adolescents de les pel·lícules de Moguy) no expressen una coincidència casual, sinó carregada d'intenció. Es tracta simplement de la constatació i de la denúncia, per part de Roberto Rossellini en particular i del cinema neorealista en general, del difícil que ha estat, en una infinitat de casos, el fet de ser infant o adolescent en el món tantes vegades inhòspit i insegur del segle XX, fins al punt que molts d'al·lots han sentit la necessitat d'escapar-ne de qualche manera; a voltes, posant fi, dràsticament, a les seves vides. I aquest fenomen, el dels suïcidis juvenils, ha anat tristament en ascens, fins a assolir cotes vertaderament alarmants en els nostres dies: just ara mateix, a l'inici del segle XXI, en el qual estudis molt ben documentats certifiquen que, en no poques ocasions, els nins i adolescents, que de cada cop posseeixen més coses, són també, en general, de cada vegada mes infeliços o es troben més sols, indefensos i desorientats.

A tot això, la pregunta que salta és aquesta: ¿per què tants d'al·lots del nostre temps han pres o prenen la decisió tràgica de posar fi a la seva existència en el començament de la seva pubertat o en plena adolescència i joventut? L'anàlisi de les raons per les quals ho fan els dos personatges juvenils de les dues mencionades pel·lícules de Ros-

sellini potser ens ajudi a trobar algunes de les claus d'un fenomen tan extremadament feridor. Edmund Koeler, a *Germania anno 0*, posa fi a la seva vida perquè viu en una situació extrema de misèria i d'indigència i en un món materialment i moralment esbucats dins el qual els adults no li ofereixen ni una sola esclatxa d'esperança, ni un sol fonament mínimament consistent sobre el qual poder aixecar una existència que comença, un món en el qual el Berlín de la immediata postguerra esdevé una imatge descarnada (i gairebé una metàfora) que ve a resumir el pitjor del segle XX; Michele Girard, a *Europa'51*, se suïcida perquè, encara que ho tingui materialment tot, viu, no obstant, dins un entorn familiar fred i distant en el qual el buit afectiu que experimenta és el reflex del buit existencial dels seus pares (i de la seva mare, molt especialment). El primer és un nin pobre i privat de tot absolutament; el segon no és més que un "pobre nin ric", un nin que podria dir d'ell mateix allò que en deia de si la filla d'un dels principals magnats del segle XX: "jo era tan pobra —afirmava— que no tenia més que diners". Entre Edmund Koeler i Michele Girard hi va tot un ventall de motius i de raons per les quals un infant o un adolescent es pot arribar a suïcidar. I si des d'un punt de vista objectiu, com pot ser el de l'espectador d'ambdues pel·lícules, el suïcida d'Edmund pot semblar justificat o, si més no, sobrat de raons, el de Michele, en canvi, ens pot parèixer, en una primera consideració, una acció desproporcionada o desmesurada ("no puc entendre —li diu la mare— que un nin com tu, que té tot el que vol, estigui sempre tan insatisfet"). Però

*Roma città  
aperta*



el cert és que, a la pura realitat, es produeixen sovint suïcidis com el de Michele d'*Europa*'51.

La psicologia ha establert un ample inventari de les causes que poden conduir a desencadenar la dramàtica decisió de llevar-se la vida a les edats primerenques de l'existència humana. Vegem, en primer lloc, les que afecten el protagonista de *Germania anno 0*. En el cas d'Edmund Koeler, viure no és més que sobreviure amb tota classe d'estretors i amb la necessitat de recórrer a la picaresca enmig de la desfeta material i moral que seguí la rendició alemanya als aliats, en el si d'una família desestructurada a la qual falta la mare (probablement morta a conseqüència de la guerra), la germana confraternitza amb els soldats americans de les forces d'ocupació per arribar a qualche aliment de subsistència, el germà major viu amagat per por que no li passin factura pel seu passat a l'exèrcit nazi i el pare està greument malalt; i per si tot això no bastàs, Edmund és objecte de les volences insanes d'un antic professor pederasta que a la vegada que l'acossa sexualment tracta d'inculcar-li, encara, els ideals nacionalsocialistes que han portat Alemanya a tota

aquella devastació. Fruit d'aquesta influència que afirma que els dèbils han de ser eliminats, Edmund enverinarà el seu pare, sobretot per treure'l de les penes i misèries que pateix. Després, fredament, se suïcidarà, deixant-se caure des de l'alt d'un de tants edificis més de mig derruïts pels bombardeigs. Poc abans de prendre la seva fatal decisió, hem vist que Edmund tractava de participar en els jocs d'una quadrilleta de nins més petits (d'aquests que sempre juguen sobre les runes que han deixat les guerres), però aquells nins el rebutgen perquè el troben massa gran per jugar amb ell. En aquesta "terra de ningú" que són tantes vegades els tretze anys d'edat, Edmund se n'adona que ja ha perdut la infantesa i que, enmig d'aquell món absolutament esfondrat, no té al davant cap futur ni esperança. A ell no l'ha mort cap bomba, però sí la perversió de valors que desencadenaren la pitjor i més terrible de les guerres d'un segle embogit per algunes de les ideologies totalitàries més sanguinàries i destructores que han desfilat per la història i que més víctimes innocents han causat. Rossellini, en elegir un nin de tretze anys com a protagonista de la se-



va meditació sobre Alemanya, en fa, amb el suïcidi d'Edmund, una denúncia de tot això.

*Germania anno 0* i *Europa'51* són la història de dues depressions juvenils, encara que les circumstàncies que les provoquen siguin de naturalesa molt diferent. Rossellini escrigué en una ocasió que les seves pel·lícules eren "estudis sobre els moviments de l'ànima". En aquestes dues obres —que són al capdavant, com els respectius títols donen a entendre, dues meditacions sobre la societat europea del seu temps (una societat a la qual la recuperació econòmica que segueix la segona guerra mundial no anirà acompanyada d'una recuperació ètica)— expressa quins són els moviments anímics que poden conduir dues ànimes, encara tendres, a acabar amb la pròpia vida. Només sis anys separen el marc cronològic de referència d'ambdues pel·lícules: els que van des de la immediata postguerra fins a l'Europa del desenvolupament econòmic que s'aixeca de la seva destrucció. Berlín és, com hem dit, l'escenari geogràfic en el primer cas; Roma, en el segon. Berlín i Roma..., les dues capitals dels imperis nazi-fascistes que havien de dominar el món sencer. I a una i altra banda ens trobam amb dos nins de caràcter molt sensible i vulnerable que són profundament infeliços. Ja hem esbrinat els motius de la infelicitat d'Edmund Koeler, el protagonista del primer film; les del Michele Girard d'*Europa'51* són de caràcter molt distint i més complex. Michele és el fill únic d'una família de l'alta burgesia romana a la qual la seva mare, Irene (l'esplèndida Ingrid Bergman rosselliniana, en el paper d'una dona frívola i superficial), viu molt més pendent de les relacions i diversions socials del seu món limitat i vacu que de transmetre un poc de l'afectivitat i del calor matern que el fill li reclama. Michele, després de simular reiteradament unes dolences que no pateix (i que no són més que una estratègia per cridar l'atenció), es deixa caure pel buit de l'escala de casa seva en el transcurs d'una de les avorrides i reiterades festes o *partys* nocturns que els seus pares ofereixen a les amistats com a amfitrions, si és que, com es pot suposar, no són fora cada dos per tres com a convidats. A conseqüència de les complicacions que segueixen la caiguda (en el que, en primera instància, no sembla més que un conat de suïcidi), Michele morirà, quan semblava que ja havia sortit de perill i quan ja també el succés, abans del seu fatal desenllaç, havia portat Irene Girard a la convicció de replantejar-se per complet les bases de la seva insubstantial existència. Ha entès el missatge de l'acció del fill: un missatge desesperat demanant una atenció familiar (i, sobretot, materna) que no tenia i que finalment, com ocorre en molts de suïcidis en aquesta edat, ha resultat, amb la mort cercada i provocada, l'execució d'una venjança calculada i freda contra els seus progenitors per la indiferència que pensa tenen en vers d'ell. El nin estava convençut que no comptava quasi gens dins la vida dels seus pares. Michele mor quasi al començament de la pel·lícula, però es pot dir tota la resta d'*Europa'51* és una meditació i un aprofun-

diment sobre les raons que han portat un nin a suïcidar-se. (I cal aquí establir una comparació entre Edmund i Michele, per una banda, i el protagonista infantil de *Ladri di biciclette* de Vittorio de Sica, per altre. El petit Bruno Ricci, interpretat per Enzo Staiola, una altra de les infàncies més commovedores del cinema neorealista, tot i que viu també en una situació de necessitat extrema, té la sort de trobar-se envoltat d'un entorn afectiu agombolador. La vida de Bruno sí que compta dins la seva llar, fins al punt d'arribar a ser, des de la seva fragilitat infantil malmesa per les circumstàncies, un ferm estaló per al seu pare quan aquest s'enfonsa davant totes les adversitats que l'aclaparen. La vida del petit Bruno de *Ladri di biciclette* té, enmig de tot, un valor i un significat).

A *Europa'51* la mort de Michele sumeix Irene en la desesperació; no tant així al seu rígid espòs (Alexander Knox), per a qui (com per a altres membres de la família) el suïcidi del nin sembla no passar de ser un dolorós contratemps imprevist. Per a Irene, en canvi, la mort del fill (de la qual se'n fa culpable totalment) significa l'inici d'un calvari, el descens a un infern interior i exterior. Conscient que ha estat la seva incapacitat de trametre amor el que ha desencadenat la tragèdia, intentarà centrar la seva vida en repartir cap als altres, cap als sers més necessitats (i de manera especial entre els infants més afectats per la misèria), l'estimació que no ha sabut donar al propi fill. Descobreix d'aquesta manera tot un món marginal (i típicament *neorealista*) que li era per complet desconegut: un món en el qual, i particularment en el cas dels nins, la carència material no és necessàriament sinònim d'infelicitat, en especial quan aquests, per pobres que siguin, estan envoltats de calidesa afectiva, com els que té recollits a un humilíssim habitatge —una *chabola*, de fet— aquella dona dels suburbis de Roma fascinada pels infants, que interpreta (esplèndidament, com sempre) l'actriu Giulietta Masina.

Irene Girard, que en el seu itinerari descobreix també algunes de les pitjors lacres de la pobresa (la fam, la marginació, la prostitució, la delinqüència...) que afecten unes classes socials que ella fins llavors havia ignorat, vol repartir, quasi irradiar, amor i més amor, quasi d'una manera obsessiva; però no sap com pot fer-ho. Pensa que el món ha de canviar i ella vol contribuir a aquest canvi social. Voldria un món en el qual hi hagués tant d'amor i solidaritat que no es pogués donar el cas de cap infant ni cap adult que volgués deixar de viure per qualsevol tipus de misèria o de manca. Per això, fugint de totes les seves anteriors frivolitats burgeses, i tractant de redimir-se a si mateixa redimint els més desfavorits, es ficarà de ple en el món i en el dolor dels desheretats.

El personatge d'Irene Girard interpretat per Ingrid Bergman anticipa, en tota la part que precedeix el suïcidi del fill, els personatges d'Antonioni de la dècada següent: els de *L'avventura* (1960), *La notte* (1961) i *L'eclisse* (1962), en especial. Del que tracta essencialment *Europa'51* de Roberto Rossellini no és només del suïcidi d'un nin, sinó



de la buidor existencial de l'entorn familiar que ha contribuït a fer-lo possible. De qualque manera, a les posteriors pel·lícules de Michelangelo Antonioni, el tema del suïcidi hi és sempre present d'una manera més o menys larvada com una opció de fons en la majoria dels seus personatges adults. Antonioni, en l'estela del Rossellini d'*Europa '51* i de *Viaggio in Italia* (1953), ha estat qualificat com "el poeta del pessimisme"; un poeta del pessimisme que, com a recurs estilístic, conta tediosament històries avorrides d'una gent urbana, de classe alta i acomodada, que s'avorreix mortalment i que és incapaç d'establir vincles de comunicació afectiva amb altres persones, incloses les més properes físicament. Uns personatges que per matar el seu tedi, com els pares de Michele Girard, necessiten anar de festa en festa, o d'esdeveniment social en esdeveniment social, encara que n'estiguin totalment farts. I no trigaran molt en voler matar el seu fàstic amb l'alcohol, la cocaïna, l'heroïna i altres drogoaddiccions, que al capdavant són una manera de suïcidar-se lentament (i tampoc trigaran molt en imitar-los, i fins i tot en prendre'ls l'avantatge, els seus propis fills, i rere aquests, per simple mimetisme, els fills de les classes molt més humils, encara que sigui a còpia de recórrer a la delinqüència).

En aquest "desert moral melancòlic" que són, segons Roger Ebert, les pel·lícules d'Antonioni, qualificades per algun crític com una espècie de "neorealisme interior", els personatges "són gent que tracta de fugir del seu avorriment estenent-lo cap als altres, per a tornar a trobar-lo tot seguit; només el plaer momentani els distreu del tedi letal de la seva existència; són éssers paràsits als quals els diners els permeten evadir-se dels negocis, responsabilitats, metes i propòsits marcats, però no escapar-se de la seva buidesa interior". "Els personatges d'Antonioni —afirma un historiador

del cine— són com a somnàmbuls, i es desplacen letàrgicament d'un lloc a un altre, avorrits de les seves amistats, d'ell mateixos i de la vida en general; les accions i relacions es produeixen d'una manera casual i el sexe serveix com a anestèsia que calma, momentàniament, la desil·lusió, el fàstic i la soledat; són éssers desencantats, neuròtics, obsessionats pel fantasma del fracàs sentimental i social. Per a la majoria d'ells l'única sortida possible és la del suïcidi".

Però, tant o més que un poeta del pessimisme, Antonioni és el profeta d'un temps que comença amb les seves pel·lícules i que ja apuntava a les de Roberto Rossellini. Michelangel o Antonioni és el cineasta de la solitud i el cronista de l'angoixa i del nihilisme de l'home occidental del darrer terç del segle XX: la buidesa derivada d'una manca de valors i de sentit de l'existència, en el que alguns analistes hi ha vist la moral pròpia d'un neocapitalisme emergent per a la qual importa molt més el fet de *tenir* que no pas el de *ser*. ¿Val vertaderament la pena el fet de viure? ¿O, com deia Camus, la decisió de suïcidar-se o no suïcidar-se és l'únic problema filosòfic que realment interessa?

Aquest és el problema d'Irene Girard després de la mort del fill: el de donar, o de trobar, encara que sigui a les palpentes, enmig de la fosca, un sentit a la seva existència en particular i a l'existència en general. I en aquest camí de solituds, ple de les incomprendions dels seus sers més acostats (el marit, la pròpia mare i altres membres familiars), trobarà molt poques ajudes. No li valdran les d'Andrea (Ettore Giannini), el seu parent comunista (el típic "intel·lectual d'esquerres", un *progre* de saló carregat d'apriorismes i incapaç de veure-hi més enllà dels seus limitats tòpics polítics), ni el psiquiatre que, tractant d'esbrinar les raons d'un suposat "desequilibri psíquic" (quan es troba davant un cas d'angoixa existencial), li fa una aplicació del test

de Rorschach que resulta vertaderament patètica, ni el ridícul capellà d'una l'església catòlica incapaç d'entendre les dimensions més profundes (i fins i tot la inquietud evangèlica) del dolor d'una dona, ni tampoc la família com a institució, que queda igualment molt mal parada.

En els segles suïcidis dels dos quasi adolescents de *Germania anno 0* i de *Europa'51* el que hi batega és també aquest problema capital que continua essent per excel·lència, com ha posat de relleu el psicoterapeuta Viktor Frankl, el tema del nostre temps: el sentit de l'existència i l'orfenesa metafísica de l'home occidental des de finals del segle passat. Estudis molt recents mostren que els suïcidis juvenils a partir ja de la preadolescència, que es quan comencen a apuntar les preguntes metafísiques dins els "moviments de l'ànima" humana, van en augment en el si d'una societat a la qual han fet estralls l'hedonisme, el consumisme, els materialismes de diferent signe, el relativisme ètic i la manca de referents religiosos fèrriment dictada per la "correcció" política i intel·lectual a l'ús, i en la que el benestar econòmic no va acompanyat, ni de prop, del benestar moral i de l'equilibri interior. Com a les pel·lícules de Rossellini, els joves es continuen suïcidant, i la raó principal que els analistes hi troben en aquest fenomen apunta bàsicament, en molts de casos, a una mateixa causa: senzillament, no troben motius per viure, per articular un projecte d'existència que pugui resultar il·lusionant i motivador. Si és cert que, com en el cas d'Edmund Koeler de *Germania anno 0*, és impossible construir una vida sobre la roïndat física i les misèries materials que han deixat tantes guerres, també és impossible, o enormement difícil, construir un significat enmig de la pobresa moral d'un món egoïsta, mesquí, insolidari, mancat d'afectivitat i desnortat èticament, com el que percep en els seus pares i en els amats que els envolten Michele Girard a *Europa'51*.

El fet és que molts d'adolescents i joves vulnerables segueixen suïcidant-se d'una manera aborronadorament freda. Acaben de prendre una copa al bar amb els seus amics, aparentment amb tota normalitat. Paguen la ronda i s'aixequen dient "aquesta vida és un oi". I se'n van cap a casa i es maten, si és que abans no estavellen voluntàriament el cotxe contra el primer arbre o paret que els ve a mà. El que

segueix és el dolor i l'estupor de tants de pares i mares que, com Irene Girard, es demanen desesperadament: "Per què?, per què?, per què?"

Irene Girard, enmig del seu sofriment, tracta de trobar i de sembrar l'esperança. I acabarà internada en un sanatori psiquiàtric per "desequilibri mental". Per al marit i per a la pròpia mare, s'ha convertit en poc menys que en una neuròtica de comportaments extravagants que ja resulten una molèstia insuportable i socialment incòmoda; Andrea, el cosí marxista, la considera perduda per a la "causa proletària" des del moment que Irene li ha dit que no la poden satisfer els paradisos terrenals on no pugui trobar mai el fill que ha perdut; el capellà del sanatori la considera una espècie d'illuminaada religiosa, i la psiquiatria emet un informe mèdic que la diagnostica, poc més o manco, com una pacient paranoica. Les escenes finals en què Irene Girard es reclosa per tot el grup format per tan insignes representants de l'orde social establert (la família, l'església, la psiquiatria i l'intel·lectual políticament correcte) és desoladora. Només els pobres, els senzills i els humils de cor que Irene ha tractat i ajudat ploreu sincerament la reclusió de la seva amiga i benefactora.

*Germania anno 0* i *Europa'51* són, com les dues cares d'una mateixa moneda, dues profundes i amargues reflexions sobre la societat i sobre l'ànima humana a partir del suïcidi de dos nins. ■

#### NOTES

(1) : *Germania anno 0*. : *Alemania, año 0*. : 1947 (Itàlia). : Roberto Rossellini i Alfredo Guarini per a la TevereFilm. : Roberto Rossellini. : Roberto Rossellini, Carlo Lizzani i Max Koplek (sobre una idea de Roberto Rossellini). : Robert Juillard. : Roberto Filippone. : Renzo Rossellini. : Eraldo Da Roma. : 75 minuts. : Edmund Moeschke (Edmund Koeler), Franz Kruger (el seu pare), Barbara Hintz (Eva, la germana), Werner Pittshau (Karl Heiz, el germà), Erich Gühne (el professor).

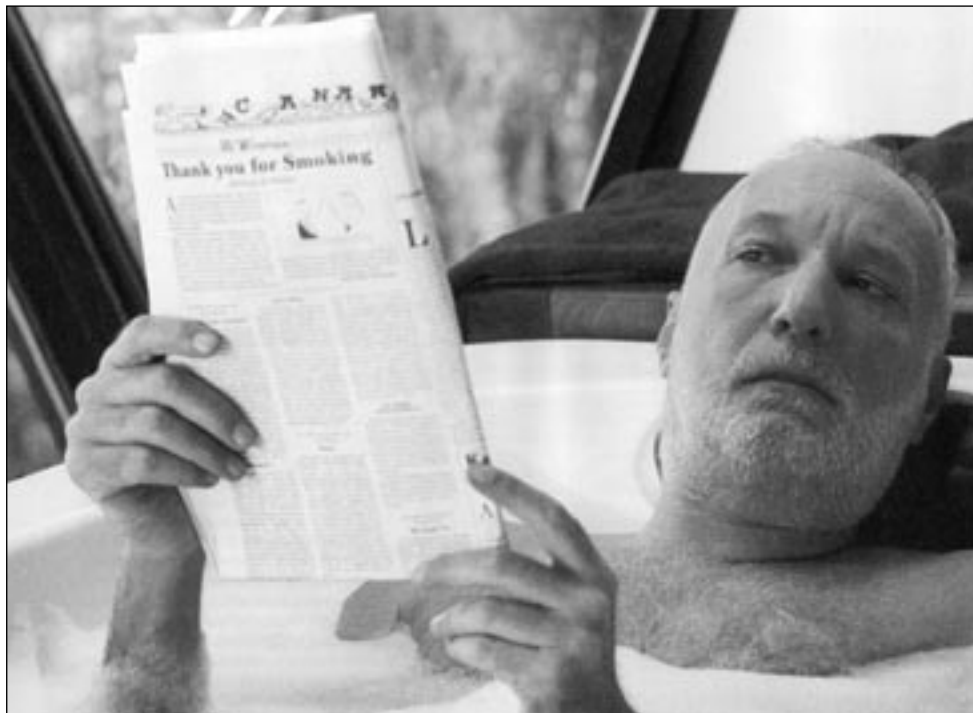
(2) : *Europa'51*. : *Europa 1951*. : 1952 (Itàlia). : Carlo Ponti i Dino de Laurentiis. : Roberto Rossellini. : Sandro de Feo, Mario Pannunzio, Ivo Perilli i Brunello Rondi. : Aldo Tonti. : Renzo Rossellini. : 110 minuts. : Ingrid Bergman (Irene Girard), Alexander Knox (George Girard), Sandro Franchina (Michele Girard), Ettore Giannini (Andrea Casati), Giulietta Masina (Giulietta Passerotto), Teresa Pellati (Ines).

*Germania  
anno 0*



# Bandes de so Matthieu Chabrol: un compositor selectiu

Hazáel González



*La Fille Coupée en Deux*

Fa molts pocs dies, mirant la cartellera juntament amb l'amic Jaume Vidal, em vaig trobar de cara amb una estrena discreta, gairebé invisible, estrenada únicament a una sala i a més en versió original. Potser ni tan sols ens hi haguéssim fixat si no fos pel nom del seu director: ni més ni menys que Claude Chabrol, un dels darrers supervivents d'aquella anomenada *nouvelle vague* francesa que tants de moments (bons i dolents) ens ha donat als aficionats al cinema, i que amb quasi vuitanta anys continua en actiu. L'enigmàtic títol era *Una Chica Cortada en Dos* (*La Fille Coupée en Deux*, 2007), i el seu compositor és un home tan especial i selectiu com Matthieu Chabrol, fill del director, i del qual jo mateix (ho confesso) no n'havia sentit parlar mai. Tot això va ser suficient per posar-se a investigar.

Primer de tot, és clar, era la pel·lícula; i va ser una sorpresa ben interessant: un film molt ben narrat, molt ben portat i divertit com uns quants de joves cineastes voldrien aconseguir fer avui dia. I musicalment, el millor adjectiu que se li pot posar és, sens dubte, el de "correcta". Què vol dir això? Dins la història us trobareu molt poca música, potser unes quantes notes aïllades d'un suau piano o uns discrets tocs de corda o vent que serveixen gairebé com suport auditiu a moments de transició, o, com a molt, a estats d'ànim breus i concisos. I aquesta solució és, senzillament, perfecta per a la pel·lícula: amb la manera de fer i encadenar les imatges, i una direcció tan neta i concisa, una música com aquesta no ens resulta gens estrident ni fora de lloc. Potser molta gent podria pensar que

aquí la música és tan discreta que no és un element important ni memorable, però això no és cert del tot: a un cine com el de Chabrol, les absències diuen de vegades molt més que les presències, i la qüestió és que el compositor ho entén perfectament. I és que sembla que, en aquest cas concret, són el pare i el fill els qui s'entenen a la perfecció.

I tant és així que aquest músic ha signat gairebé una trentena de composicions, i totes (absolutament totes) estan fetes per al seu pare, directa o indirectament. La carrera de Matthieu comença als anys setanta amb el curtmetratge *La Bonne Nouvelle* (André Weinfeld, 1974), on el personatge principal era interpretat pel seu prestigiós

(i polifacètic) progenitor, i a partir d'allà, ens trobem el seu nom a gairebé totes les pel·lícules signades per Claude Chabrol, començant per *Los Fantomas del Sombrerero* (*Les Fantômes du Chapellier*, 1982), *La Sangre de Otros* (*Le Sang des Autres*, 1984), o *Pollo al Vinagre* (*Poulet au Vinaigre*, 1985), i seguint amb obres ja més personals i conegudes com *Un Asunto de Mujeres* (*Une Affaire de Femmes*, 1988), *Días Tranquilos en Clichy* (*Jours Tranquilles à Clichy*, 1990), on a més el compositor fa una petita aparició com actor), *Madame Bovary* (1991), *Betty* (1992), *El Infierno* (*L'Enfer*, 1994), o *La Ceremonia* (*La Cérémonie*, 1995), i ja en els darrers temps, *Gracias Por el Chocolate* (*Merci Pour le Chocolat*, 2000), *La Flor del Mal* (*La Fleur du Mal*, 2003), *La Dama de Honor* (*La Demoiselle d'Honneur*, 2004), i sobretot la molt lloada *Borrachera de Poder* (*L'Ivresse du Pouvoir*, 2006). Vist això, ¿no és ben lògic pensar que Claude Chabrol ha trobat al millor aliat en el seu fill? ¿Qui pot entendre millor les idees d'un artista si no és sang de la seva sang? En definitiva, ¿seria el cinema de Chabrol el mateix sense la mà del seu fill a l'apartat musical?

Sens dubte, la resposta a aquesta darrera pregunta és que no: potser Matthieu Chabrol no és un gran compositor (encara que seria ben interessant escoltar una partitura seva feta per una pel·lícula que no fos dirigida pel seu pare), però és innegable que comprèn millor que ningú allò que aquest inimitable director necessita perquè el seu cine sigui únic i funcioni al cent per cent; i això ja és un mèrit prou notori. ■

## INDIANA JONES and the KINGDOM OF THE CRYSTAL SKULL

*Indiana Jones y el reino de la calavera de cristal* és el film que inaugura en aquest ensoïtat any 2008 la presentació al gran públic dels *blockbusters*, a l'espera que, en properes setmanes, arribin títols com *Dark knight*, la segona (o la sisena) part d'aquell gran superheroi que és Batman, o *Quantum of solace*, la també segona part de l'etapa del carismàtic agent James Bond encarnat per Daniel Craig que, com és tradicional, arribarà als cinemes el mes de novembre.

A finals dels anys setanta, quan es va concebre el personatge de l'arqueòleg Henry "Indiana" Jones, el panorama cinematogràfic estava dominat a nivell comercial per George Lucas i les seves aventures interestel·lars de *La guerra de las galaxias* (*Star wars*, 1977), l'inici d'una franquícia que resultaria extraordinàriament beneficiosa pel seu creador i per la companyia 20th Century Fox. Però lluny de dedicar-se a seure davant la caixa registradora i gaudir de la seva nova condició de multimilionari, Lucas volia donar forma concreta a les seves curolles creadores, ara que la seva posició dins la indústria li permetia, i va engegar un peculiar projecte que pretenia recuperar els antics serials sobre aventurers que havien de lluitar contra homes i bèsties, al mateix temps que evitaven trampes i aconseguien endur-se els tresors que cercaven i l'al·lota que els havia acompanyat.

El problema era que en aquells mesos, Lucas també estava ja preparant la continuació del seu meravellós film galàctic, *El Imperio contraataca* (*The Empire strikes back*, 1980), que, tot i estar controlat fins el darrer detall per Lucas, acabaria dirigint Irwin Kershner. Per tant, per al projecte de l'aventurer, Lucas necessitava algú de confiança que se'n pogués fer càrrec, i l'escollit va ser Steven Spielberg, que, a més de ser amic personal, reunia les condicions requerides de tenir un enorme talent narratiu i el tacte suficient per a no confondre espectacle amb simple pirotècnia. Spielberg venia de realitzar la seva particular immersió en el món dels extraterrestres amb *Encuentros en la tercera*

*fase* (*Close encounters in the third kind*, 1977), un interessant intent de narrar de manera quotidiana i "realista" una hipotètica trobada amb éssers d'un altre planeta, però que no va acabar de quallar entre un públic que va preferir les més espectaculars aventures de Skywalker i companyia que Lucas va presentar el mateix any. Per altra banda, Spielberg ja havia treballat amb majúscula solvència el gènere d'aventures, primer amb *El diablo sobre ruedas* (*Duel*, 1972) i sobretot amb *Tiburón* (*Jaws*, 1975), carta de presentació més que suficient per agafar el timó del nou projecte de Lucas.

Al binomi Lucas-Spielberg se li ha d'afegir un tercer pilar que la majoria de vegades és injustament ignorat, suposo que per la força dels altres dos noms. Em refereixo a Lawrence Kasdan, que fou qui va escriure el guió de la primera part de les aventures d'Indiana Jones, gairebé al mateix temps que escrivia, amb col·laboració amb la gran Leigh Brackett, el d'*El Imperio contraataca*. A Kasdan, posseïdor també d'una carrera com a director tan interessant com irregular, se li ha de reconèixer la seva tasca en la concreció del personatge, així com també al no menys irregular cineasta Phillip Kaufman, que també participà en la gestació del projecte.

Després que 20th Century Fox cometés una de les errades més greus de la seva existència, declinant l'oferta de Lucas de participar en el seu nou projecte, i que aquest arribés ràpidament a un acord amb Paramount, el 1981 s'estrenava *En busca del arca perdida* (*Raiders of the lost ark*), sota la batuta de Spielberg i amb Harrison Ford com a principal intèrpret, escollit gràcies en part als seus treballs per a George Lucas com a Han Solo, i també gràcies al fet que l'inicialment previst Tom Selleck estigués lligat a la sèrie de televisió *Magnum*. La proposta del primer film d'Indiana Jones era tan fidel als tòpics del gènere com atractiva a l'hora d'afrontar-los. El protagonista havia de recuperar un tresor, lluitar amb temibles enemics i protegir una encisadora al·lota. Però el tresor era, ni més



ni menys, l'Arca de l'Aliança, els enemics eren els nazis i l'al·lota era un antic amor del protagonista, filla del seu mentor i amb un caràcter fortíssim. La recerca d'un objecte tan important dins la tradició judaica i el seu enfrontament contra els nazis és un aspecte del conjunt que, òbviament, té molt a veure amb les inquietuds culturals i històriques de Spielberg, recurrents al llarg de la seva filmografia posterior, amb altres tons i pretensions.

Una de les coses que semblava tenir més clares Spielberg en aquest primer film era que l'impacte de les aventures i desventures sobre el públic dependria en gran mesura de la definició del seu protagonista, així que era molt important la manera amb què s'anés introduint la seva figura dins l'espectador. Això s'observa, per exemple, amb l'extraordinària primera escena que transcorre a un lloc indeterminat del continent sud-americà, en la qual només veim la silueta del protagonista, i on ja tindrà un paper fonamental el fet que l'acompanyarà arreu del món. La presentació velada o progressiva d'un element transcendental dins la pel·lícula, tret molt característic de la filmografia de Spielberg, contribueix enormement a donar un aire mític a aquest element (el protagonista en el nostre cas), i la importància que es dona a un dels seus instruments de treball, també ajuda en la definició d'aquells elements que seran gairebé símbols del personatge en si (recordem el que havia passat,

per exemple, amb la definició del personatge de James Bond).

Com és evident, les virtuts de Spielberg s'estenen més enllà de les escenes inicials, i ofereix tota una degustació del que pot fer un privilegiat narrador com és ell, a l'escena del rapt de Marion en una cistella, utilitzant la disposició laberíntica d'El Caire amb els moviments de càmera per a desconcertar tant el protagonista com l'espectador, culminant en el famós instant del "duel" entre Jones i l'espadatxí, que l'aventurer resol disparant al seu enemic. Si a la tercera part es recorre al tòpic que diu que la ploma és més forta que l'espasa, aquí Jones demostra que la superioritat de la moderna pistola vers la tradicional espasa està fora de dubte. El diàleg no sempre harmoniós entre tradició i modernitat és una constant, per cert, dels tres films de la sèrie, decantant-se el protagonista per l'una o per l'altra depenent de la situació. A la mateixa *En busca del arca perduda* assistim a l'espectacular persecució en la qual els moderns automòbils nazis són perseguits per un Indiana Jones que ha d'optar pel tradicional cavall, en una escena que molt té a veure amb les persecucions vistes al western, gènere del qual la sèrie de l'arqueòleg també beu amb certa freqüència.

L'èxit crític i comercial assolit per aquesta primera part feia inevitable que els seus creadors es tornessin a reunir poc després per a fer-ne un se-



gon capítol, aquesta vegada sense Kasdan, que cediria la tasca de guionistes a Willard Huyck i Gloria Katz. Entre les dues pel·lícules, George Lucas havia acabat amb la primera trilogia galàctica, mentre que Spielberg havia obtingut un altre triomf a la taquilla amb l'entranyable *ET, el extraterrestre* (*ET the extraterrestrial*, 1982), així que els dos estaven en condicions d'afrontar amb total tranquil·litat la continuació de les aventures de l'intrèpid arqueòleg, amb l'atractiu títol de *Indiana Jones y el templo maldito* (*Indiana Jones and the temple of doom*, 1984). Aquesta vegada, l'acció va decidir localitzar-se a la Xina i, sobretot, a l'Índia, el tresor a perseguir serien unes pedres màgiques relacionades amb el déu Siva, els enemics serien els fanàtics seguidors de la deessa Kali, mentre que l'al·lota a protegir seria una cabaretera nord-americana afincada a Shangai. Aquest personatge femení, interpretat per una simpàtica Kate Capshaw (que es casaria poc després amb Spielberg), va permetre al director del film realitzar una escena de crèdits a l'estil dels musicals dels anys trenta, molt admirats per Spielberg tal i com ha declarat en diverses ocasions. Com a particularitat cronològica, val a dir que la història es va situar abans de la narrada a *En busca del arca perduda*, fet que crec que es pot atribuir a una excusa dels creadors per a desmarcar-se de la transcendència "històrica" exposada al primer film i les seves hipotètiques conseqüències.

El nou plantejament del film per part dels seus responsables va permetre no caure en l'error de deixar-se dur per la inèrcia de tot l'aconseguit amb la primera part, i oferir al públic una cosa diferent partint de les mateixes bases. La narració es va afrontar com si el fil argumental fos el marc perfecte per a mostrar tot un seguit de seqüències extremes d'una espècie de parc d'atraccions, cadascuna més dinàmica i emocionant que l'anterior, i gairebé sense descans entremig. Recordem que l'inici al club musical de Shangai, amb tiroteig, caiguda per la finestra i conducció pels carrers a càrrec d'un nin, ve seguida per una sortida precipitada d'un avió sense pilots amb l'ajuda no de paracaigudes, sinó d'una barca neumàtica; aquesta barca els serveix al mateix temps per a baixar pels ràpids d'un riu (atracció present a la majoria de parcs d'atraccions aquàtiques). Després, arriben al "temple del mal", on són convidats a un sopar un tant peculiar, han de passar per un passatge ple d'insectes i trampes (com si d'un passatge del terror d'una fira es tractés), fugir-ne amb unes vagonetes de miner (una escena que és clarament la recreació de les muntanyes russes), per acabar mig penjats d'un pont de fusta sobre un riu ple de cocodrils. Aquest vertiginós plantejament està perfectament conduït per Spielberg, amb el suport impagable del seu muntador de tota la vida, Michael Kahn, qui aconsegueix el ritme necessari en cada moment,



ja es tracti d'una escena d'acció o d'una escena romàntico-còmica, com és la de les "investigacions nocturnes" entre Jones i Willie.

Menció a part també mereixen les seqüències d'acció, executades pel director de segona unitat dels tres films d'Indiana Jones, Michael Moore (res a veure amb el pesat director de documentals). Amb el suport de l'equip d'efectes de la Industrial Light & Magic de Lucas, i de l'equip d'especialistes encapçalat per Vic Armstrong i Simon Crane (responsables de les espectaculars escenes de risc de la majoria d'episodis de la sèrie Bond), Moore aconsegueix un grau gairebé insuperable de resolució de totes i cada una de les escenes al seu càrrec. A la resta d'escenes, Spielberg s'ocupa de seguir concedint una enorme força visual al personatge creat per Lucas, amb moments tan brillants com és el pla que dedica a un decidit encara que estàtic Indiana Jones que es disposa a rescatar els infants de la seva esclavitud a les mines, o el bell instant en què el seu menut ajudant li torna el capell, al mateix temps que ell li torna la gorra dels Yankees que l'acompanya durant tota l'aventura.

La resposta del públic va ser tan satisfactòria com era de preveure, i després de dues parts tan aconseguides, Lucas i Spielberg van decidir que era el moment de deixar-ho reposar una mica, fins que a finals de la dècada varen engegar la tercera part, confiant el guió a un desconegut Jeffrey Boam que signaria un treball discutible puntualment, però segurament el més divertit dels tres films. A *Indiana Jones y la última cruzada* (*Indiana Jones and the last crusade*, 1989) es va decidir recuperar la recerca d'un tresor de gran transcendència dins

la cultura occidental cristiana, com és el Sant Grial, així com també recuperar els nazis com a enemics del nostre protagonista. La noia de torn seria interpretada per Alison Doody, només coneguda per un petit paper a la bondiana *Panorama para matar* (*A view to a kill*, John Glen, 1985), però ara aquest tindria la particularitat que es convertiria per moments en un personatge odiat per la seva vinculació amb els nazis. Més important seria la decisió d'incloure el pare d'Indiana Jones, també arqueòleg, interpretat de forma brillant per Sean Connery. L'efímer i malograt River Phoenix interpretaria el jove Indiana Jones en el pròleg (rodat a Utah, molt a prop del paisatge de *western* per excel·lència, Monument Valley), una joventut que seria aprofitada per Lucas per a posar en marxa una sèrie televisiva, emesa al nostre país, però no reposada a les nostres petites pantalles des de fa molta estona, almenys pel que fa als canals generalistes. Amb la recuperació dels personatges de Marcus Brody (Denholm Elliott) i Sallah (John Rhys-Davis), i algun acudit graciós, com és el de la pintura de l'Arca que troben al subsòl de Venècia, el film es decantava clarament per un retorn a *En busca del arca perdida*, no només amb tot l'esmentat, sinó també amb una major transcendència en el rerefons que a *Indiana Jones y el templo maldito*, tot un prodigi pel que fa a ritme, però una mica buida en el seu suport argumental.

La incorporació del professor Henry Jones Senior, que va ser tot un encert, juga conceptualment un paper similar al del personatge femení de les dues entregues anteriors, actuant com a individu a protegir en principi per Indiana, essent també



com l'altre paper d'una parella que veu les coses de manera diferent, però que està condemnada a entendre's. La col·laboració entre els dos Jones és necessària en tot moment, no només a nivell d'investigació per a trobar el calze de Crist, sinó per a sortir de les situacions de risc a què es veuen enfrontats, des de l'accidental incendi al castell de Brünnewald, a la fugida d'Alemanya en avió.

La tasca de Spielberg en la posada en escena demostra el mateix elevat nivell que ha sabut mantenir en termes generals des de fa més de trenta anys, fet que ens du a qualificar-lo sense dubtar-ho com un dels millors directors que estan en actiu. La seva habilitat en la direcció d'actors és patent a totes i cada una de les escenes que comparteixen Harrison Ford i Sean Connery, i el seu talent visual es posa de manifest a seqüències com la de la biblioteca i les catacumbes (on el fotògraf dels tres films, Douglas Slocombe, realitza també una lloable feina), i sobretot en el seu extraordinari segment final, el del temple de Petra, a Jordània. És certament esplèndida la manera amb què Spielberg sap plasmar en imatges la tercera prova, la de l'enganya-tall del pont que es confon amb la roca del fons, i no ho és menys el paral·lelisme de pensaments que estableix de manera alternada quan els dos Jones intenten esbrinar la solució a les tres proves que s'han de passar fins arribar al preuat final.

Vull acabar aquest article dedicat a la trilogia primigènica d'Indiana Jones' destacant el paper jugat en el seu èxit pel compositor de les bandes sonores, un altre dels inseparables col·laboradors de Spielberg i Lucas, John Williams. Igualment capaç de compondre melodies suaus pels moments dolços, mogudes pels instants d'acció i d'altres de bellesa gairebé etèria per aquelles escenes relacionades amb l'Arca, les Pedres de Sankara o el Sant Grial, les notes de Williams són part essencial de la trilogia, així com ho és també el seu tema principal, el conegut com a "Raiders march", que ve a jugar un paper molt semblant als acords de Monty Norman i John Barry que sonen quan James Bond en fa una de les seves.

Acabarem amb la referència a un breu anecdotari coincident a la filmografia de Lucas i Spielberg, particularment a la trilogia d'Indiana Jones. Anem

per parts. Si el lector té la paciència de fixar-se bé en l'escena de la Cambra de les Ànimes d'*En busca del arca perduda*, en un dels jeroglífics propers a l'Arca, apareixen representats els entranyables R2-D2 i C3PO de *La guerra de las galaxias*. Tenint present que les històries galàctiques de Lucas tingueren lloc "fa molt temps", com apareix als ròtuls inicials dels sis episodis, i que els egipcis els van representar fa més de dos mil anys, com apareix al film de Spielberg, significa això que els dos robots tingueren alguna aventura a la Terra que no ha vist la llum pública? (permeti'm el lector el joc anecdòtic, que al cap i a la fi era el que estaven fent Lucas i Spielberg). A la segona part, és molt fàcil fixar-se que el club de Shangai es diu "Club Obi Wan", en explícita referència al personatge creat per Lucas. A més, a la ja esmentada *ET, el extraterrestre*, l'alienígena veu un nin que per Halloween va caracteritzat de Yoda, i l'assenyala com si el conegués i, de fet, a *La amenaza fantasma (The phantom menace, 1999)*, Lucas col·loca una parella de ET a un dels escons del senat intergal·làctic. No són més que curiositats, però no em negaran que tenen la seva gràcia, estant presents en la filmografia de dos dels creadors que més bones estones m'han fet passar davant una pantalla i que han entès que, en determinats gèneres, el cinema és un joc i, com a tal, ha d'entretenir, emocionar i apassionar. La meua eterna gratitud a Lucas i Spielberg per haver-ho aconseguit. ■

(1) Haurà notat el lector que no he fet gairebé cap referència a la quarta part, *Indiana Jones y el reino de la calavera de cristal*, ja que la tardana data de la seva estrena no n'ha possibilitat el visionat abans del tancament d'aquest número de la revista.



## Bandes de so John "Indiana Jones" Williams is back!

Házael González

Sembla increïble, però finalment, ho hem aconseguit: tenint en compte que mai ningú no va tancar la porta, i que ara mateix vivim temps de *revivals* i altres herbes similars, no era gens estrany que tornés per la porta gran (és a dir, amb una pel·lícula nova de trinca i continuant les anteriors, res de coses similars, relleus generacionals o històries de joventut) un dels herois més carismàtics de tots els temps. Ens referim, és clar, al doctor Henry Jones Jr., més conegut com Indiana Jones. I amb ell, com no podia ser d'altra manera, ha tornat tot l'equip habitual, on no podia mancar-hi la sempre imprescindible batuta del mestre John Williams.

Ja ho hem dit unes quantes vegades: els aficionats a la música de cinema li devem molt, al senyor Williams. Perquè molta gent s'ha enganxat al carro de la banda sonora original gràcies a les seves inconfusibles fanfàrries amb les quals ha pogut definir com ningú altre a personatges tan carismàtics com els guerrers Jedi, els dinosaures juràssics, els ferotges taurons, el mag Harry Potter, o fins i tot el superheroi Superman, per no parlar del que ens ocupa.



Començarem però pel principi: fa ja uns quants anys, s'estrenava *En Busca del Arca Perdida* (*Raiders of the Lost Ark*, Steven Spielberg, 1981), la història d'un aventurer arqueòleg que s'enfrontava als nazis per trobar ni més ni menys que l'Arca de l'Aliança; i tot d'una que sortia, ja el coneixíem gràcies al tema musical que el compositor li va fer a mida, un tema àgil i irònic, actiu i de fàcil (i encantador) somriure, ben igual que el mateix personatge a qui donava vida Harrison Ford. Les seves aventures varen continuar poc després a *Indiana Jones y el Templo Maldito* (*Indiana Jones and the Temple of Doom*, Steven Spielberg altra vegada, 1984), on va anar a l'Índia i on Williams, a més del seu tema principal, li va compondre tot un grapat de melodies amb gusts exòtics i fàcils d'escoltar i de gaudir... i una mica més tard, a *Indiana Jones y la Última Cruzada* (*Indiana Jones and the Last Crusade*, de nou Steven Spielberg, 1989), coneixíem fins i tot al pare de l'heroi (ni més ni menys que Sean Connery) per a qui el músic feia unes quantes notes xiulants i divertides i fins i tot una mica despistades, com ell mateix. I després d'això, va tocar esperar...

Fins ara, on a la fi hem pogut gaudir d'aquesta gran *Indiana Jones y el Reino de la Calavera de Cristal* (*Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull*, per descomptat Steven Spielberg, 2008), una pel·lícula que malgrat hagin passat els anys per tothom, segueix tenint la mateixa força de sempre. I això, és clar, també es refereix al seu compositor i a la seva música: ben al principi de la història, quan veiem un elegant capell a terra i una mà que l'agafa, només unes mínimes notes musicals són les que fan que identifiquem immediatament i sense cap possibilitat d'error el nostre heroi, l'Indiana Jones de sempre, aquell amb capell gastat i tralla àgil, amb bon humor i molta habilitat per sortir de problemes (i trobar d'altres ben ràpid). I en aquests "nous temps" (encara que la pel·lícula succeeix als anys cinquanta del segle passat), tothom té per demostrar que això del temps pot jugar al teu favor i convertir-se en un estímul addicional ben interessant. I és que, pel que fa a la música, ens adonem que John Williams segueix sent ell, amb el seu bon fer i amb les seves notes inconfusibles, i amb la seva mà mestra que encara sap ben bé on ficar melodies que et fan tremolar a la butaca i on relaxar el to per donar-li reforç a una història d'amor tan llarga com aquesta, que ve ni més ni menys que des de la primera de totes les parts... Sens dubte, i malgrat els anys i els continus rumors de retir (que ja duren més de quinze anys) i les de vegades excessives propostions als Oscar (encara que aquesta partitura fa olor d'això), aquest compositor, mestre dins el seu gènere i més enllà, encara sembla tenir moltes coses a dir i, pel que sembla, el mateix podem dir d'Indiana Jones. Doncs que sigui per molts anys, encara! ■



### *How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*

Dissabte 31 de maig es va estrenar al nostre centre el curtmetratge *Eva Boom o la explosión plástica*, d'Àlex Marín, autor guanyador del Premi Art Jove del Govern de les Illes Balears a la millor videocreació-documental, l'any 2000, amb el documental *Tanqueu pinya!*, i que es va ocupar de la direcció artística del llargmetratge *Blocao* de Pere March, l'any 2001. Encara hi ha pendent una segona estrena, que serà el divendres 19 de setembre, a la SACMA (Sala per l'Art i la Cultura, carrer Bosch, 5) de Manacor.

Àlex Marín és un jove creador que s'ha format en diferents camps artístics relacionats amb el món de la imatge, tant sigui cinematogràfica, com fotogràfica, la il·lustració, el disseny, fins i tot l'animació. Aquesta transversió de coneixement és patent en la seva obra, que es fonamenta en atmosferes inquietants i situacions inesperades que submergeixen l'espectador en la perplexitat.

I des d'aquesta transversió ens arriba aquest nou curtmetratge seu, rodat amb alta definició i amb lents de 35 mm. Una història aparentment senzilla, contada des de l'aproximació a la protagonista, Eva Boom, excel·lentment acompanyada sempre en la seva determinació —recerca d'informació i elaboració d'una bomba casolana— tant pel tractament cinematogràfic com pels acords de la música original del Pre-home indefinit i que, malgrat tot, continua essent un enigma per a l'espectador. I això sense deixar de banda la ironia: la compra de provisions al supermercat, la festa d'aniversari en què la família la proveeix del que necessita per fabricar la bomba, la passejada en bicicleta on troba més material, l'observació dels peus, recurrent en la protagonista...

Personatge una mica bandarra i iconoclasta, que ens recorda la Catherine (Jeanne Moreau) de *Jules et Jim*, de François Truffaut, o el personatge de Michel (Jean-Paul Belmondo) d'*À bout de souffle* (*Al final de la escapada*), de Godard, personatges tots ells dotats d'una immensa frescor, que ens contagien de la seva *joie de vivre*, que escapen de qualsevol radio-

grafia moral, i que "entre la pena y el no-res, escullen el no-res", com diu Belmondo a la pel·lícula citada.

La influència de la *nouvelle vague* és patent a tot el curtmetratge: la de Godard en la manera que l'autor ens marca cinematogràficament el pas del temps, en la temàtica, fins i tot en l'elecció de la protagonista, una Nele Feys que ens podria fer pensar en Anna Karina; la de Truffaut (veim detalladament tota la fabricació de la bomba casolana de la mateixa manera que a *Jules et Jim* observam el tractament de les restes mortals dels protagonistes). Però també és palesa la d'altres creadors, com la de Boris Vian, una de les cançons del qual, *La java des bombes atomiques*, acompanya els títols de crèdit del final, o la de Kubrick, i no en va, la nit abans d'activar la bomba, la protagonista es queda dormida veient a la televisió *Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb* (Teléfono rojo. Volamos hacia Moscú), excel·lent *off*, mesclat amb el d'un de venda per correu per a mestresses de casa —i no oblidem que la bomba és casolana.

Aquest curtmetratge enllaça molt bé amb l'obra fotogràfica, gairebé conceptual, d'aquest jove artista: *Morta na Linda*, sèrie de fotografies de cels, fetes des d'un avió camí de Palestina, on la imatge de l'ombra de l'avió color sang impregna de fatalitat la immensitat dels núvols blancs; *Bestiari*, autèntic recull d'éssers mig humans mig animals o cosificats, o la més recent i en la qual treballa en aquest moments *Cefalees*, fotografia molt cuidada de gent atractiva amb brols de sang que surten del cervell com si fos acabat d'esclatar.

I convergeix amb l'obra cinematogràfica: en aquests moments està preparant *Johnny versus Dolly*, amb música de Boris Vian, i amb un final sorprenent que ens recorda *Pierrot le fou* de Godard; i prepara *Somnis*, subvencionat per l'Obra Cultural Balear, basat en el llibre *Els Somnis* de Miquel Bauçà, publicat el 2002.

Per ell "l'art, i el cinema és un art, serveix per ajudar-nos a interpretar el misteri; l'art hauria de generar preguntes i no donar respostes. Com a llenguatge modern, amb el cinema es pot experimentar moltíssim, l'hem d'alliberar del fet literari, com ha passat a altres arts, i fer que el llenguatge cinematogràfic esdevengui art en si mateix. Més que com a eina de reflexió, el cinema ha de generar perplexitat, trasbalsar la nostra lògica."

Entre els seus directors favorits trobam Godard, "evidentment. Els talls de la seva obra inicial semblen que vulguin captar la realitat tal com és"; David Lynch, "per la seva concepció del misteri, i perquè experimenta amb el llenguatge, s'allunya de la literalitat i intenta treballar cine en abstracte, entrant dins el camp del videoart per rompre la idea clàssica del cinema", i Carl Theodor Dreyer, "per la manera com funcionen els seus plans fixos i la relació de l'espai amb els personatges."

I per què els curtmetratges tenen sempre un final tan contundent? "Per la necessitat de transcendència, el poder reflexionar sobre la mort, que en una història així passa i punt. Aquesta transcendència s'explica en els llargmetratges, però el curtmetratgista sempre disposa de menys temps per poder contar les seves històries."

Del cinema espanyol li interessen Erice i Guerin "que ha contribuït a la força que ha adquirit el documental de ficció." Considera que, a part d'aquest autors, poca experimentació s'està fent al cinema espanyol, tot i que recalca l'obra de Nacho Villalongo, *Los cronocrímenes*.

Aquest curtmetratge que en ocupa podria ser considerat com "una crítica a la societat occidental i, especialment, com un manual per a fer bombes poètic", però sobretot és simptomàtic del bon moment creatiu, cinematogràficament parlant, que vivim a les nostres illes. Esperem que el seu visionat ens serveixi de detonant. ■



# Clàssics moderns. La violència (i IV): *Straw Dogs* (Perros de Paja, 1971) de Sam Peckinpah

Iñaki Revesado

Tancam aquest recorregut pel cinema i la violència amb un film que ha esdevengut una autèntica icona pel que fa a la representació de la violència en el cel·luloide; treball que representa a més un dels cims dins l'obra de Peckinpah, juntament amb altres pel·lícules igualment excel·lents com ara *Wild Bunch* (*Grupo Salvaje*, 1969), *The Ballad of Cable Hogue* (*La Balada de Cable Hogue*, 1970) o *The Getaway* (*La Huida*, 1972), totes elles amb un tret comú: les diverses manifestacions més agressives del comportament humà.

Bastant al contrari del que ha passat amb *A Clockwork Orange* (*La Naranja Mecánica*, 1971) de Stanley Kubrick, *Perros de Paja* és un film que ha conservat intacta la seva actualitat, essent un retrat de macabres episodis que es poden donar en qual·sevol racó de l'Europa actual.

Peckinpah dedica bona part del metratge a una introducció i a un desenvolupament de l'acció en què es van nodrint tots els elements necessaris per a l'eclosió final, de manera que la violència brutal de la darrera part pareix fluir de manera natural, com si les coses no poguessin ser d'una altra manera. A més, el realitzador, evitant cops d'efecte innecessaris, ja des de la primera seqüència, sembla en l'esperit de l'espectador la llavor de la inquietud. La bucòlica estampa d'un petit poble on es barregen amb total comoditat els jocs infantils, les mirades alhora innocents i inquietants del beneït del poble, i els quefers quotidians de la gent, ràpidament es veu alterada amb el pla d'uns mugrons que a dures penes suporten la presó del teixit de llana blanca del jersei que porta una jove rossa que camina enmig de tot plegat amb certa provocació, exhibint més enllà de la insinuació, allò que els mascles afamagats del poble desitgen. De tot d'una sabem que la bella rossa és una veïna del poble que, després d'uns anys lluny de la seva terra, hi ha tornat acompanyada del seu home, un insignificant matemàtic americà que cerca la tranquil·litat i la bonhomia de la pagesia anglesa, cansat de la vida més insegura i menys amable que ha portat als Estats Units. No obstant, ja des del principi, sabem que enmig d'aquella comunitat hi ha massa ferides obertes i massa mascle per domesticar.

La tria dels actors per interpretar la parella protagonista, tot i que sembla ser que no eren els que volia el realitzador, és totalment encertada i tots dos compleixen magníficament amb el paper encomanat. Susan George aporta a Amy la part d'innocència i perversió que el personatge requereix i Dustin Hoffman recrea un David insignificant però capaç de transformar-se en el més sanguinari dels assassins amb total solvència.

Des dels moments inicials el passat d'Amy en aquella petita comunitat s'erigeix com autèntic ver-tebrador de la trama, alternant la llarga i pertorba-



dora ombra dels dies passats que guanyen terreny al present impossible, amb el desig de la parella per instal·lar-se en la seva nova vida en una gran casa separada del poble, en la qual David mira de continuar amb els seus estudis. Amy s'avorreix i retreu a David l'interès desmesurat per les matemàtiques i l'abandonament a què la té sotmesa. Però la tempesta interna que comença a créixer entre la parella no serà res en comparació amb els esdeveniments que els van preparant des d'enfora un grapat de tipus entre els quals es troba l'antic al·lot d'Amy, crescuts davant l'aparent insignificança i covardia de David i la joventut desinhibida de la seva dona.

## Misogínia o misàndria?

Val la pena detenir-nos un poc en el personatge d'Amy i fer referència a un aspecte del film que, en el moment de l'estrena va ser molt criticat, sobretot per part de grups feministes: la presumpta misogínia que destil·la la pel·lícula. A *Perros de Paja* només apareixen dos personatges femenins, Amy i la germana petita del clan familiar que ha imposat la seva llei al poble. Són dues dones diferents, en circumstàncies i moments diferents de les seves vides, però que tenen en comú que ambdues són joves i decidides a portar la vida que volen, rebutjant

el control i les directrius de ningú, menys encara d'un home. Per descomptat, aquesta llibertat que anhelen inclou la llibertat per utilitzar el seu cos al seu gust i desenvolupar una sexualitat pròpia, no mutilada per repressions ni guiada per convencionalismes. Com veim, només seria el retrat de dues dones actuals del primer món, però *Perros de Paja* és una pel·lícula de l'any 1971, ambientada en un petit poble d'Anglaterra, on segurament encara no havien sentit parlar de la revolució sexual i menys encara del feminisme. Per tant l'opinió generalitzada dels veïns del poble respecte de les dues dones és que són dues escalfabraguetes i bastant putes. Per això crec que arguments tan ximpls i antiquats no són suficients per a l'acusació de misogínia.

Tanmateix l'anàlisi es pot dur més enllà. El personatge de la germana petita de la colla és representada com un ésser mogut només per instints sexuals (de totes maneres tenint en compte la família de què prové no pareix que hagi tengut oportunitat de desenvolupar res més enllà d'allò estrictament natural), però sí que coneixem d'una manera més profunda el personatge d'Amy i veritablement no surt massa ben parada. D'una banda, en contraposició al personatge de David, Amy representa la ignorància, la manca d'inquietuds, la nina consentida, només se li concedeix el privilegi de llegir llibres. I d'una altra part, el que segurament fa més qüestionable l'actitud del director és l'escena de la violació. Revisada aquesta en més d'una ocasió, costa acabar de definir quins són els sentiments d'Amy davant l'agressió a què és sotmesa. És evident que en un principi Amy rebutja els desitjos del seu antic al·lot de manera clara. Tampoc hi ha dubte de la humiliació que sent quan és violada per segona vegada. Però, ¿què passa entre els primers instants de rebuig i la segona violació? És clar que hi ha un canvi d'actitud en el personatge d'Amy. Després de ser agredida és difícil saber si el que fa es rendir-se i deixar-se fer per evitar mals majors o si, en algun moment, està consentint allò que li està succeint. És ver que en algun moment se senten els gemecs d'Amy (¿de plaer, de dolor?), però també és ver que Peckinpah cerca contínuament el rostre de la dona per mostrar una mirada perduda, allunyada, humiliada... Podríam pensar que, efectivament, Amy ha consentit d'alguna manera, ja que quan el seu home torna a casa no li confessa el que ha passat. Però, ¿per què calla Amy?, ¿perquè se sent culpable del que li ha succeït?, ¿perquè en algun moment ha gaudit del que li ha passat?, ¿perquè té por de les conseqüències que podrien donar-se si David se n'assabenta...? Però sortint en defensa de Peckinpah, crec que el que aclareix perfectament el que ha sentit Amy quan va ser violada és la manera en què la tortura el record d'allò que ha passat, i no precisament per sentir-se'n culpable, sinó pel terror que li provoca saber que l'episodi es podria repetir i que David difícilment podria defensar-la. En definitiva, vist el film amb els ulls d'aquests temps, no hi veig misogínia, ans al contrari, crec que els personatges fe-

menins són només l'excusa per mostrar les vileses i vergonyes d'un gènere masculí ancorat en formes i idees medievals.

I és que els homes de *Perros de Paja* són homes-animals, mascles sense domesticar que pareixen moure's només per dos instints: l'olor a femella i la necessitat de mostrar la supremacia respecte dels altres mascles. I si aquest és un retrat ben vàlid per aquells que primer violen Amy i després pretenen linxar el beneït del poble, també d'alguna manera podria servir per a David, el qual, col·locat en una situació extrema no dubta en exercir la violència fins al final, encara que en aquest cas el motor o la justificació de les formes queda excusada: David defèn la seva vida, la de la seva dona i la del beneït del poble.

El camí cap al desenllaç violent es va semblant amb tràgiques pistes: el moix que contínuament desapareix, la colla que fa feina arreglant el garatge i no respecta ni el temps de feina ni les ordres de David; la violència soterrada i manifesta en totes les escenes que tenen lloc al bar del poble; la soledat de David enmig del camp el dia de caça; l'eterna amenaça que es desprèn de l'amistat entre



la germana petita del clan familiar i el beneit del poble; l'autoritat qüestionada del batle; les claríssimes pretensions de l'antic al·lot d'Amy, a qui no pareix incomodar, ni tan sols un poc, que Amy hagi tornat amb la inesperada companyia d'un marit...

Tot plegat va conduint cap al primer episodi de violència explícita del film, que és la ja comentada escena de la violació, en què Peckinpah utilitza el recurs de mostrar imatges a càmera lenta, per causar una impressió major a l'espectador. Més endavant, quan la situació entre la comunitat pareix ser ja insostenible, serà quan tinguin lloc els esdeveniments finals que fan que David reaccioni davant les continuades provocacions. Costa entendre per què David treu la seva valentia per defensar un aliè (el beneit del poble) i no ho ha fet, en canvi, per defensar la seva dona, però és ver que Amy d'alguna manera ha jugat a un joc en el qual sabia que podia perdre i que, a més, no en fa partícip a David del resultat.

*Perros de Paja*, com altres films de Peckinpah, va tenir problemes de producció. Els va tenir també pel que fa a la seva distribució, atesa la violència extrema de les imatges. El film forma part d'una llarga tradició tant en el cinema com en la literatu-

ra que reflecteix un món rural bastant allunyat de la vida tranquil·la i de la generositat entre veïns a què normalment associam les estampes bucòliques dels pobles petits.

El retrat de la violència en el cinema es remunta als inicis del setè art, ja Griffith ho posava de manifest en *El nacimiento de una nación*. En els nostres temps més propers són molts els films que s'han acostat a la violència, a més dels que ja hem comentat en aquestes pàgines, caldria citar-ne alguns altres. Com sempre, segur que ens deixam imperdonables oblidats:

*Pascual Duarte* (1975) de Ricardo Franco.

*Bonnie & Clyde* (1967) d'Arthur Penn.

*Asesinos Natos* (*Natural Born Killers*, 1994) d'Oliver Stone.

*El Padrino* (*The Godfather*, 1972) de Francis Ford Coppola.

*Deliverance* (1972) de John Boorman

*Saló o los 120 días de Sodoma* (*Salo le 120 giornate di Sodoma*, 1976) de Pier Paolo Pasolini.

*Las Flores de Harrison* (*Harrison's Flowers*, 2000) d'Elie Chouraqui. ■



# A l'entorn del piano

3, 10, 17 i 24 D'OCTUBRE 2008

Auditori del Centre de Cultura "SA NOSTRA", 20.00 h

Carrer Concepció, 12. Palma

Concerts gratuïts. Imprescindible reserva al 902 160 061



 **Obra Social**

SA NOSTRA Caixa de Balears



L'art nord-americà sempre ha tendit a tenir molt en compte la realitat a l'hora de fabricar les seves obres, tant en cine com en literatura. Són nombroses les novel·les i pel·lícules que estan basades o inspirades en uns fets reals, les quals aspiren a reproduir amb escrupolosa versemblança un o altre aspecte o succés de la realitat. El realisme, per a la tradició artística i cultural nord-americana, és menys una opció estètica que una empremta històrica i antropològica, que té el seu origen en el pragmatisme hiperconscient dels primers colons puritans, obsessionats a descriure les maniobres de l'ànima i, al mateix temps, descriure el continent desconegut a on acabaven de desembarcar.

En cinema i literatura, aquest pragmatisme artístic es tradueix en unes obres que renuncien als arguments fantàstics i a la imaginació desbordant, que tenen tracte directe amb la realitat més quotidiana i tangible. ¿Per què hauries d'imaginar una història, si la pots arrabassar de la realitat?, sembla que pensen molts autors actuals de guions i novel·les. Diguem que el gènere de novel·la de no-ficció que Truman Capote va crear a mitjans dels seixanta amb *A sang freda*, només podria haver sorgit d'un autor americà.

El guionista i director Billy Ray és un hereu directe de Capote, i treballa aplicant les seves mateixes regles: tractar un succés real amb els materials i les tècniques de la ficció. En el seu cas, la ficció cinematogràfica. Fins al moment, Ray només ens ha donat dues pel·lícules: *Shattered Glass* ('El precio de la verdad') de l'any 2003 i *Breach* ('El espía') de l'any 2007. Amb aquests dos títols, però, ja n'hi ha prou per considerar-lo un dels cineastes més interessants i coherents de la seva generació. Tots dos films presenten moltes coincidències, tant de forma com de fons, i es pot dir que configuren un díptic pertorbador i incisiu sobre la impostura, les mentides dutes a l'extrem.

A *Shattered Glass*, Ray explica la història del periodista Stephen Glass, interpretat per Hayden Christensen, jove estrella del setmanari *News Republic* que aconseguia sempre publicar les notícies més exclusives i més increïbles, provocant l'admiració dels seus caps i l'enveja dels seus com-

panyans. Fins que un dia es va descobrir que Glass no era en realitat un prodigi de la investigació sinó de la fabulació. Va resultar que s'inventava completament la immensa majoria de les notícies que publicava. A *Breach*, l'impostor protagonista és l'agent Robert Hanssen, interpretat per Chris Cooper, un dels caps màxims de l'FBI, que durant més de vint-i-cinc anys va actuar com a agent doble, passant de sotamà informació als serveis secrets soviètics i posteriorment russos.

Tot i el seu origen real i la seva inequívoca vocació realista, tant una pel·lícula com l'altra van molt més enllà del pur interès informatiu, sociològic o històric. Per una raó: perquè Ray les ha filmades amb fredor de documental i objectivitat serena de reportatge, però fent servir les estratègies pròpies de la ficció més seriosa: una estructura complexa, un ritme de thriller de suspens, una atmosfera de drama psicològic. Si no ho hagués fet així, *Shattered Glass* i *Breach* no haurien passat de ser el pàl·lid document filmic d'uns fets més o menys sorprenents i xocants. Havent-ho fet així, en canvi, són moltíssim més: art de primera qualitat, que relatant una anècdota puntual i verídica expressen una substància perdurable. I a més demostren que ben poques coses hi ha de més imaginatives —quina gran ironia— que les mentides de la realitat. ■

*Breach*



# El guió l'escriu la vida: diàleg d'Albert Walden amb Ross McElwee



*"La muerte es una vida vivida.  
La vida es una muerte que  
viene."*

Jorge Luis Borges

A partir del document filmic de les seves trobades i meditacions en veu alta sobre el món que l'envolta, el cineasta Ross McElwee ha compost amb els seus films una autobiografia molt personal. Cadascun dels films constitueix un capítol més sobre la seva existència en què registra la vida i reflexions d'un cineasta professional enginyós, profund i auto-suficient: ell mateix. Com l'hàbil home d'orquestra cinematogràfic que és, McElwee realitza els films en la soledat tècnica, però en companyia dels éssers més propers i estimats. És un dels millors referents de la no ficció autobiogràfica en primera persona, amb incursions en l'anomenat cinema performatiu, molt anteriors a les de Michael Moore, i amb certes influències sobre Alan Berliner, encara que aquest sí que té el seu propi estil cinematogràfic brillant i renovador. Però l'aportació més subtil i personal de Ross McElwee és que ha aconseguit construir una nova subjectivitat en el cinema documental, a través de l'encarnació omnipresent d'una veu que li confereix una presència amb un pes molt major per a les reflexions que no per les aparicions físiques en pla. Ha estat a Espanya amb motiu del Festival Punto de Vista a Navarra, en què va formar part del jurat i, davant la petició d'escollir un film de la seva filmografia per ser projectat, es va decantar per *Time*

*Indefinite* (1994), amb tota seguretat la seva reflexió sobre la família, la mort i el pas del temps més descarnada, visceral i alhora delicada.

**A. W.** Què és per vos el cinema?

**R. M.** Una pregunta senzilla per començar... Per a mi, el cinema, és una manera personal de trobar el meu lloc en el món, interpretar-lo i, després, compartir-ho amb l'espectador. Quan vaig altres films, em provoquen això mateix; hi veig també el lloc d'altres directors en el món i les interpretacions que en fan.

**A.W.** Tot veient ahir vespre *Time Indefinite* tenia la sensació de veure que empràveu

el llenguatge del cinema per convertir-lo en una forma de reflexió, d'expressió dels vostres sentiments. I hi veia una translació personal de les idees d'Alexandre Astruc, en el sentit de reivindicar el cinema com un manera d'expressió directa dels pensaments.

**R.M.** Hi estic d'acord.

**A.W.** A més, es pot establir una connexió amb el que afirmava Welles, quan deia que allò que l'interessa era l'abstracció. Ho dic perquè a *Time Indefinite* hi veig una faceta molt concreta d'aquest món, reflectica en imatges domèstiques, quotidianes de la vostra família, i, per altre costat, la plasmació d'un món interior, que, amb tota seguretat, deu contenir les vostres meditacions sobre els instants viscuts en les esmentades imatges de l'estil *home movies*, les vostres reflexions sobre el món que vos envolta.

**R.M.** És el que pens; que, filmant allò ordinari, allò mundà, un pot descobrir, o expressar, pensaments interiors molt, molt poderosos; una trama dramàtica no és necessària, com en els films de ficció; allò ordinari és sovint el camí més eloqüent per expressar pensaments.

**A.W.** Per a mi, això té a *Time Indefinite* una il·lustració molt concreta en la forma d'usar la imatge en negre. En aquests instants deixau senzillament que s'expressin les vostres meditacions i sentiments, de manera que és com la posada en escena immediata de la vostra reflexió, perquè allò que adquireix protagonisme són, de manera pura, els conceptes, les idees.

R.M. Sí, però a *Time Indefinite* no es tracta només dels meus pensaments, sinó que es tracta també de, per exemple, els sons del naixement del meu fill. També es mostren sobre la imatge en negre. És un moment molt important per a mi, i vaig pensar que seria més expressiu escoltar els sons del naixement, però no veure'ls, no rodar-los.

**A.W. En presentar el film assenyalàveu que el punt difícil era trobar un equilibri entre allò personal, i allò general, amb l'objectiu de tractar d'universalitzar. Pens que aquest és el tret bàsic i més important dels vostres films. Creis que aconseguíu aquest nivell universal perquè focalitzau l'atenció sobre temes i esdeveniments que passen a tots els homes, com la mort dels éssers estimats o els maldecaps familiars?**

R.M. Crec que no es tracta només de filmar rituals i esdeveniments que passen a tothom, sinó de filmar coses que estan fora de la pròpia vida, les vides d'altres persones. Això és el que vaig voler dir amb la idea de l'equilibri. En altres paraules, a *Time Indefinite* hi surt la meua amiga Charleen, la meua germana, el meu germà, les vides d'altres persones a més de la meua pròpia vida. Crec que això em permet aconseguir una espècie d'equilibri entre les meves preocupacions i les d'altres persones. I sí, sovint, film esdeveniments com festes d'aniversari, celebracions, coses que passen en família, però si tan sols hi hagués aquest tipus de coses els films no serien interessants.

**A.W. Els vostres films pareixen pensats a mesura que els anau vivint, fan la impressió que només seguíu el curs de la pròpia vida, però imagin que hi ha d'haver una premissa inicial, un punt de partida des del qual començar. Supòs, i, si no, corregiu-me, que construïu el film mentre l'anau rodant. És a dir, la vida vos dóna el millor guió possible.**

R.M. Sí.

**A.W. Però deueu començar des d'algun punt, alguna idea, o és del tot obert?**

R.M. No, tenc una idea al principi. Amb *Time Indefinite* vaig pensar que faria un film sobre les meves noces, perquè vaig pensar que tendria un to lleuger, amb humor. Després, va resultar que la primera meitat del film és, crec, divertida, fins i tot còmica. Però em varen passar diversos fets tràgics i el film va adquirir aleshores una direcció del tot diferent, cosa que, per descomptat, no estava planejada. Va ser important per a mi ser capaç de canviar el rumb del film, i fer un film que es va crear amb humor i amb tristesa alhora. Per tant, l'única cosa que sabia quan vaig començar-lo era que volia fer un film sobre les meves noces, això és tot. La resta de coses varen passar, moltes altres coses només varen passar. Al meu darrer film, *Bright Leaves*, només sabia que volia fer un film que tengués com a tema el tabac, però no en sabia res més. Per tant, aquest era el meu punt de partida. Després la vida escriu el guió, tens raó.



**A.W. Com és possible continuar i treure endavant projectes com aquests? Perquè supòs que heu de necessitar ajuda, finançament d'institucions. Començau amb una proposta, i després l'anau canviant? O heu tengut facilitats després de l'èxit obtengut amb *Sherman's March*?**

R.M. Crec que perquè vaig fer alguns films que varen tenir èxit, la gent correrà certs riscos amb les meves idees. Les meves idees són sempre molt vagues. No puc estar massa segur sobre com serà, el que passarà. Però la gent que em finança ara, ho accepta. Al principi, va ser molt difícil.

**A.W. Ara ja no vos demanen una proposta.**

R.M. No, una pàgina potser..., i la pàgina diu "tal vegada..., tal vegada..., tal vegada..." (rialles).

**A.W. *Sherman's March* el vàreu finançar vos mateix?**

R.M. Feia classes per mantenir-me, i vaig obtenir una petita subvenció d'una fundació artística per començar-la. Després vaig poder-ne exhibir una mostra del que havia rodat a una cadena de televisió; em varen donar més diners, i el vaig poder acabar.

**A.W. Amb aquesta forma de procedir, les fases de les vostres produccions (preproducció, rodatge i postproducció) deuen ser molt obertes. Rodau i muntau per després tornar a rodar i a muntar? Quin temps duu aquest procés?**

R.M. No hi ha cap regla. Ha estat diferent amb els altres films. A *Time Indefinite* vaig rodar-ne tot el metratge i després vaig fer-ne el muntatge. A *Bright Leaves* vaig rodar, muntar, després vaig rodar més, vaig muntar encara més..., anava i tornava envant i enrere. *Sherman's March* el vaig rodar en tres mesos, i després el vaig muntar en tres anys.

**A.W. Chris Marker ha escrit qualche vegada que una de les seves grans influències va ser de Nicole Védres, perquè li va ensenyar que la ma-**

tèria prima del cinema era la intel·ligència. Com en els vostres films.

R.M. ¡També s'han de rodar! (rialles). No es pot fer un film només amb intel·ligència.

**A.W. ¡Sí, i em sorprèn la forma en què rodau! Sol, amb la imatge i el so ahora...**

R.M. És un ofici en què has de practicar molt. I ara és més fàcil, gràcies al vídeo d'alta definició. Quan vaig començar, la qualitat del vídeo no era bona, així que havia de rodar en pel·lícula de film i enregistrar el vídeo de forma separada. Vaig haver de practicar molt. Perquè és molt fàcil, per exemple, començar a rodar, començar a parlar, i oblidar encendre el magnetòfon (rialles). ¡Em va passar unes quantes vegades! Però s'acaba convertint en una espècie de ritme que arribes a conèixer molt bé. Amb el que sí que hi guanyes és en intimitat amb el subjecte, i en espontaneïtat, perquè no pots reaccionar tot d'una al que està passant, no pots, si has de dir a un equip gran "hem de filmar ara, llums, so, càmera..." Aquest és un tipus diferent de realització. I per a mi ser capaç de ser íntim i espontani era molt important. Així que, algunes vegades, la imatge no és tan genial, qualque vegada el pla tremola un poc...

**A.W. Però tal vegada gràcies a això aconseguíu qualque cosa que no és tan usual en molts films de no ficció, com és el fet que es dona per suposat que les persones actuen tal com són, cosa que és molt menys freqüent del que tendeix a pensar l'espectador. Vós aconseguíu una forta impressió de naturalitat.**

R.M. Sí, encara que la càmera sempre té un efecte en les persones. A *Time Indefinite* i *Sherman's March* no es nota tant, però és difícil entrar en una habitació amb una càmera damunt les espatles i un magnetòfon a la mà. Sempre causaràs qualque classe d'efecte, per bé que no pot ser tan evident.

**A.W. A *Time Indefinite*, l'escena en què mostreu les imatges de les vostres pròpies home movies familiars en súper 8, és per a mi com una síntesi del film complet perquè transmeteu una comprensió profunda i intuïtiva, de la qualitat efímera del temps. Creis que amb el pas del temps aquest sentiment pot provocar una necessitat cada cop major, més obsessiva, de filmar?**

R.M. Sí. Això no era tan present quan vaig filmar *Sherman's March*, que és un film sobre mi mateix seguint dones, una espècie d'*En la ciudad de Sylvia* de José Luis Guerin, però sota la forma d'un autèntic documental, en el qual intent trobar una dona. Pas a través d'una sèrie de retrats de dones i és molt divertit. I aleshores jo no pensava en el pas del temps, perquè era jove, m'interessaven les dones, era l'únic que importava. Ara hi pens sempre. Som molt conscient del fet que, quan faig un film, hi he d'incorporar el pas del temps, és molt important per a mi. Perquè me'n tem que, a la meua edat, potser fare tres o quatre films més i això és tot. S'ha acabat. Exigeix molt de temps fer un film.



**A.W. Ara la necessitat deu ser més intensa...**

R.M. Sí, tot és més intens.

**A.W. En una altra escena de *Time Indefinite* aconseguíu una impressió molt gràfica del dolor que pot provocar la mort d'un ésser estimat, quan parlau de la tornada a casa dels teus pares i deis que no esperàveu que hagués romàs igual. Introduïu com una bellesa descarnada i poètica, aquest crua idea de la indiferència del món**



**A.W. Durant el rodatge teníeu ja suficient distància respecte d'aquest sentiment?**

R.M. Bé, això va ser bastant després d'acabar el rodatge, però mai no deixes de sentir aquest dolor, mai no et consoles, Fins i tot, ahir a la nit, durant la projecció de *Time Indefinite*, quan donava instruccions per comprovar si tot anava bé, varen ser només cinc minuts, però per a mi encara va ser un xoc veure mon pare a la pantalla. També perquè les imatges són molt belles, la llum del sol incideix al rostre, i és molt dur per a mi creure que se n'ha anat, i que tot el que en queda, d'ell, són imatges. Això és difícil, fins i tot ara, quinze anys després d'haver acabat el film, encara és difícil d'acceptar.

**A.W. Creis els films són una espècie d'auto-teràpia?**

R.M. És difícil de dir perquè no és la raó principal per què els faig. M'encanta dirigir. I també m'hi gauny la vida. Aquestes són les raons principals, encara que supòs que, d'alguna manera, també proporcionen una espècie de teràpia. Però els films van més enllà d'això. Potser en sigui part, però no n'és la raó principal, per ser honest.

**A.W. Tornant a *Time Indefinite* en l'escena amb el testimoni de Jehovà hi incloeu la vostra reflexió sobre l'instant de rodar l'escena, amb la qual cosa inseriu una espècie de pensament sobre el procés mateix de construcció del cinema...**

R.M. Sí, era una oportunitat per a mi, de forma momentània, de reflexionar sobre el procés complet de la direcció cinematogràfica. I aleshores demanar-me a mi mateix, dins del pla, per què faig films?, per què els rot? La raó de fer films és també connectar amb les persones amb què em trop, i aleshores no estava fent això. Així que em vaig haver de reprendre'm a mi mateix, i tornar al subjecte que tenia al davant. I això ho vaig sentir en el mateix instant en què rodava el pla.

**A.W. Es pot entendre el vostre cinema com la posada en escena de la forma de discórrer dels vostres pensaments, dels vagarejos de la vostra ment?**

R.M. Sí, sempre ha fet això, és part de la meua manera de fer films, del meu estil. Quan comet un error l'incloc en el film. Vaig fer això en els meus primers films, els meus curtsmetratges. Crec que és

**davant la mort: tot continua i és difícil acceptar aquesta indiferència del món...**

R.M. Sí, és cert. Quan perds algú molt proper és difícil d'acceptar. És un impacte tal que esperes que tot s'aturi, i no passa així, tot continua. Potser que durant uns dies l'ambient a l'entorn de ca teva canviï, però després d'això... Qualcú ha de netejar la roba, tenir cura de la casa, comprar el menjar, la vida continua... Va ser molt dura, per a mi, la mort sobtada de mon pare.

important perquè és una oportunitat de constatar que és impossible controlar-ho tot. I, tanmateix, quan fas un film ho vols controlar tot, des del punt de vista tècnic almenys. És impossible, però.

**A.W. Crec que amb la vostra veu i les vostres reflexions introduïu en el vostre cinema allò invisible, l'altre costat de les coses i, moltes vegades, també un contrapunt, que és la vostra aportació personal. Aquest contrapunt, és la vostra reacció davant del material quan el muntau? O és més aviat una forma premeditada de crear una forma de conflicte per captar l'atenció de l'espectador?**

R.M. Crec que el noranta per cent de tot el text per a la narració l'escriu després d'haver rodat. Algunes vegades, agaf notes durant la localització, quan estic rodant. I algunes vegades em rot a mi mateix, parlant a la càmera. No tant a *Time Indefinite*, però sí en els meus altres films, hi incorporo amb freqüència monòlegs a la càmera. Però crec que és una forma de juxtaposar els pensaments interiors de la persona del director amb la realitat cap a la qual està mirant, o a la que està confrontant amb la seva càmera. I, per tant, hi ha un contrapunt que està funcionant aquí. És una bona forma de descriure el que passa. Així que sí, és veritat que faig això, i tens raó.

**A.W. Amb aquesta necessitat de rodar tants moments de la vostra pròpia vida, hi deu haver una sensació de distància respecte del que estau vivint.**

R.M. No tant, no rot tant com podria parèixer. Ho exagero un poc per al costat còmic de la narració. És un film en suport cinematogràfic, per la qual cosa no puc estar rodant tot el temps. És impossible, és massa car. Potser que rodés un u per cent de la meua vida damunt pel·lícula. No és molt. La resta del temps som un professor normal, un pare normal, una persona normal en la vida. Així que està exagerat en la realització del film. Però per altra banda és cert que per exemple aquí, on no hi he dut la meua càmera, he vist coses que podrien ser

molt interessants dins d'un film. Però la vaig deixar a casa perquè no em volia distreure.

**A.W. Per tant no és tan compulsiva la vostra necessitat de rodar constantment, però sempre hi penseu.**

R.M. Sí, sempre hi pens, però no sempre ho faig. Postser això sigui dolent, ¿potser sempre hauria d'estar rodant!

**A.W. En els vostres films hi ha més preguntes que conclusions clares, cosa que és molt coherent; no trobau respostes per als vostres conflictes i dirigiu la mirada envers altres coses...**

R.M. Sí, l'únic que es pot fer és rodar, ni més ni pus, el proper film.

**A.W. El proper film incorpora de bell nou el tema de la mort del vostre pare?**

R.M. No. Després de *Time Indefinite* vaig rodar *Six O'Clock News*, que anava sobre el fet d'educar un fill en un món que està del tot boig, fora de control. Vaig usar la televisió, les notícies, com una forma de crear una petita porta per què hi pogués entrar i trobar-me amb altres persones en les vides de les quals havien passat tragèdies. Veia algú a les notícies; per exemple, un individu la dona del qual havia estat assassinada a Mississipi, anava a trobar-m'hi i a parlar-hi. M'hi quedava durant una setmana rodant els detalls quotidians de la seva vida. Vaig anar per tot Amèrica fent això. Era una forma de veure com altres persones afrontaven les tragèdies, les morts amb què havien topat, com jo mateix, amb la diferència que som un cineasta. El darrer pla de *Time Indefinite* és també el primer pla de *Six O'Clock News*. És a dir, estan connectats pel pla del nin mirant a la càmera.

**A.W. Em recordau amb aquest detall un altra cineasta Alan Berliner, amb un estil de realització molt diferent al vostre, però que tal vegada veíeu el vostre film. En el seu darrer film, *Wide Awake*, acaba rodant el seu propi fill, pareix que serà el tema del vostre pròxim film.**

R.M. Sí. El pla que jo utilitzo és en realitat, de forma literal, un únic fragment continu de film. És un únic pla llarg, el vaig tallar per la meitat més o menys. La primera part del pla és el darrer pla de *Time Indefinite* i la darrera part del pla és el primer de *Six O'Clock News*. I està rodat en suport cinematogràfic, no és vídeo, no és que en fes una còpia. És una presa contínua i la vaig tallar en el muntatge.

**A.W. En quin film estau treballant ara?**

R.M. Un film sobre el fet que vaig al Paraguai a adoptar una nina, el meu segon fill. La major part ja està rodat. Crec que necessito tornar-hi i rodar unes quantes coses més, per omplir alguns buits. Però crec que podria dir que està en els detalls bàsics acabat. Esper que s'estreni aviat, l'any que ve. ■





Dins el marc de les activitats d'estiu de 2008 presentades per la Universitat de les Illes Balears, el Centre de Cultura de "Sa Nostra" va albergar durant la primera setmana del passat mes de juliol un congrés de caràcter interdisciplinari sobre la història dels 25 anys d'Autonomia de les Illes Balears. Entre les seves ponències, el cinema va estar present, enfocat des d'un punt de vista de recorregut cronològic i anàlisi a través de l'obra de quatre dels directors balears més destacats d'aquest període en qüestió: Agustí Villaronga, Daniel Monzón, Toni Bestard i Rafa Cortés.

Parlar del cinema balear fet durant els darrers 25 anys, és fer referència obligada als noms citats anteriorment, com el de Villaronga, el gran director mallorquí contemporani, o Rafa Cortés, que va aconseguir un gran èxit al passat 2007 amb l'estrena de la seva òpera prima *Yo*, però no ens hem d'oblidar d'altres cineastes balears que han aconseguit premis i reconeixements a diferents festivals i certàmens com poden ser per exemple els de Antoni Aloy o el de David Marqués, que gràcies a *El cielo* (1999), *Cualquiera* (2003) o *Aislados* (2005), aporten igualment una part fonamental per afrontar el repte de la construcció d'un cinema propi i de qualitat.

El cinema balear de l'Autonomia també significar parlar del lent establiment d'una indústria autòctona que comença a obrir-se camí en un món

tan competitiu com és el de les produccions cinematogràfiques, on la inversió i el sentit de mercat, a més de les ajudes procedents de les institucions públiques, és fonamental per dur a terme projectes de tota naturalesa, que fomentin d'alguna manera l'explosió definitiva d'un cinema balear a llarg termini, encara que aquest concepte d'indústria es troba més allunyat del sentit estricte del text presentat, limitat a un recorregut purament cinematogràfic de l'obra d'aquests cineastes que passarem a comentar d'una manera cronològica.

## Agustí Villaronga (Palma, 1953): l'autor balear per excel·lència

És considerat el director mallorquí més destacat de la història del cinema balear i del desenvolupament que aquest ha gaudit a nivell local i internacional en aquesta etapa. Al 1976 va començar la seva carrera cinematogràfica amb una sèrie de tres curts: *Anta-Mujer*, de l'any 1976 i *Al-Mayurka* i *Laberint*, tots dos del 1980

*Anta-Mujer* ja era una mostra que encetava les diferents característiques, preocupacions i codis que aquest director desenvoluparia a la seva posterior trajectòria. Es poden trobar en el seu debut conceptes clàssics del seu cinema com és la dualitat entre la vida i la mort, el protagonisme a través d'una parella principal, el tractament de l'ambi-

güitat del mal, del dolor, del sofriment, manifestat com una perversió però també atraient per la seva naturalesa morbosa; els secrets que envolten als personatges, entre d'altres aspectes.

*Al-Mayurka*, és un curt que com assenyala Pilar Pedraza en el primer estudi publicat sobre la figura i cinema d'Agustí Villaronga,<sup>1</sup> és un homenatge a la Mallorca que el director va conèixer a la seva infantesa, i la transformació que aquesta ha patit des de la seva cultura i conservadurisme catòlic, cap a un concepte més turístic i cosmopolita, representat a la pel·lícula en la figura dels fills de la família protagonista, on la nina queda atrapada sota l'influx de la societat conservadora, mentre que el fill, intenta obrir-se camí demostrant la seva capacitat de superació i cercant el seu destí a la escena final del desenllaç, ambientada en un element tan característic de la geografia balear com és la platja i la puresa de l'aigua, com si es tractés d'un bateig de foc per iniciar una nova vida.

Després de *Laberint*, el curt que tanca aquesta primera trilogia, on Villaronga es decanta per una vessant més experimental entorn a un estudi del quadre del mateix nom del pintor i escultor català Antoni Tàpies, ens arribarà a l'any 1986 el seu debut al camp del llarg, amb *Tras el cristal*.

Aquest pel·lícula va significar una carta de presentació inusual per un director novell, i el pas del temps l'ha consolidada com una de les peces més obscures i insòlites del cinema balear i espanyol. La seva arrel argumental té un evident paral·lelisme a una novel·la d'Stephen King que duia per nom *Alumno aventajado*.<sup>2</sup> El film de Villaronga ens mostrava un procés de fascinació, de dependència d'un jove cap a un vell torturador i assassí nazi, que encara pràctica aquestes atrocitats sobre joves cossos d'infants. La història planteja un joc pervers entre els personatges protagonistes: un jove que coneix el seu secret i l'assassí, un mestre i un deixeble, el qual es deixa endur per aquesta depravada ambigüitat. Alhora el film funciona com un poderós drama que explora les terribles conseqüències de les guerres, en aquest cas la II Guerra Mundial, com després recuperarà a *El mar* (2000), encara que des de l'òptica de la Guerra Civil espanyola.

*Tras el cristal* és una pel·lícula que es pot emmarcar a la perfecció a dins el concepte de pel·lícula de culte, com podrien ser *Pink Flamingos* (1972), d'en John Waters; *Leolo* (1992), de Jean-Claude Lauzon o *Arrebato* (1980), d'Iván Zulueta. Són pel·lícules que mostren un plantejament totalment rupturista, una atmosfera única, una temàtica políticament incorrecte, irreverent, i que sacsegen les consciències dels espectadors amb un missatge i una intencionalitat incòmode, però necessària en moltes ocasions.

Una vegada estrenada la seva òpera prima, Villaronga començarà una línia de director independent, amb una subjectivitat molt marcada en històries i arguments que surten fora de qualsevol circuit comercial. *El niño de la luna* serà el següent projecte, convertir-se en un film fallit, massa ambi-

ció argumentalment i que no va aconseguir aprofitar-se de la fama adquirida gràcies al seu debut.

Ni la crítica ni el públic va donar el seu suport a la cinta, que mostrava una història fantàstica —per moments propera a la ciència ficció—, on una tribu de l'Àfrica espera l'arribada d'un Déu encarnat en un noi de raça blanca. El protagonista del film, un al·lot orfe que coneix aquesta llegenda, pensa que ell pot ésser aquest *fill de la Lluna*. Una vegada presentat el pròleg d'introducció, el film començava a divagar a través d'unes imatges oníriques, contrastos de colors i textures entre la primera part del film i la segona, ambientada al continent africà. Va ser un film que va enfonsar d'alguna manera totes les expectatives creades amb *Tras el cristal* (1986), no per carència de qualitat, si no per una insistència en temes i plantejaments completament antagonistes cap a un gran públic.

*El pasajero clandestino* (1995), és possiblement el film més convencional de Villaronga, a més de ser una producció realitzada per a la televisió. L'obra original és de George Simenon, i relata la mort d'un empresari de cinema, que sorprendrà a la companyia d'administració dels seus béns, quan descobreixen que el seu testament està llegat a un fill desconegut i secret. Comença llavors la recerca d'aquest jove, que viu totalment aliè a tot aquest món de cobdícia i corrupció, on Villaronga ens torna a parlar de la maldat, de la ambició i de la misèria humana, encara que va ser un film insubstancial a l'obra completa del director palmèsà.

Amb *99.9*, (1997), Villaronga es va apropar per primera vegada a una pel·lícula de gènere convencional, com és el terror i el *suspense*, amb l'actriu María Barranco com a protagonista, acompanyada per la jove Ruth Gabriel, que havia triomfat anteriorment amb *Días contados* (1994) i la veterana Terele Pávez. En aquesta ocasió, Villaronga es decanta per una trama de fets paranormals, secrets inconfessables i homosexualitat —un altre dels components essencials del seu cinema—. Aquesta pel·lícula va descol·locar als seguidors més acèrrims del seu cinema, ja que d'alguna manera es va apropar a un terreny més tradicional, amb el què va aconseguir un relatiu èxit a taquilla, però que no va malauradament no va impulsar la carrera de Villaronga a un nivell comercial.

El plantejament inicial del film recordava al debut a la direcció de Clint Eastwood, quan el protagonista de *Play misty for me* (Escalofrió en la noche, 1971) —el propi Eastwood, rep una notícia durant l'emissió del seu programa de ràdio que provoca l'inici de la trama, igual que li succeeix al personatge de *Lara*, interpretat per María Barranco.

*El mar*, de l'any 2000, recuperarà al gran Villaronga dels inicis de la seva carrera. És una demostració que representa a la perfecció l'univers del director mallorquí, que en aquesta ocasió va adaptar l'obra de l'escriptor de Santanyí Blai Bonet. Els secrets del passat, la violència extrema, la ferida interna i externa que suposa una guerra com va ser la Guerra Civil Espanyola, l'homosexualitat, present



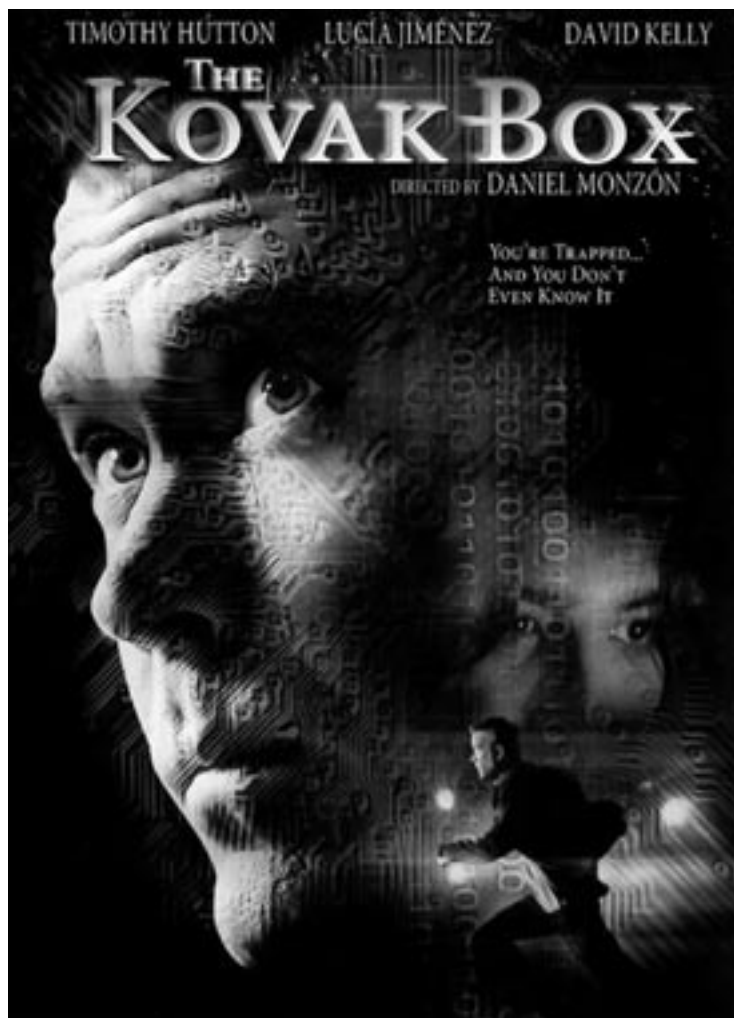
a parelles com les de *99.9* o *Tras el cristal*, l'anàlisi sociològic dels personatges perduts en un món que Villaronga dibuixa en un internat (malalts de tuberculosi), on els dos al·lots protagonistes esperen una mort anunciada, com si estiguessin perseguits pel mal i la seva tragèdia personal viscuda durant un passat traumàtic, són elements que poblen el film, a més de la corrupció mental que sofreixen els infants protagonistes, que després a la joventut apareixerà amb terribles conseqüències.

Amb *Aro Tolbukhin: en la mente del asesino*, es tanca per ara l'obra d'Agustí Villaronga, i ho fa amb una nova mirada pertorbadora d'una història relacionada amb el camp del fals documental. La història de l'assassí hongarès *Aro Tolbukhin*, que al 1982 es detingut a Guatemala per assassinar a una sèrie de dones, va ser el pretext fictici treballat per Villaronga acompanyat de dos directors més, na Lydia Zimmermann i Isaac P. Racine, en aquest format cinematogràfic que juga amb els espectadors, amb el seus sentiments, quedant-se nu davant uns fets presentats, que en un principi s'admeten sense cap tipus de discussió ja que a priori i per la nostra mateixa naturalesa, assumim com a reals les imatges que es projecten.

A Villaronga, igual que a altres directors com Orson Welles a *Fraude* (F. For fake, 1973), *Canibal holocaust* (Holocausto caníbal, Ruggero Deodato; 1979) o *Zelig* (1983) de Woody Allen, aquest gènere els ha servit per mostrar una altra faceta, novament sorprenent i que per director mallorquí significa momentàniament la fi de la seva carrera, atractiva i irreverent, irregular però necessària.

## Daniel Monzón (Palma, 1968): l'acció i l'espectacle més comercial

Nascut a Palma l'any 1968, Daniel Monzón va començar la seva trajectòria professional a les pàgines de la revista *Fotogramas* i al programa de televisió *Días de Cine* de TVE, a la seva primera etapa, quan es varen iniciar les seves emissions entorn a l'any 1994. Monzón exercia de crític cinematogràfic, a més de col·laborar en diferents mitjans de comunicació com a contertulí a la cadena SER o al programa dirigit per Julia Otero a Onda Cero, *La radio de Julia*. Al 1994, quan comptava amb 26 anys, va debutar en el món del guió professional quan va co-escriure el text de la pel·lícula *Desvío al paraíso* de Gerardo Herrero, juntament amb l'escriptor i crític Santiago Tabernero. Durant els noranta va continuar la seva feina de crític fins que la va abandonar per dedicar-se exclusivament a la direcció de llargmetratges, on va debutar a l'any 2000 amb el film *El corazón del guerrero*, una espectacular cinta d'aventures que mesclava el temps real amb una història paral·lela a l'Edat Mitjana, i protagonitzada pels actors Joel Joan, Neus Asensi i Fernando Ramallo.



El film era una història fantàstica inusual pel cinema espanyol, i per extensió balear. Els efectes especials conformen un dels elements més nous i trencadors que s'han vist mai en el nostre cinema, encara que sempre amb una certa mirada de modèstia en comparació, no tan sols amb els americans, si no amb els propis francesos o anglesos. Aquesta òpera prima va resultar un èxit, i va aconseguir nombrosos premis i una recaptació prou notable. El cinema de Monzón es presentava així a través d'una pel·lícula on el rol, la recreació d'un món paral·lel, el vestuari i els efectes especials cobraven el protagonisme total, uns ingredients relacionats d'alguna manera amb el cinema dels vuitanta, un aire de postmodernisme, que permet a Monzón una sèrie de llicències que el director aprofita, no només a aquesta, si no a la resta de la seva filmografia.

Deutor com ell ha confessat a diverses entrevistes dels clàssics immortals, però també de noms com els de John Carpenter o Quentin Tarantino, *El corazón del guerrero* mostra homenatges a *Psicosis*, *Blade Runner* o al còmic, com el personatge de *Sonja* —Neus Asensi—, que rep el nom de l'heroïna de les històries creades per Robert E. Howard als anys 30, concretament la de *Conan*, i que poblen l'univers d'aquesta atípica producció, emplaçada

en un estil semblant a una estrenada als vuitanta i titulada *El caballero del dragón*, dirigida a l'any 1985 per Fernando Colomo, i que recreava una sèrie d'aventures a l'Edat Mitjana, equidistant a l'origen de la història del debut de Daniel Monzón.

El seu segon treball va ser rebut amb especial interès després de la grata sorpresa que va significar *El corazón del guerrero*, però els resultats varen decebre. *El robo más grande jamás contado* (2002), és un homenatge al gènere dels robatoris, però des d'una vessant de comèdia i embolic sobre un plantejament inusual: el robatori d'un dels quadres més famosos del món, el *Guernika* de Pablo Picasso. El film era un homenatge a clàssics com *The killing* (*Atraco perfecto*, 1956) de Kubrick, o *Ocean's eleven* (*La cuadrilla de los once*, Lewis Milestone; 1960), però encara que conté escenes d'un ritme i acció notable, hi ha moments de decaiguda generalitzada que frenen una valoració global més positiva de la sensació definitiva deixada pel film.

El seu darrer llarg és *La caja Kovac*, estrenada a principis del 2007. A més d'oferir una història de terror i *suspense* que es centra en els intents de suïcidi i la mort d'uns personatges, plantejat des d'un punt de partida insòlita, el film també exposa un dels millors retrats de l'illa de Mallorca que s'han fet mai com a escenari cinematogràfic. Amb un repartiment internacional, encapçalat per la presència de Timothy Hutton i David Kelly, a més de l'actriu Lucía Jiménez, la pel·lícula va aconseguir un rotund èxit a taquilla, encara que la crítica va ser menys benèvola amb el resultat final, però és important assenyalar l'atreviment per intentar oferir un cinema d'espectacle, d'aroma de gran producció internacional, oblidat per sistema a la nostra filmografia degut als nostres prejudicis de cara a afrontar aquests tipus d'històries.

## Toni Bestard (Bunyola, 1973): el senyor del curtmetratge

Passa per ser actualment un dels curtmetristes més reconeguts del panorama espanyol, i és un dels grans i clars exponents de la corrent renovadora del curt establerta a l'Estat espanyol des de fa ja uns 15 anys, quan l'èxit de Juan Carlos Fresnadillo amb *Esposados*, va provocar una proliferació de cineastes arrelats a aquest format tan peculiar però a la vegada tan interessant, principalment com a via d'escapatòria del món de competència del camp comercial, i que proporciona una major llibertat creativa a l'hora de posar de manifest idees i propostes inhabituals.

El seu debut professional es va produir a l'any 2000 amb *Sólo por un tango* (2000), i ja des de la seva òpera prima, la seva filmografia es va acostumar a rebre una multitud de premis que reconeixen el talent de Toni Bestard d'un mode sistemàtic. Pel seu debut, va contar la història de dos homes que segresten al cap d'un d'ells per demanar un rescat; ambientada com si fos una modesta *road-movie*, i on participava l'actor madrileny Eduardo



Gómez, conegut posteriorment gràcies a la televisió i que el director mallorquí ja va tenir l'encert de comptar amb ell.



Gatos va ser el seu segon treball com a director, i va comptar amb un repartiment de luxe encapçalat per Natalia Dicenta, Silvia Tortosa i Guillermo

Montesinos. És el seu curt més desconegut, encara que es va alçar amb el 1r premi al *Proyecto Corto de Canal +*, plataforma creada per la cadena privada per fomentar aquest format a l'Estat espanyol.

Amb el seu següent projecte, *El viaje*, va aconseguir un reconeixement generalitzat, i es va convertir en un dels triomfadors de l'any 2003. La història estava escrita per Arturo Ruiz, col·laborador fidel des de llavors dins l'obra de Toni Bestard, i la trama central girava bàsicament sobre el concepte d'infantesa, la pèrdua de la innocència i la vida al carrer, on dos infants troben al ras el cos d'un home mort. Recorda per moments a un passatge del neorealisme italià dels quaranta, com la utilització del blanc i negre, la figura protagonista dels nins, el rodatge al carrer... L'austeritat i la senzillesa eren els elements bàsics d'aquesta comèdia negra, enquadrada en un paisatge únic, amb tres actors i un vibrant guió.

*Niño vudú* va ser el següent curt, de l'any 2004, i és possiblement la proposta més complexa i brillant de la seva carrera. La història està ambientada al juliol de 1968 a Mallorca, moment de l'actuació del mític guitarrista Jimmy Hendrix a la discoteca *Sargent Peepers* de Palma per motiu de la seva inauguració, i que va resultar finalment la seva única actuació a tot l'Estat abans de la seva prematura mort. El curt mostra, dins d'un muntatge paral·lel, la vida d'un adolescent a la Mallorca de finals dels seixanta, i el seu viatge cap al món dels adults, al mateix ritme que la figura de Hendrix pujava des de la misèria cap a la divinitat més absoluta. El títol de *Niño Vudú* és una traducció d'una de les cançons més famoses de Jimmy Hendrix, *Voodoo Child*, i aquesta mescla de cine documental —on es repassa la biografia de Jimmy Hendrix—, i la ficció de la història del protagonista, deixa la sensació d'un potencial llargmetratge, ja que a més, la seva durada és prou significativa, hi arriba fins els 21 minuts.

*Equipajes* (2006) és la seva consagració, si és que encara quedava una esclatxa per confirmar, com un dels directors de referència del format curt. Bestard va recuperar la senzillesa formal de *Solo por un tango* o *El viaje*, i aquesta essència va impregnar la història d'*Equipajes*, on dos persones esperen a la terminal d'un aeroport a què surtin les seves maletes. En aquest ambient d'impaciència i intranquil·litat, es produeix un joc a dues bandes, on hi ha clares reminiscències al cinema negre i la *femme fatale*, que manipula a un personatge masculí despistat i anodí. És un curt breu, amb un important joc de càmera i primers plans, que extreu l'esperit de la naturalesa d'aquest format: mínim temps, màximes idees i matisos.

El seu darrer treball ha estat *El anónimo Caronte*, un homenatge al cinema balear, que recrea la participació de l'actor Joan Ferrer a la pel·lícula *El verdugo* de Luis García Berlanga, un dels films paradigmàtics de paisatges i localitzacions de l'illa de Mallorca al cinema. Joan Ferrer donava vida a aquest *Caronte*, el personatge mitològic que per-

Rodatge  
d'*El anónimo*  
*Caronte*

metia el pas de les ànimes dels morts cap a l'hades, transformat per l'ocasió en un guàrdia civil que cercava a Nino Manfredi. És el primer curt íntegrament documental d'en Toni Bestard, després de la part de *Niño vudú* (2004).

## Rafa Cortés (Palma, 1973): el darrer en arribar

Amb Rafa Cortés es tanca aquest quartet amb el que hem intentat configurar una imatge lo més real possible del cinema balear de les dues darreres dècades. Només amb un llarg a les seves esquenes, Rafa Cortés ha aconseguit fer-se un nom en el panorama del cinema espanyol. Abans de *Yo*, havia dirigit dos curtsmetratges entre 2005 i 2007 titulats *Como ser Federico Fernández*, que va triomfar al Festival de Cinema de Gran Canària i *La leyenda del sevillano*, un retrat a través de diversos testimonis, de la vida i obra del personatge conegut com *el sevillano*, ambientat a l'illa de La Palma i a El Prat de Llobregat, a Barcelona.

Gràcies a internet, aquests curts i en general una oferta més alternativa de cinema balear, pot gaudir de diverses plataformes de divulgació, com

el conegut portal *youtube* o la pàgina de l'ACIB, l'Associació de Cineastes de les Illes Balears.

Amb *Yo* Rafa Cortés va estrenar l'any passat el seu primer llarg, una òpera prima que analitzava el concepte de la identitat, sobre qui som, quin és la nostra posició a dins d'aquest món i el valor que això té. Cortés ha comentat a diverses entrevistes que la pel·lícula és una anàlisi de com és possible arribar a no ser interessant per un mateix, com el món que t'envolta pot arribar a influir en la teva manera de comprendre el món i la teva posició a dins d'ell.

L'actor català d'arrels alemanyes, Alex Brendemühl, és el protagonista absolut i a la vegada guionista del debut de Cortés, una pel·lícula que funciona com una radiografia del concepte d'estrangeria i identitat que la idiosincràsia mallorquina ha posat de manifest cap al visitant al llarg de la seva història, sent un element d'identitat de la comunitat illenca.

El film està ambientat al poble mallorquí d'Estellencs, i com va relatar el propi director a una entrevista publicada en aquesta mateixa revista al número de setembre de l'any 2007, la gènesi de la història prové de la seva infantesa, quan al poble on passava els estius, vivia un alemany que era tractat amb indiferència i desconeixement per part de la gent del poble. Aquesta incertesa va servir al director per oferir una història sobre la idea i el concepte de l'estranger a un territori determinat, que intenta lluitar per adquirir una posició en el món.

Rafa Cortés i la seva òpera prima *Yo*, és el darrer anàlisi en aquest repàs de la filmografia balear de l'autonomia balear emplaçada entre els anys 1983-2008, vista a través de l'obra dels directors més destacats i dels seus diferents films, que com succeeix per desgràcia en nombroses ocasions, queden bloquejats per una sèrie de prejudicis, obviant en nombroses el seu valor i qualitat artística, com ho té, en aquest cas, la cinematografia balear d'aquests darrers 25 anys. ■

## Bibliografia bàsica:

DD.AA: Cent anys de cinema a les Illes. Palma, Sa Nostra, Caixa de Balears, 1995.

PEDRAZA, Pilar: *Agustí Villaronga*. Madrid, Akal / Cine, 2007.

PUJALS, Margalida; SANTANA, Manel: *Classificació 3r. El cinema a Mallorca*. Palma, Menjavents, 1999.

SBERT BARCELÓ, Cristòfol-Miquel: *El cinema a les Illes Balears des de 1896*. Palma, Documenta Balear, 2001.

## NOTES

(1) Agustí Villaronga. Pilar Pedraza, Madrid, Akal, 2007.

(2) *Apt pupil* és el títol original d'un relat breu escrit per Stephen King a y 1982, i publicat amb altres tres narracions, un volum conegut com *Les quatre estacions*, volum 1. Brian Singer el va adaptar a l'any 1997, amb el mateix títol i protagonitzat per Ian McKellen i el malograda Brad Renfro.



# Bringing Up Baby d'Howard Hawks, entre la casera i la cacera

Carles Cabrera

*A Josep Maria Nadal Suau, en prova d'amistat*

El director cinematogràfic nord-americà Howard Hawks va excel·lir, pràcticament, en tots els gèneres. En el de la comèdia, ens llegaria produccions tan memorables com *Bringing Up Baby* (1938), *Gentlemen Prefer Blondes* (1953) o *Man's Favorite Sport?* (1963); en el terreny del western, va dirigir un actor com John Wayne en films com *Red River* (1948), *Rio Bravo* (1959) o *El Dorado* (1967), que també romangué sota les seves ordres en les aventures de *Hatari!* (1962), mentre que el negre, Hawks l'havia conreat a *Scarface* (1932) o en l'adaptació de *The Big Sleep* (1946), tot basant-se en la novel·la homònima de Raymond Chandler, entre molts altres.

Però avui volem parlar ací de comèdia, i ho volem fer a propòsit del film *Bringing Up Baby*, que unia en duet l'actriu Katharine Hepburn —traspasada el 2003— i Cary Grant. En l'argument, s'explica que el doctor David Huxley (Cary Grant) és a punt de rebre la clavícula intercostal que li manca per acabar de reconstruir l'esquelet d'un brontosaure. Per una confusió, coneix Susan Vance (Katharine Hepburn) mentre ell juga al golf amb l'advocat d'una senyora que li havia de proporcionar un milió de dòlars per a la seva feina, però Susan embolica la troca, i David deixa l'advocat palplantat. Després, David posa fi, definitivament, a la relació amb Susan.

Però a ella, li arriba l'endemà un lleopard mançac, Baby, i telefona David per tal com és l'únic zoòleg que coneix. Aquest, paral·lelament, ja ha rebut la clavícula que necessitava. Ella se l'emporta a casa de la seva tia, i se'n duu a rentar la seva roba per retèner-lo. Quan arriba la tia, el troba disfressat, quan resulta que ella era la dona de qui l'advocat li havia de proporcionar el milió de dòlars. Hauria partit en tenir la seva roba, si no fos perquè el ca amaga l'os del brontosaure. Llavors, el lleopard, que, en realitat, l'havia enviat el germà de Susan per a la seva tia, s'escapa; tampoc no troben el ca, i temen que el lleopard se'l mengi. En el darrer moment, un altre lleopard, agressiu, apareix en escena. Tots els personatges acaben entre reixes creient que Baby és el lleopard agressiu excepte David, i Susan, que compareix a escena amb l'altre lleopard pensant que és Baby. Alice, en veure la classe d'home que és David, l'abandona, però Susan li oferirà de començar una esbojarrada vida plegats.

El doctor David Huxley, doncs, és un home dis-tret de mena, un xic aturadet, sempre dominat per les dones: primer, per la seva promesa Alice, que



resulta un personatge completament pla (això és, que no evoluciona gens al davant de la pantalla), i després per Susan, a qui coneix en un camp de golf, amb la qual cosa resta presentat el típic triangle amorós de final feliç de les comèdies en què ell i la dona que acaba de conèixer han d'acabar forçosament units. Ella ja pronostica que s'hi casarà, a pesar de l'antagonisme de la seva tia, que amenaça de desheretar-la —evidentment, tant David com Susan, com no podia ser d'altra manera en un film d'aquestes característiques, es mostren lluny de cap interès econòmic. El moment antològic, cap a les acaballes, en què Susan caça David amb una espècie de salabre, simbolitza aquesta cacera de l'home amb claredat. Posats a calibrar-ho, baldament Susan sigui un ésser eixebrat a qui no

sembla amoïnar gaire la llei (per exemple, amb el vehicle que roba o quan intenta, amb una agulla de ganxo, sortir del calabós), maneja un posat distret que s'adiu també molt més al caràcter de David que no pas el de la primmirada Alice, amb qui David no hagués tingut ni temps per anar-se'n de lluna de mel.

A davall d'aquesta escorça, Hawks desenvolupa totes els teixits propis de la comèdia d'embulls: les coincidències dels mateixos protagonistes, que es retroben una vegada i una altra, les confusions que han de generar comicitat (tia Elizabeth diu al comandant que parli a David de caceria, quan aquest darrer no n'entén un borrall!), les excuses per tornar-se a veure un cop se suposa que ha acabat la relació amb el lleopard que li envia el seu germà, la vestimenta de Cary Grant (les ulleres, el vestit de dona que s'enfloc, la roba de Mark que es posa), l'alteració del temps, amb la presentació d'uns dies immensament i inversemblantment llargs (el temps s'estén durant el dia anterior i el mateix dia de les noces de David i Alice) amb el-lipsis que enfoquen l'atenció en els bessons d'acció d'una història de per si molt moguda, els dobles sentits de la llengua, ja des del títol mateix (la fera és Susan, però també Baby, el lleopard mans que apareix en pantalla), etc.

D'altra banda, que David es deixi menar sempre per les dones, no és quelcom particular seu, sinó general de tots els homes, i constitueix un altre element còmic, que forçosament havia d'esbutzar de riure el públic de l'època: així, tia Elizabeth, a qui

no li coneixem marit, li ha posat, de nom, 'George' al seu ca, és a dir, el nom d'un home, com si fos el seu espòs, mentre que Susan no només enganya David constantment, sinó també, el psiquiatre de la festa, o en dues ocasions, l'autoritat policial, indefectiblement masculina. A més, la gràcia rau en fer fer als homes mal paper, com ara el comandant, que tot i que presumeix campanut d'estar especialitzat en distingir veus d'animals, es pensa que rugeix un lleó quan, en realitat, es tracta d'un lleopard.

Com a precedent d'aquesta mena de fer comèdia, en literatura, sembla perceptible la influència de les peces de teatre del dublinès Oscar Wilde com *Lady Windermere's Fan* (1892) o *The Importance of Being Earnest* (1895). L'esmentada tia Elizabeth, per exemple, és una pulcra senyora de la societat victoriana que, perfectament, podria representar la tia que desfila a l'obra mestra de Wilde, i el mateix podria dir-se de les corregudes de David disfressat per casa de tia Elizabeth, com si un Wilde es representés sobre les taules d'un teatre.

L'estructura dibuixa, al capdavall, un cercle perfecte on tot acaba encaixant, com en la forja d'un anell. Tot plegat, haurà servit perquè David s'adonés que no hagués sofert l'avorrit matrimoni que li oferia Alice, sinó l'aquefarada agenda que li brinda Susan des del primer dia, que farà donació al museu del milió de dòlars que ha heretat de la seva tia. Podran començar per reconstruir sencer l'esquelet del brontosau... ■



# Sidney Lumet: un cineasta intemporal

Xavier Jiménez

Per descriure un cineasta com Sidney Lumet hi tenen cabuda diversos anàlisis i estudis, que poden enfocar-se des del cinema més clàssic en blanc i negre a través de *12 angry men* (Doce hombres sin piedad, 1957), la revisió social i bèl·lica dels seixanta o el tractament que fa del poder i la seva corrupció durant els anys setanta i vuitanta; fins i tot, els remakes més absurds com *Gloria* (1999), una de les seves últimes produccions; però si hi ha una característica única i inherent a la seva condició d'autor, aquesta seria estar fora del temps, fora de modes i fora de qualsevol lligadura a l'hora d'afrontar i assumir un rodatge o un guió determinat: ha estat un supervivent a dins la voràgine de la indústria del cinema, i la seva obra ha traspassat fronteres fins a instal·lar-se com un fragment de referència, tant per comprendre part de la evolució del Hollywood que es desenvolupa des de la crisi del classicisme fins l'actual etapa, així com l'aportació d'un talent mescla d'una formació teatral i televisiva —a més d'un palès compromís ideològic—, i que gràcies a la seva notable capacitat visual, en ha servit als espectadors una sèrie de drames humans, les pors i les misèries de la nostra condició; en general una radiografia de la societat del nostre temps, on el cinema és una eina més per arribar a la consciència de la gent i al seu vertader comportament.

Ara, amb 84 anys, el director nascut a la ciutat nord-americana de Philadelphia, retorna a la primera plana amb la seva darrera estrena, sota el suggeridor títol de *Before the devil knows you're dead* (Antes que el diablo sepa que has muerto, 2008), on torna a demostrar una vegada més la seva capacitat i sapiència per afrontar un repte d'aquesta envergadura amb una avançada edat, i on evidencia novament —després d'un període d'oblit—, el seu clasicisme mitjançant una renovació del cinema negre i un estil claustrofòbic i de clara tensió entre els personatges protagonistes, una de les seves constants més característiques, i que en aquest cas, guarda un evident paral·lelisme entre les parelles Ethan Hawke-Philip Seymour Hoffman i la que formaven per exemple John Cazale i Al Pacino a *Day dog afternoon* (Tarde de perros, 1975).

La força visual i la proximitat de Sidney Lumet amb el seu context contemporani —rodatge en format digital, muntatge a través de *flash-backs*, efectes visuals i ritme de l'acció...—, és una mostra afegida de la seva capacitat de reciclatge, i encara al 2008, imparteix lliçons d'un model de cinema propi de directors contemporanis com Paul Thomas Anderson o Quentin Tarantino, als que Lumet s'apropa amb una facilitat sorprenent, demostrant el seu talent com a narrador i artesà del cinema.

Els resultats d'aquesta darrera estrena han estat celebrats àmpliament com si es tractés d'un retorn de la millor versió d'en Lumet, que es trobava en



Sidney Lumet

un pseudo-retir en els últims anys. A priori no sembla possible que aquesta pel·lícula correspongui al mateix director que havia dirigit feia cinquanta anys la seva mítica òpera prima, *12 angry men*, una presentació primorosa en el món del cinema i que el va establir de seguida com un dels directors de referència ineludible d'aquella convulsa etapa, aconseguint un estrellat secundari durant la dècada dels setanta gràcies a una sèrie de films que conformen una part fonamental per entendre el desenvolupament de la renovació cinematogràfica nord-americana, encetada al començament dels anys setanta per una sèrie de directors, productors i guionistes que esclataren en els alboros de finals de la dècada immediatament anterior.

Mentre que noms de l'alçada de directors com Francis Ford Coppola, Martin Scorsese o Steven Spielberg, el guionista Paul Schrader o el productor Robert Evans varen combinar l'èxit a taquilla, amb un reconeixement generalitzat per part de la crítica, la carrera de Lumet sempre es va mantenir a l'ombra —juntament amb la majoria de directors que procedien del món de la televisió—, i va jugar un paper més circumstancial en comparació al noms més afamats, però que va resultar igualment essencial gràcies a títols com *Serpico* (1973), *Network* (Network, un mundo impacable, 1977) o *Prince of the city* (El príncipe de la ciudad, 1982).

Before the devil  
knows you're  
dead



Les pel·lícules de Sidney Lumet sempre s'han caracteritzat per una forta crítica social, tractant temes polèmics com poden ser la corrupció policíaca, la manipulació de les institucions i el poder dels mitjans de comunicació a través dels drames personals d'uns personatges perdedors, que cerquen una darrera oportunitat per aconseguir els seus propòsits, una redempció que Lumet ha enfocat mitjançant una sèrie d'antiherois, on podem destacar especialment a tres, descrits mitjançant una sensació de negativitat i fàstic sobre el món que els envolta com són *Frank Galvin* —Paul Newman a *The verdict* (El veredict, 1982)—, *Howard Beale* —Peter Finch a *Network* (1976) o el mateix Al Pacino com *Sonny Wortzik* a *Dog day afternoon* (Tarde de perros, 1975), exemples d'un rol essencial pel cinema de Lumet: la revolució social contra el sistema, la lluita del dèbil enfront el control i l'ofegament de la societat sobre els individus que s'aixequen de forma contrària a la seva organització, i promouen una rebel·lió, normalment enfocada cap a un despertar generalitzat.

La interacció entre els personatges protagonistes dels films de Lumet i el públic és fonamental per comprendre la idea que el director vol fer arribar, i que no és un altre que una posició d'insurrecció davant una sèrie d'injustícies i la transmissió d'unes conviccions individuals, una fórmula que normalment ha rebut una resposta positiva en quant a comprensió, ja que les pel·lícules de Lumet han funcionat normalment com a himnes altius que demostren fins on pot arribar la desesperació humana.

La teatralitat i el format televisiu són altres dels components bàsics dins del seu cinema. El concepte d'escena a dins del plató cinematogràfic ha estat explotat per en Lumet d'una manera sistemàtica, amb especial incidència en els seus primers treballs dels finals dels 50 i principis dels seixanta;

a més, la formació televisiva<sup>2</sup> va impregnar la seva filmografia d'un to efectista i d'un elevat ritme de l'acció, uns elements propis de la petita pantalla, i que probablement han estat un dels entrebancs més influents a l'hora de no considerar-lo un dels grans directors de cinema, no tan sols d'aquella etapa, si no de la segona meitat del segle XX.

Com hem presentat anteriorment, Sidney Lumet va debutar a l'any 1957 amb una sòlida òpera prima sota el nom de *12 angry men*, que funcionava com un braç allargat de la seva formació anterior, basada en sèries i programes dramàtics televisius. La ruptura amb les darreries del Hollywood clàssic de finals dels quaranta era evident, més que des d'un punt de vista formal, des d'un aspecte de renovació temàtica i de plantejaments de denúncia cívica. Així, Lumet ofería una radiografia completa d'un judici on la integritat d'un home i la seva pausada reflexió, s'imposava a uns criteris més primitius i obvis que encarnaven la resta de protagonistes, i que culpaven directament a l'acusat sense detenir-se un moment a valorar les conseqüències d'aquesta decisió, ajudat en tot moment per la figura de l'actor Henry Fonda, un model de correcció i enteresa sobre la pantalla.

Afegir algun comentari a un títol com aquest resulta, a aquestes alçades, pràcticament irrellevant, però si hi ha un element cabdal és la interpretació de tots els protagonistes, començant per Lee J. Cobb i Martin Balsam i el rodatge emplaçat en tan sols un escenari, com és la habitació de deliberacions del judici, que com en altres casos al llarg de la història, és l'anglès Alfred Hitchcock el mestre en la utilització d'aquest model a anteriors films com *Lifeboat* (Naúfragos, 1944) o *Rope* (La soga, 1948), i que en el cas de Lumet, va significar una aportació igualment genial. El mateix director comenta al seu llibre *Así se hacen las películas*,<sup>3</sup> que aquesta circumstància li va servir per treballar una sensació de angoixa crei-





xent gràcies al joc en la utilització de diferents lents a la càmera, que fomentaven una manipulació de la sensació de la habitació, del pas del temps, del cansament del grup, entre d'altres components.

La cinematografia nord-americana es trobava durant els anys 50 arrelada fortament a una sèrie de productes de propaganda patriòtica, a més del moment històric que es vivia degut a la psicosis anti-comunista latent, i de l'inici del període de la Guerra Freda. Els influxos del cinema de propaganda d'aquella època, amb la fi de la II Guerra Mundial i el conflicte a Corea del sud-est asiàtic, marcava gran part de la producció orientada a oferir una imatge positiva i de reforçament de l'opinió pública gràcies a títols com *Sands of Iwo Jima* (Arenas sangrientas, Allan Dwan; 1949), *The bridges at Toko-Ri* (Los puentes de Toko-Ri, Mark Robson; 1955) o *To hell and back* (Regreso al infierno, Jesse Hibbs; 1955), que Lumet, juntament amb altres directors, varen començar a transfigurar durant aquesta etapa.

Alguns dels títols més destacats de la seva primera etapa, a més de *12 angry men* (1957), que encara avui en dia és una de les seves pel·lícules més valorades, són *Long day's journey into night* (Larga jornada hacia la noche, 1962), *The pawnbroker* (El prestamista, 1964) *The hill* (La colina, 1965) o *The group* (El grupo, 1966).

D'aquesta etapa podem destacar igualment l'aspecte del guió a la seva obra. Sidney Lumet no ha estat mai un guionista destacat, ni com a escriptor d'històries originals ni com adaptador dels textos en què es basaven els seus films; tan sols ha treballat en una cinquena de guions de la seva filmografia, on podem destacar *Prince of the city* (El príncipe de la ciudad) o *Night falls on Manhattan* (La noche cae sobre Manhattan, 1996). Entre 1957 i 1970, Lumet adaptarà nombrosos textos d'autors

clàssic com Arthur Miller, Tennessee Williams, Eugene O'Neill o John Le Carré.

Entre 1970 i 1980 Lumet desenvolupa la part de la seva carrera més coneguda i a la vegada més convencional —o almenys més accessible a un públic majoritari—, encara que els seus títols es continuen caracteritzant per un fort component social, i un anàlisi psicològic dels personatges més profund i interessant, al nivell de pràcticament qualsevol títol dels setanta, una etapa caracteritzada per la proliferació de obres mestres i la grandiloqüència dels directors que hem citat anteriorment.

Si *12 angry men* és l'emblema de la seva primera etapa, escollir un títol d'aquests anys resulta més complicat, ja que es redueix el número de films, però augmenta d'una forma considerable la qualitat d'aquests. *Dog day afternoon* (Tarde de perros, 1975), és possiblement la referència ineludible del Lumet dels setanta. Al Pacino i John Cazale donen vida a una parella d'atracadors en un cas verídic que va ser adaptat al cinema per part de Frank Pierson.<sup>4</sup> La creativitat dels setanta es va posar de manifest en aquest film, on gràcies a l'atracament d'un petit banc al barri de Brooklyn de la ciutat de Nova York, va servir a Lumet per fer sorgir una gran part dels seus pensaments i interessos personals: el protagonista és un veterà del Vietnam inadaptat i desequilibrat; a més ha amagat la seva homosexualitat, camuflada en un casament degut a les pressions socials, i que pretén, amb l'ajuda de la seva parella, —l'actor John Cazale—, reunir la quantitat suficient de diners per a una operació de canvi de sexe; totes aquestes particularitats, acompanyades per una crítica a la manipulació i els interessos dels mitjans de comunicació davant històries d'aquest calat, va convertir-se en un material que en mans d'en Lumet es va transformar en un model exemplar del cinema d'aquella etapa.

*Serpico* (1973), *Network* (Network, un mundo implacable, 1976) o *Equus* (1977), són les altres obres cabdals d'aquesta etapa, caracteritzada per una crítica política i social exacerbada, propera a les primeres obres d'Scorsese, un altre dels retratistes oficials de la ciutat de Nova York, juntament amb el nostre protagonista, Woody Allen i Spike Lee.

Arribem ja a la darrera etapa del cinema de Lumet, que establirem fins l'any 1999, completament eclèctica i heterogènia en comparació al que havia estat la seva trajectòria fins aquells moments. De la mateixa manera que molts directors enrolats als setanta, una crisi de creativitat en forma de fosca ombra va envair les corresponents carreres de la majoria d'aquests realitzadors, una crisi que per norma general, es va allargar durant els vuitanta i per extensió, també als noranta. Les dues grans darreres aportacions d'en Lumet, al cinema varen ser *Prince of the city* (El príncipe de la ciudad, 1981) i *The verdict* (Veredicto final, 1982), que es poden definir com unes versions modernes de dos dels seus títols més característics, *12 angry men* i *Serpico*. La primera era una nova mostra de denúncia de la corrupció del departament de policia de Nova York, mentre que la segona, protagonitzada per Paul Newman, estava basada en l'esquema arquetipus del petit advocat en contra d'una poderosa institució, en aquest cas la negligència a la sanitat.

Una vegada estrenades, la carrera de Lumet va entrar en una espiral de la que va sorgir amb comptagotes, com per exemple a *Running on empty* (Un lugar en ninguna parte, 1988) o *Night falls on Manhattan* (La noche cae sobre Manhattan, 1996), encara que la seva obra es va mantenir en una mediocritat alarmant durant molt de temps, fins que aquest any ens ha arribat la seva darrera i brillant estrena.

A l'estudi publicat per *Dirigido por...*<sup>5</sup> obra de Tomás Fernández Valentí, aquest exposa que *The verdict* era un títol que mostrava a Sidney Lumet com un dels darrers exponents d'entendre una manera determinada de fer cinema, un classicisme que es va apagar d'alguna manera a l'any 1982, caracteritzat per una densitat narrativa, un ritme pausat d'evolució constant, on l'efectivitat de les imatges es basaven en una evolució de la història i dels personatges, una altra de les característiques del cinema de Lumet —i potser més rellevant—, que hem oblidat fins al final d'aquest comentari: una preocupació per l'avançament de la història gràcies als rols i a la progressió personal i emocional dels personatges.

No es pot saber si *Before the devil knows you're dead* (Antes que el diablo sepa que has muerto) serà la darrera pel·lícula de Sidney Lumet, si es retirarà i abandonarà el cinema amb aquest nou retrat del concepte de família, però el que és segur, és que sempre serà recordat per la seva extraordinària capacitat per comptar històries, per endinsar a l'espectador en un joc d'intensitat i dramatisme del què Lumet serà considerat una de les veus més celebrades. És un extraordinari narrador, un reconegut director d'actors i una de les veus del cinema protesta més rellevants del panorama cinematogràfic de tota l'etapa contemporània iniciada a partir de 1960, a més de l'afegit de la intemporalitat del seu cinema, un terme que definirà sempre l'obra de Sidney Lumet, encara que aquest tingui més de cinc dècades de rodatges a les seves esquenes. ■

#### NOTES

(1) Robert Mulligan, John Frankenheimer, Martin Ritt, Delbert Mann, Stuart Rosenberg, entre d'altres.

(2) Va dirigir multitud de capítols de diverses sèries al llarg del període establert entre 1951 i 1960, i on destaquen especialment *Danger i You are there*. A la primera es reconstruïen històries d'assassinats amb un marcat accent psicològic, mentre que *You are there*, el component històric era la base de la trama, on es recreaven capítols de la història, especialment contemporanis i de la independència nord-americana de les colònies europees.

(3) *Así se hacen las películas*. Sydney Lumet. Madrid, Rials, 1999. pàg.11.

(4) El text original va ser publicat a la revista *Life*, el volum 73 de setembre de 1972 sota el títol original de "The boys in the bank", obra de P. F. Kluge i Thomas Moore.

(5) *Dirigido por...* març i abril de 2008. núms. 376 i 377.

12 Angry Men



# Cursos 2008-2009

Centre de Cultura "SA NOSTRA"

HISTÒRIA DE L'ART I PATRIMONI HISTÒRIC I ARTÍSTIC  
EL MÓN FASCINANT DE BACH, BEETHOVEN I CHOPIN

TALLER DE MEMÒRIA

CINEMA, HISTÒRIA, MITE

**Informació: 971 72 52 10**



 **Obra Social**

SA NOSTRA Caixa de Balears

# A pleno sol i *El talento de Mr. Ripley*: dos directors rere la pista de Highsmith

Jesús Toré

Quan Patricia Highsmith tenia nou anys va llegir *La ment humana*, un tractat de psiquiatria de Karl Menninger. Els trastorns de la personalitat reflectits en aquest assaig interessaren amb tanta magnitud la novel·lista americana que acabaren reflectits en bona part de la seva obra. Del gruix d'aquesta, la sèrie protagonitzada pel psicòpata Tom Ripley és la que ha suggerit més versions cinematogràfiques. Desiguals, totes elles, essencialment pel que fa a la interpretació de la psique de l'assassí. Wim Wenders, Liliانا Cavani, Anthony Minghella i René Clément van construir quatre Ripleys diferents en les quatre adaptacions que feren de dues de les novel·les, *El talento de Mr. Ripley* i *El Juego de Ripley*. Una paradoxa, i fins i tot un elogi, en el cas d'una autora que va saber plasmar excepcionalment la indefinició, la inseguretad i la imitació com a escapatòria a l'absència de personalitat. L'interior de Ripley és una espiral, un laberint que pot ser recorregut de moltes maneres sense arribar ni així al nucli del seu jo. *A pleno sol*,

*El talento de Mr. Ripley*, *El amigo americano* i *El juego de Ripley* han estat les úniques incursions cinematogràfiques dins l'univers criminal de Ripley. Aquí ens referim a les dues primeres. Adaptacions, ambdues, del primer volum de la saga més famosa de l'autora, *El talento de Mr. Ripley*.

## Els llibres

Patricia Highsmith (Fort Worth, Estats Units, 1921 - Locarno, Suïssa, 1995), com dèiem, li va fer molt d'impacte aquella lectura infantil de *La mente humana*. El llibre l'induí a creure que podia crear-se diàriament amb un psicòpata. En un intent d'acabar amb la felicitat del somni americà, l'escriptora plasmà de manera indirecta als seus llibres una fantasia que sempre confessaria: ser veïna d'un assassí amb perfil psicòtic. Però si hi hagué un llibre que li obrí els ulls a la literatura de ficció fou *Crim i càstig*. El Raskolnikov de Dostoievski és la font d'inspiració i, en conseqüència, una prefiguració

*The Talented Mr. Ripley*



de Tom Ripley, però tant en l'obra mestra russa com a les aventures de Ripley hi ha un element que també pretenen les adaptacions de Clément i de Minghella: la identificació del lector-espectador amb el personatge de l'assassí.

La novel·lista gestà la idea de Ripley de matada, quan veié un turista americà passejant amb shorts, sol, per una platja. Es preguntà on anava, d'on venia, a qui acabava de matar i a qui mataria a continuació. L'home xiulava una cançó mentre sortia el "ple sol". En aquest sentit, Highsmith vol que seguim el veí assassí, de l'individu que ens creuem diàriament i que amaga el seu sadisme rere el somriure, per després demanar-nos que el comprenem i que l'admirem. A un dels seus llibres, *Plotting and Writing Suspense Fiction*, diu que troba "avorrida i artificiosa la passió pública per la justícia, ja que la vida i la natura són importants independentment de la justícia". En l'adopció del punt de vista, que recau sempre sobre Ripley, Highsmith converteix una investigació criminal, habitualment explicada des del punt de vista del detectiu, en una fugida del criminal que ha d'avançar-se a la sempre insuficient perícia policial. Una anècdota: en gran part de la novel·la, Ripley vol fugir d'Itàlia per instal·lar-se a Mallorca. Aquest element no interessà els guionistes.



## Les pel·lícules

Les primeres imatges d'*El talento de Mr. Ripley* (1999) són la seva carta de presentació. Anthony Minghella (Illa de Wight, Anglaterra, 1954 – Londres, Anglaterra, 2008) que es col·locava rere la càmera després de l'oscaritzada *El paciente inglés*, converteix el preludi argumental en un de musical: les imatges inicials reproduïen el minimalisme cromàtic de les portades de la Blue Note, mentre la banda sonora alterna la trompeta de Chet Baker amb el baix de l'ària *Mache dich, mein Herze, rein* de *La Passió segons Sant Mateu*. La contenció del barroc centreeuropeu contrasta amb l'anarquia del *bee-bop* i les *jam sessions* si passem per alt la seva essència formal, la segona lectura del contrapunt bachià, una avantsala del jazz. Els dos estils musicals, separats per quasi 300 anys d'història, il·lustren les contradiccions de Ripley, reprimit i improvisador i amb tants rostres com veus se superposen al teixit contrapuntístic. Minghella ja havia insistit en el mestre del barroc alemany a *El paciente inglés*, a través de les *Variacions Goldberg*. La reutilització de Bach, a només una pel·lícula de distància, obliga a creure en la iconografia musical pretesa per aquest cineasta.

En la presentació de Ripley, veiem com aquest apassionat per la música clàssica hi renuncia, i alhora a la seva personalitat, fingint una passió postissa per Baker i per Charlie Parker, que respon únicament a l'interès per a seduir Dickie Greenleaf, el fill d'un ric armador, mecenes del primer viatge de Ripley a Europa. És la primera renúncia a una personalitat pròpia, perpètuament absent, en benefici d'una altra, la de Dickie —hedonista, lliure, despreocupada, luxosa i bella. El Ripley de Minghella és tan homoeròtic com el de Highsmith però resulta, en contrast, melangiós, feble, visceral. Mentre que a la novel·la és fred, calculador, irascible, un veritable psicòpata amb unes emocions resignades a la línia recta, Minghella reproduceix una silueta manierista amb un passat orfe, marcat per l'empremta d'una tia-tutora de Boston que en una ocasió, ho recorda en diversos episodis el llibre, l'escriu "marieta, ets igual que el teu pare".

En aquest sentit, Minghella assumeix el personatge, l'estima i l'escup amb la cara repel·lent de Matt Damon. El Ripley de René Clément (Burdeus, França, 1913 - Montecarlo, Mònaco, 1996) és físicament més proper al Dickie de Jude Law, eclipsant per aquest motiu un *pijo* que aquí es diu injustificadament Phillipe, com injustificat és l'accent americà que —a diferència dels seus compatriotes Tom i Dickie, complerts francòfons— només posseeix Freddie Miles. El Ripley de Clément és impassible, contempla immutable peixos morts, el somriure dels cadàvers de mantes a un mercat de peix italià —"Lucca Brasi dorm amb els peixos", com resava la cita siciliana d'*El Padrí*. El Ripley de Highsmith planeja el crim amb ironia, a un tren, a uns centímetres de Dickie. Tot i que Clément no pertany a la *nouvelle vague*, sí que és fidel amb els arguments del grup de *Cahiers*, en abordar temes morals però

sense aprofundir en les causes dels personatges. El de Minghella és freudià, i reprimeix les seves pulsions de *thanatos* gaudint de Bach amb tanta intensitat com quan respon a cops de rem als atacs intimidatoris de Dickie.

Ja que en parlàvem, l'escena de Delon-Ripley passejant pel cementiri de peixos ha estat vista per alguns com una peça de documental, un mer homenatge a la bellesa de l'actor. Highsmith sempre cregué que l'actor francès era el Ripley ideal. En aquesta escena, el veiem de turista —és Delon fent el *guiiri*— per un mercat italià de la mateixa manera com també veurem l'actor a una processó mariana del mateix poble. La càmera en mà i la distància focal amb l'actor ajuden als qui hi volen veure plans robats. Sigui com sigui, aquestes escenes són la clau a l'hora de distingir com mira Clément i com mira Minghella. El segon fa una interpretació argumental, linial del personatge. Tot i que inventa, injustificadament, elements ridículs com els personatge de Peter Smith Kingsley o el de Meredith, interpretat per Cate Blanchet —en un intent potser de voler afegir parelles de ball a un Ripley sense el més mínim interès— o l'amant embarassada de Dickie —que se suïcida pel menyspreu d'aquest, en una construcció massa explícita per retratar la mesquinesa del jove— Minghella pretén una narració linial, reflectir amb els diàlegs i els fets qui és Ripley. En oposició, Clément prefereix la suggestió, la traducció visual de l'esperit del personatge o dels ambients en què es mou. On el director britànic posa diàlegs, el francès hi posa un determinat to cromàtic, un feix de llum determinat. D'aquí la importància de l'escena del mercat, sense diàlegs. És obligatori esmentar, pel que fa a aquesta i a d'altres escenes visualment significatives l'empremta del director de fotografia, Henry Decaë. L'operador de Malle a *Ascensor para el cadalso*, de Truffaut a *Los cuatrocientos golpes* i de Chabrol a *Los primeros s'havia format en el terreny del documental, especialment durant la Segona Guerra Mundial, quan serví l'exèrcit com a càmera. Les pel·lícules esmentades que Decaë rodà amb Malle i amb dos dels cineastes de la *nouvelle vague*, així com A pleno sol mateix, beuen d'aquesta tradició documentalista. Ho hem explicat pel que fa a l'escena del mercat, però també en d'altres en què l'operador envesteix frenèticament amb la càmera a l'espatlla, en els plans llargs, la llum natural, sovint enlluernadora, i la llum interior rebotada. Empès per Decaë, Clément presta més atenció que Minghella a la ubicació del punt de vista físic; soterra explícitament l'espectador durant l'escena de l'assassinat de Freddie, l'enfonsa a l'alçada del cadàver mitjançant plans subjectius que recorden els de Yasujiro Ozú quan instal·lava la càmera a l'alçada dels ulls dels gossos o del tatami, segons es prefereixi. Amb aquesta estratègia al llarg de l'escena, Decaë transmet tensió a l'espectador, que es sorprèn mirant a través dels ulls de la víctima, Freddie, qui sap si encara agònic.*

Alguns poden creure que a Clément no l'interessa la història de Highsmith, d'aquí les llicències a l'escena en què Marge agafa una guitarra i canta, mentre una llàgrima li recorre el rostre; pel que fa a l'amistat i l'amor trets de la màniga entre ella i Tom; o en el final feliç, el desemmascarament sobtat de Ripley en l'única escena de les dues pel·lícules i del llibre en què, per un instant, no veiem la història a través dels ulls de Tom. D'altres escenes pretenen un objectiu narratiu, com el fet que Ripley dugui cinc anys a Itàlia amb Phipippe-Dickie en l'arrendada de la pel·lícula a fi d'estalviar-se unes primeres escenes que expliquin l'encàrrec de Mr. Greenleaf, l'arribada a Monghibello i el guany de la confiança de Dickie. Clément traça així allò que sentenciava David Bordwell en un dels seus llibres, que no recordo, de teoria cinematogràfica: "una pel·lícula no arrenca, comença". Minghella fa una oda al personatge de Tom —gai, transparent pobre però refinat— que esdevé més proper en contraposició amb un Dickie odiós —homòfob, opac, intransigent i pretencios— i ho fa amb el colorisme i la magnificència heretats de les grans llenços de David Lean. El director britànic homenatja el cinema clàssic mentre que Clément no pretén recordar cap altra obra, entre d'altres a l'escena en què Ripley s'insinua a Dickie a la banyera recordant els cargols i les ostres d'*Espartaco*. Hollywood no és només present en aquestes escenes. El retrat del Tom que fa Minghella és continuista amb la manera com el cinema clàssic general ha retratat els éssers psicològicament inestables, entre ells els criminals. El Ripley de Damon beu del 'M' de Peter Lorre, dels dos assassins homosexuals de *La sogra*, dels d'*Impulso criminal*, d'*El estrangulador de Boston*, del mateix Norman Bates o del més recent Jed Parry d'*El intruso*. És un jove tímid i insegur, feble i inestable que, provocat, mata. En aquest sentit, allà on Minghella descriu l'admiració i el desig sexual, Clément posa l'accent en l'enveja i l'avarícia.

En una entrevista concedida durant la promoció de la pel·lícula, Minghella explica que des de petit es va sentir atret pel personatge de Highsmith. El director explica que, de petit, solia ajudar son pare al negoci familiar, una furgoneta expendedora de gelats. En una ocasió, diu Minghella que coincidint amb la lectura de la primera novel·la de Ripley, va recollir un jove autoestopista de bona família. Quan era dins li preguntà on el duia, i l'estranger li respongué que enlloc, que només volia saber què se sentia anant al cotxe del fill del gelater. L'odi que sentí, explicava el director, quasi criminal vers el jove adinerat, li permeté comprendre Ripley. Potser per aquest motiu, el retrat de Dickie amb el rostre de Jude Law és summament cruel, impenitent amb el llepacul de Tom, en una de les millors interpretacions de l'actor britànic. Ja que hi som, en aquella producció de 1999, els secundaris ressolen molt millor els seus papers que Damon, especialment el sempre brillant Seymour Hoffman.

En el terreny de les comparacions, els elements poc convincents de la segona versió són inexcusablement

sables perquè juga amb l'avantatge de voler millorar la de Clément i d'orientar més llum sobre el personatge dissenyat per Highsmith. En aquest sentit, és obvi que Minghella ha revisat amb cura la pel·lícula del 1960. D'aquesta, en reproduceix els jocs de miralls, en l'etern *trompe l'oeil* pictòric: el mirall al quadre. Aquí, hi són en múltiples versions, aigua marina inclosa, ens mostren un Ripley cercant-se, fins que el seu rostre deixa de ser seu o, millor dit, és el seu quan així ho vol la seva voluntat, quan no és el de Dickie. Minghella ho ha vist en la pel·lícula rodada trenta anys abans, i també s'ha fixat en el nom del vaixell on mora Philippe-Dickie i l'ha dotat de simbolisme. Al llibre el crim es produeix en una embarcació de lloguer però els dos cineastes prefereixen que succeeixi al veler de Dickie i, a més, dotar-lo de contingut. D'aquesta manera, el de Clément es diu Marge, com la seva xicota, mentre que a l'altra adaptació es diu Bird, el malnom de Charlie Parker. Les dues passions contraposades: a la versió francesa, Philippe sent una passió per Marge que no sent el Dickie de Law, molt més interessat en el jazz. En aquest ambient, el musical, Minghella es mou amb més seguretat que en d'altres, reflectint amb l'ajut de la banda sonora del sempre excel·lent Gabriel Yared un moment musicalment molt atractiu, la filtració del jazz a Europa a través de festivals i clubs, i no només de la seva música: també de ciutadans acomodats que

van descobrir i es van enamorar del vell continent, igual que la Highsmith, ella però sense tant de coixí econòmic, i la resultant: un escenari de *paparazzi*, vespa i terrasses amb Chianti, de filoamericans parodiats amb una sort de karaoke del tema "Tu' vuo' fa' l'americano" de Renato Carosone.

Ho dèiem al principi: l'assassí creat per Highsmith és una personalitat complexa, fosca, subtil. Clément remata la història amb la moralina d'una sentència en tota regla, Highsmith ho fa amb un Ripley triomfant, que acaba de descobrir els mecanismes del món, i Minghella el condemna a vagar en una espiral de què no en podrà sortir mai més. En la versió de 1999, Tom espatlla l'oportunitat durant la recerca d'algú a qui estimar i que l'estimi. Signa un pacte amb el diable: preferir ser una persona important però falsa que ésser un ningú.

Cada lector, i cada cineasta que hi ha posat llum, hi veurà un Tom Ripley diferent, depenent de per quines de les seves insinuacions se senti més atret: per la seva tendència sexual, pels seus sentiments vers les víctimes, pel seu passat. És per això que aquestes dues visions de la primera entrega de les aventures de Ripley difereixen en tants aspectes. Fins al punt, que ambdúes són susceptibles de ser situades en gèneres diferents. I mentre que, per a uns, *A pleno sol* sí que és un *thriller* amb tints del *film noir*, *El talento de Mr. Ripley* pot ser qualificat còmodament de melodrama, amb tot el que això representa. ■



*Plein soleil*

# Crònica de cine

## Repàs de la temporada 2007-2008

Martí Martorell

---

*The  
Assassination  
of Jesse James  
by the Coward  
Robert Ford*



**E**n primer lloc, vull fer arribar als lectors que solen llegir aquesta secció un adéu temporal, perquè, per motius acadèmics i laborals que m'obliguen, per cert, a minvar el nombre de vegades que vaig al cinema, deixaré d'escriure amb l'assiduitat acostumada des que el gener del 2000 vaig començar les col·laboracions a *Temps Moderns* i, més concretament, *Crònica de cine* des d'octubre del 2002. És un parèntesi temporal que no significa, però, que, de tant en tant, no publiqui alguns articles, un dels quals ja està pensat i que tracta sobre western.

Respecte de la temporada tot just acabada, la veritat és que l'adjectiu més apropiat per qualificar-la és 'desequilibrada', perquè en gran part han passat per les pantalles algunes pel·lícules interessants, però que no marquen una gran diferència, tret de *The Assassination of Jesse James by the Coward Robert Ford*, juntament amb *Eastern Promises* i *Lions for Lambs*. La segona pel·lícula del director neozelandès Andrew Dominik —un realitzador no gens prolífic, la veritat, perquè tan sols ha fet dues pel·lícules amb set anys de diferència: aquesta, basada en els fets que emmarquen l'assassinat de Jesse James, i *Chopper*, que retracta els anys de presó de l'escriptor Mark Brandon Read—, ha estat sens dubte la millor estrena dels darrers anys. No es pot obviar que l'aposta és arriscada: embarcar un actor de renom com és Brad Pitt i l'estrella emergent Casey Affleck en una mateixa pel·lícula de gairebé tres

hores en què els temps morts hi són molt presents, i necessaris, demostra la valentia del director a l'hora de tractar un tema tampoc no gaire donat a grans descàrregues d'adrenalina, com és la revisió d'un mite del segle XIX, un personatge ja tractat diferents vegades des de l'època clàssica del western.

El títol no enganya: l'espectador sap que al final un jovenet fascinat per la figura de Jesse James el matarà. Ara bé, el que domina perfectament Dominik no és el que passa, sinó com passa. La trajectòria que viu Robert Ford des que és un jove admirador de les aventures de Jesse James fins ser-ne l'executor és un camí ple de desassossec, intranquil·litat, indecisió, traïdoria... És en aquest punt que la banda sonora composta per Nick Cave hi té molt de pes, perquè la música no hi és present tan sols com un element narratiu més, sinó que l'expressió «crea atmosfera» no és utilitzada injustificadament.

Cave recrea la tensió amb unes composicions en què els instruments de corda són els elements omnipresents, per la qual cosa el que se senten són sons aguts gairebé sempre i, fins i tot, algunes vegades grinyolen. El contrapunt greu prové dels instruments de percussió, que moltes de vegades «simplement» marquen el ritme, molt elemental i que de vegades s'associa a elements quotidians de l'època. En definitiva, Nick Cave demostra ser tan bon compositor de bandes sonores com Andrew



Dominik director: una bona conjunció que deixa en tots els sentits bon gust de boca.

També David Cronenberg, amb *Eastern Promises* (*Promesas del este*), va demostrar que sap moure perfectament els elements de la narrativa clàssica i ofereix una gran pel·lícula que mostra una vegada més els racons més foscos de l'ànima humana, amb la virtut afegida que no decep els fans més pertinaces de Cronenberg ni provoca que els espectadors no habituats a les seves propostes surtin de la sala abans d'acabar-ne la projecció.

Finalment, Robert Redford va colpir l'espectador amb *Lions for Lambs* (*Leones por corderos*), un altre exemple que el cinema amb plans sostinguts, pausats, amb diàlegs directes i que tracten l'espectador com una persona intel·ligent, sap i pot qüestionar l'entorn social i polític immediat d'una manera molt incisiva.

Per contra, el dos grans fiascos provenen de dos directors espanyols: Julio Medem i Juan Antonio Bayona. El darrer llargmetratge del director basc, *Caótica Ana*, no és més que un homenatge al buit, un embolcall molt acolorit, ètnic, però que no amaga res més que un paquet sense contingut. D'altra banda, *El orfanato* es perd per voler fer un vestit nou amb retalls de molts altres cosit amb tan poc encert que se'n veuen les bastes i, a més a més, rematat amb un final embafador. És una llàstima que aquesta estrena coincidís amb la d'una altra producció espanyola semblant que va passar més desapercibuda per no tenir una campanya publicitària tan efectiva, *La habitación de Fermat*, dirigida per Luis Piedrahita i Rodrigo Sopeña, que no feia llarg, però que estava millor embastada.

D'altra banda, amb *En la ciudad de Sylvia*, José Luis Guerín reprèn la reflexió sobre el poder sugge-

ridor de les imatges, en general, i del cinema, més concretament, que ja havia fet a *Tren de sombras*. Exercici d'estil que es gaudeix amb una mirada atenta que també vegi i relacioni allò que és projectat a la pantalla amb l'element sonor que el cohesiona i que, per tant, mereix diferents visionats per captar tots els sentits que hi conflueixen.

Encara hi hagut tot un seguit de pel·lícules que valia la pena recomanar-les: *2 Days in Paris* (Julie Delpy); *It's a Free World* (*En un mundo libre*, Ken Loach); *Requiem for Billy the Kid* (Anne Feinsilber); *Be Kind Rewind* (*Rebobine, por favor*, Michel Gondry); *A Thousand Year of Good Prayers* (*Mil años de oraciones*, Wayne Wang); *Lust, Caution* (*Deseo, peligro*, Ang Lee) o *The Band's Visit* (*La banda nos visita*, Eran Kolirin).

Un punt i apart mereix la pel·lícula *Persepolis*, dirigida per Vincent Paronnaud i Marjane Satrapi, una de les escasses estrenes d'animació que demostra que aquest tipus de cinema pot tractar temes delicats, com és el cas de la condició de la dona en un context molt masclista, de manera subtil i cinematogràficament irreprotxable.

Finalment, dues obres que poden posar-se al mateix cabàs, que són *Cassandra's Dream* i *The Kite Runner* (*Cometas en el cielo*). Tant la pel·lícula de Woody com la de Marc Forster pateixen el mateix defecte: se n'espera molt més, però finalment queden a mitges i deixen una sensació de fredor. Són pel·lícules correctes, però en el primer cas hi manca un esperit més mordaç i en el segon es troba a faltar una visió més complexa de la realitat, amb més arestes. Ja es veurà si les noves produccions dels dos directors que s'estrenaran per la tardor en refan la sensació d'estancament.

Fins aviat! ■



*Eastern Promises*

# L'escenari de llauna De Perpinyà a Tàrrrega passant pel carrer de la Riera

Francesc M. Rotger

Si escric Perpinyà, molta de gent d'una certa Sedat (i no tan sols del nostre àmbit de llengua catalana) pensarà en un dels indrets, fronterers amb Espanya, que es varen convertir en petits refugis de llibertat durant els llargs i durs anys del franquisme. Passaves els Pirineus, i et trobaves un lloc al qual podies llegir els llibres que volguessis, sentir la música que volguessis, veure les pel·lícules que volguessis. L'aspecte cinematogràfic, amb la projecció de llargmetratges més o menys escandalosos (com *Le dernier tango à Paris*, admirat pel nostre Damià Huguet) resulta ara una mica anecdòtic, si voleu, encara que significatiu. Però Perpinyà fou també, molt abans, la capital continental de l'efímer regne de Mallorca. Ara és una ciutat notablement més petita que Palma i amb una activitat artística gens menyspreable (capital de la cultura catalana enguany, per exemple). El programa del seus festivals d'estiu, els "Estivales", ha contemplat, a la seva edició més recent, diverses versions de clàssics dels escenaris que també han estat portats al cinema: *Carmen* (amb escenografia de Miquel Barceló), *Volpone* i el *Don Joan* de Molière (Jacques Weber realitzà una adaptació a la pantalla amb Ariadna Gil i Penélope Cruz). A més, el cicle de cinema "Escalaes portuàries" (¿una bona idea per fer-ne un altre al Centre "Sa Nostra"?), amb produccions com *Un estiu a La Goulette* o *A la ciutat blanca*, en col·laboració amb l'Institut Jean Vigo.

Pel que fa a la nova temporada, la primera gran cita, al nostre àmbit més proper, és, sens

dubte, la Fira de Tàrrrega, enguany de l'11 al 14 de setembre. A cadascuna de les seves edicions, Tàrrrega sempre ens aporta uns quants espectacles relacionats, d'una o una altra manera, amb el cinema. Així, dins aquesta XXVIII convocatòria, Teatro Che y Moche, en coproducció amb el Centre Dramàtic d'Aragó, aborda un repte ambiciós: una adaptació per a l'escenari de la pel·lícula de Fritz Lang *Metròpolis*. També la representació illenca té gust de cel·luloide: Produccions del Mar presenta a Tàrrrega *Seqüències*, un muntatge de títol ben cinematogràfic, que recorda les pel·lícules d'episodis dels seixanta i setanta i que reuneix quatre històries independents de Biel Jordà, Pere Fullana, Joan Carles Bellviure i Rafel Duran.

Si parlem del tancament de la temporada mallorquina, en canvi, és convenient deixar constància que aquest estiu ens ha visitat, al Teatre Principal de Palma, un espectacle inspirat en l'univers, la estètica i l'estil d'un dels més originals creadors de la comicitat a la pantalla, Jacques Tati: *Les étourdis*. El muntatge exhibit a l'escenari del carrer de la Riera l'han dirigit Macha Makeïeff i Jérôme Descamps, aquest no en va nebot del mateix Tati. Un dels meus professors, al batxillerat, deia que els nins, les modes i les revolucions venien de París (d'aquestes, la més recent ara fa quaranta anys). Resulta evident que, de França, ens continuen arribant (de tant en tant) produccions carregades de talent. ■

*Metròpolis*



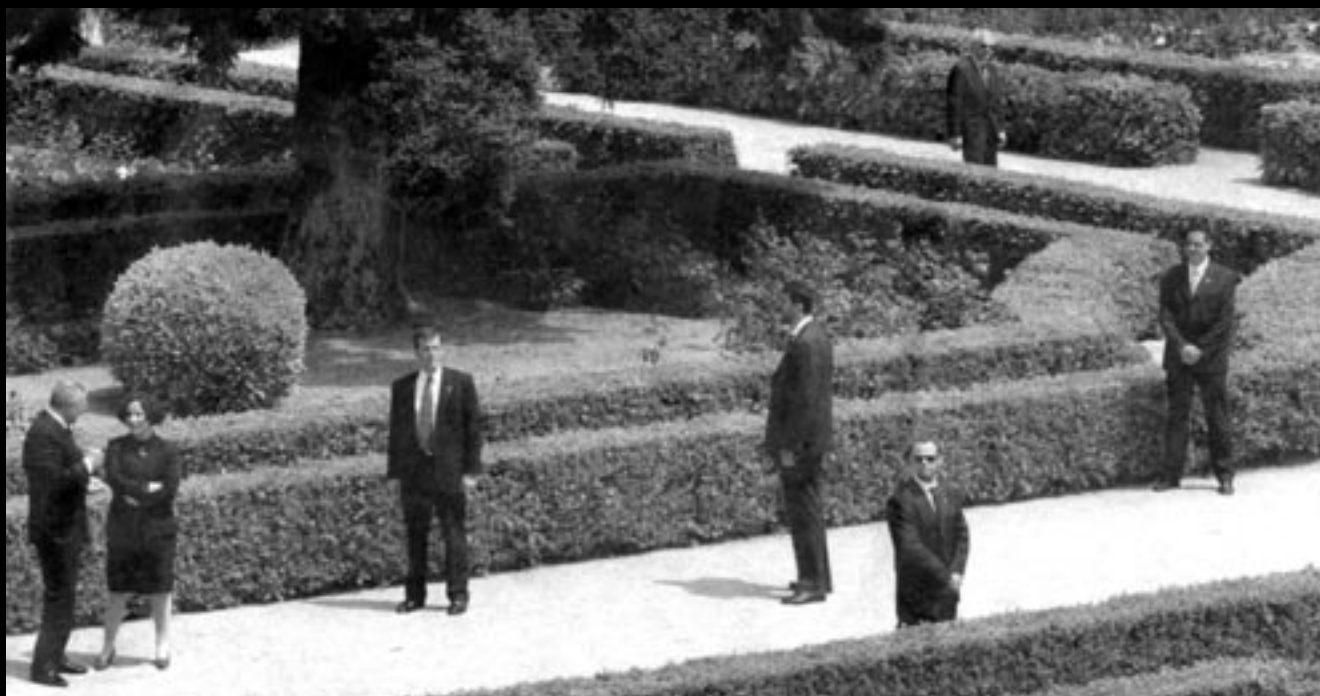
## Cinema i realitat



La imatge superior correspon a un fotograma de la pel·lícula *El año pasado en Marienbad* d'Alain Resnais.

La imatge inferior va ser publicada a *El Mundo/El*

*dia de Baleares*, divendres 2 de maig de 2003 (Javi Martínez) durant la visita de Colin Powell a Madrid, poc temps d'haver començat la guerra d'Iraq, on es veu parlant amb la ministra Ana Palacio.



## Valoració del cicle *Panorama del cinema actual*

En tots els anys que fa que el Centre de Cultura de "Sa Nostra" projecta cinema, programa per primera vegada el cicle "Panorama del cinema actual", dedicat a fer una mirada sobre la producció de pel·lícules dels darrers dos o tres anys.

La constatació anterior no vol dir que abans no s'hagin vist al centre pel·lícules contemporànies, perquè normalment un mes a l'any es dedica a repassar les millors estrenes de l'any anterior, o bé s'obre l'espai a produccions que no han tingut l'oportunitat d'oferir-se en sales comercials, com és el cas de la projecció el mes de gener de la darrera pel·lícula de José Luis Guerín, *En la ciudad de Sylvia*. També el mes de gener de l'any passat es varen poder veure quatre pel·lícules de Wong Kar-Wai, però relacionades cadascuna d'elles amb quatre obres clàssiques que es projectaven dues hores abans. És a dir, abans ja s'havia passat cinema contemporani a "Sa Nostra", però amb la novetat afegida aquesta vegada que es tracta d'una proposta diferent: oferir un panorama de la producció del cinema d'avui dia que difícilment es pot anar a gaudir a una sala comercial, amb la "simple" intenció que el públic pugui descobrir què es fa fora de l'àmbit habitual del circuit més mercantil.

D'aquesta manera, el mes de juliol es varen programar quatre pel·lícules asiàtiques, una d'europea i una darrera de nord-americana. A més, dia 2 de juliol el professor de la Universitat Complutense de Madrid, José Luis Sánchez Noriega, va fer una conferència en què va repassar i comentar les sis pel·lícules que formaven el cicle.

*Broken Flowers (Flores rotas)* va ser la proposta nord-americana, deguda a Jim Jarmush, una excel·lent *road movie* en què un home de negocis molt ric, però buit i desolat, arran d'una carta enviada per una ex —però sense remitent— que li diu que té un fill amb ell, comença a viatjar per tots els Estats Units per mirar de trobar qui li ha remès la missiva i, de pas, conèixer son fill. Entre el drama i la comèdia, Jarmush dibuixa un personatge que, malgrat haver assolit el somni americà, no se sent feliç, amb una interpretació de Bill Murray caracteritzat com a home taciturn que ja havien sabut aprofitar Sofia Coppola a *Lost in Translation* i, abans, Wes Anderson a *Rushmore* o *The Life Aquatic with Steve Zissou*.

*Lights in the Dusk*, del realitzador finès Aki Kaurismäki, tanca la "trilogia del perdedor", formada també per *Kauas pilvet karkaavat (Nubes pasajeras)* i *The Man Without a Past (El hombre sin pasado)*. Palesa una visió desencisada i negativa del món capitalista, però, com en les altres pel·lícules de Kaurismäki, sempre hi és present un bri d'esperança final, per molt esquifit que pugui semblar.

*Three Times*, del director xinès Hou Hsiao-hsien, és un tríptic que enllaça diferents triangles

amorosos situats els anys 1911, 1966 i 2005. Segurament és la pel·lícula més agosarada i sorprenent de totes sis, però la tasca del realitzador és capaç de dotar d'unitat i sentit les tres parts, la qual cosa es tradueix en una obra complexa i a la vegada atraient.

Amb *Time*, el director coreà Kim Ki-duk, rebla el clau en la seva filmografia. Després de les propostes gairebé silents de *Bin-jip (Hierro 3)* i *Hwal (El arco)*, aparentment retorna al cinema de narrativa més clàssica, però una mirada una mica avesada a mirar més enllà del primer pla descobreix que el protagonista masculí és editor de pel·lícules i que, precisament, està muntant *Bin-jip*. A més, la història principal de *Time*, quan la protagonista destrossa una foto seva i la reconstrueix de manera



que hom no la pugui reconèixer, ja s'hi insinuava: la necessitat de canviar de físic per intentar deixar enrere el passat. La violència gairebé explícita en les primeres obres estrenades a l'Estat espanyol de Kim Ki-duk, especialment *Seom (La isla)*, deixa pas aquí a un procés més estilitzat, però no per això menys dolorós, provocat per la recerca de l'amor etern, tanmateix inútil.

*Hana yori mo naho*, dirigida per Hirokazu Koreeda, és una aproximació al món dels samurais que beu d'una pel·lícula anterior de Yôji Yamada, *The Twilight Samurai (El ocaso del samurái)*. En ambdós casos, la visió que exposen és gairebé idèntica: actualment ja no és possible construir una obra èpica amb aquest tipus de personatges, com va fer Akira Kurosawa and *Seven Samurai*, per exemple. Si Yamada es decanta per un cant elegíac, per contra, Koreeda fluctua entre el desencant i l'humor per mostrar que la vida dels samurais té més relació amb la supervivència que no pas amb el "noble art de les armes".

Finalment *Takeshi's*, descrita pel director, Takeshi Kitano, com una part de la contínua "creació destructiva" de la seva carrera, és una aproximació a tot allò que ha format part del món filmic del director i actor fins aleshores, com és el món dels *yakuza*, la música, la pintura, els protagonistes que semblen idiotes però que no ho són, la dificultat de les relacions amoroses... Una operació semblant a la que va fer Federico Fellini amb *8½*, per això mateix, una mica desconcertant per a aquells espectadors que no coneixen la filmografia d'un dels directors japonesos més eclèctics, i interessants, de l'actualitat. Qui en coneix l'obra, sens dubte, encara estimarà més el personatge no tan patètic de Beat Takeshi.

En definitiva: aquest "Panorama del cinema actual" constitueix una iniciativa interessant que, necessàriament, reclama una continuïtat periòdica i, fins i tot, més regularitat, per fer de la programació cinematogràfica d'aquest centre un referent cultural de més abast. ■

*Lights in the Dusk*



## Treballant en curt

### Entrevista a Miquel Forteza Moll. Retrat en curt d'un jove cineasta

Angela Coronado

He tingut l'ocasió de conèixer l'obra d'aquest cineasta tan jove, nascut a Palma de Mallorca el 1992, arran de la II Setmana del Curtmetratge de les Illes Balears, ja que vaig tenir el plaer d'inaugurar-la amb tres dels seus darrers treballs: *Asesinato* (2007), *Tercera persona singular* (2006) i *Convivències*, obres que seran presentades al Centre de Cultura de Sa Nostra el proper dia nou d'aquest mes.

Destaca no només per la seva joventut, sinó també per la maduresa demostrada a l'hora de presentar els seus temes. Maduresa no tan sols mental, sinó creativa, ja que estam davant d'un dels autors més prolífics, eclèctics i interessants, cinematogràficament parlant, de les nostres illes.

Té una característica que el diferencia de molts dels nostres cineastes i és la seva preocupació per temes d'interès social, per la qual cosa s'allunya dels paràmetres que caracteritzen l'obra de la majoria dels curtmetragistes, no només illencs sinó d'altres bandes, com és el fet de contar històries de ficció amb un final sorprenent.

Enamorat de Kubrick, amb moments molt ben resolts que ens recorden Hitchcock, pensem en *Asesinato*, és un enamorat del pla seqüència, que deixa reposar els seus plans, que respirin internament, lluny de l'estètica de videoclip que sembla imperar avui en dia.

Però coneguem-lo millor a ell i la seva obra.



Com que és un enamorat del pla seqüència, presentarem aquesta petita entrevista com si es tractés d'un, amb una càmera —l'entrevistador— que s'apropa per retractar millor l'únic protagonista: ell i els curts que ha realitzat.

## Interior capvespre. Son Sardina Pla general. Orígens i inici de l'obra

Els teus orígens, l'entorn familiar, recorden la pel·lícula de Giuseppe Tornatore *Cinema paradiso*. El teu padrí va ser projeccionista de cinema i el teu pare ha manifestat sempre passió pel cinema i la fotografia.

On va exercir de projeccionista el teu padrí? Recordes qualche anècdota de la teva infantesa? O qualche anècdota que t'hagin contat els teus pares?



El meu padrí era projeccionista a Artà, era l'artista del poble: pintava i projectava cinema. Quan va estar malalt, el meu pare, que era petit, es va encarregar de les projeccions i d'aquest fet va sorgir la seva afecció per el cinema i —anys més tard— em va passar l'afecció a mi. Fins i tot durant un temps va exercir com a fotògraf professional.

### Quan vares manifestar interès pel cinema?

De petit agafava la càmera digital de vídeo o la de fotos, anava a cercar uns amics i fèiem vídeos.

### Quina edat tenies?

Uns vuit anys. Però va ser als dotze quan vaig veure que podia canviar de plans, que es podia muntar. Són coses bàsiques, però abans, en veure una pel·lícula, em fixava que passaven coses i no ho acabava d'entendre. Als dotze anys ho vaig veure clar: "i si faig aquest pla així, i si el moc en aquest sentit, es veu diferent..."

**És a dir, vares conèixer el llenguatge cinematogràfic. Quins referents més immediats tens? Directors i autors que t'agradin especialment, actuals o clàssics.**

De tots, qui més m'agrada és Kubrick, per la seva manera de tractar els temes de les seves pel·lícules. Són pel·lícules que parlen sobre el comportament humà i això m'agrada, encara que, si em dedico al cinema de gran, no voldria fer cine només de crítica social o drames, sinó també comèdies, això sí, ben fetes.

**Kubrick té fama de ser molt obsessiu a l'hora de decidir els plans...**

Sí, suposo que aquest és el punt que m'agrada d'ell, perquè és una fotografia senzilla però molt elaborada. Aconsegueix ajuntar el que és l'aspecte tècnic i l'artístic molt bé i, per exemple, en els meus curtmetratges el que veig es que em fix molt en l'aspecte tècnic i que l'artístic l'he deixat de banda. La idea que tenia de fer feina era més tècnica, no artística...

**No hi acabo d'estar d'acord.**

És cert, en els darrers, no.

**Com influeix l'entorn familiar, el suport dels teus pares a l'hora de plantejar-te una història, i a l'hora de poder rodar?**

Quan faig un guió, parteixo de la idea que el puc dirigir, però els mitjans haurien quedat tipus *Mi videojuego*. Sense el seu suport m'ho hauria passat bé, però el resultat no tindria tanta qualitat.

## Pla sencer. L'obra amb profunditat

He pogut revisar tres dels teus darrers curtmetratges: *Asesinato*, *Tercera persona singular* i *Convivències*. Impressiona la teva elegància i



**neteja formal a l'hora d'enfrontar-te a una història; com el tipus d'imatges i un encertat ús del B/N- color que l'acompanyen.**

Recordem, sinó, el *flashback* de *Tercera persona singular*, en B/N i amb moviment de càmera, continus *tràvelings* que acompanyen l'acció, i que contrasta amb els plans reposats gairebé contemplatius del despatx de la psicòloga; o, com a partir de primers plans —de les mans, del rellotge, del dibuix infantil—, inicias el *flashback* en B/N d'*Asesinato*, per acabar en color. Tot això com a exponent d'una clara realització cinematogràfica molt personal.

**Em podries comentar com decideixes el tractament cinematogràfic en una història nova? Com et plantejges el fet de dur-la en imatges?**

He fet set curtmétratges i tots són diferents. Quant a realització, no tinc un mètode. Per exemple, a *Asesinato*, el guió no es meu; el vaig llegir i després va ser com un llibre, t'ho imagines... finalment el vaig anant perfilant, que no és el mateix que quan ho graves en equip, i cadascú té una idea diferent de la manera com fer-ho. Clar, un no pot dir que no, que la seva idea és l'única vàlida, simplement havia d'agafar un poc de tots i al final va quedar una cosa que... [s'ho pensa] potable. Però de com m'ho imagino i com em queda el curt, no sé, de vegades no és el que jo vull...

Un altre exemple, a *Convivències* tenia la idea de gravar-ho tot en pla seqüència, amb més moviment, i al final —per qüestions de temps, es va rodar en un sol dia— ha quedat més estàtic: pla, contraplà.

Un pla seqüència requereix molt de temps d'assaig, exigeix molta coordinació i, de vegades.. Si és

un aula de classe com passava a *Convivències* no és difícil, és posar la càmera i anar-la movent.

Però a *Asesinato*, on la càmera va passant pels passadissos de la casa, era difícil; i al final, de la idea que tenia, que era fer-la en plans seqüències i des del punt de vista de la nina, que l'espectador es cregués que el que diu la nina és de veres... en pla subjectiu hauria quedat bé, però era molt difícil perquè es tractava d'una nina petita...

**Al curtmétratge es nota aquesta vocació de fer-ho en pla seqüència. De tots els curtmétratges que has fet, de quin estàs més satisfet?**

Bé, satisfaccions en tinc dues. Des del punt de vista del resultat final, com a pel·lícula que dius "mira jo he fet això i estic molt content", i l'altre que és que dius "he fet això, a mi m'agrada, a la gent a lo millor no li agrada, però en el moment en què ho he fet m'ho he passat molt bé."

*Mi videojuego* és feta amb amics de l'escola de cinema Orson the Kid que vàrem quedar l'estiu per fer-la tipus "aquí te pillo, aquí te mato". Parlàvem de moltes coses i va ser molt divertit fer-la.

Perquè, per exemple, quan faig feina amb gent gran, com amb un càmera o altre tècnic li dic "a mi m'agradaria fer això" de vegades em resulta una mica violent.

**És el que t'anava a demanar. A molta de la teva obra són presents actors i col·laboradors de més edat que tu. És difícil haver de dirigir gent més gran?**

A *Mi videojuego* això va ser fàcil, però, en canvi, a *Tercera persona singular* o a *Convivències*, que estan més ben fetes, no tècnicament respecte de plans, sinó de qualitat i de més, no és que no m'ho passés bé, sinó que era més distant... A *Mi videojuego* podia dir "això l'has fet malament, i així...", però un gran en teoria sap més que jo, segurament, si fos més gran, la manca de diferència d'edat superaria aquestes coses, però no ho sé.

**Pots ser més jove, però, per contra, tenir més experiència i tenir les idees més clares.**

Sí. Però encara que ho tingui clar, és difícil.

**I respecte dels actors, quan els dones una ordre?**

Amb els actors és més fàcil perquè si t'hi fixes, la majoria són nins, surt qualque adult... A *Convivències* els actors varen ser triats molt ràpid i va ser més difícil, tots eren adults. A *Asesinato* va ser més fàcil, quan es tracta d'actors de la meua edat pots parlar de qualsevol cosa, amb la nina també.

**Xavier Díez, gerent de Leguas Producciones, S. L., a partir d'un projecte formatiu, va començar a impartir-te classes particulars sobre tot el que està relacionat amb la realització cinematogràfica. Leguas Producciones és també la productora de part de la teva obra.**



**Parla'ns d'aquest projecte formatiu, i de la teva relació amb aquest grup.**

Quan vaig fer el meu primer curtmetratge, vaig agafar gent de l'institut, vàrem anar classe per classe i vàrem reunir devers vint persones i vaig proposar fer un curt de final de curs, fet pel meu compte i amb amics.

Res, jo no sabia res de cinema, va ser quan vaig començar a veure el tema de canvi de plans. Jo tenia dubtes, havia fet això amb els amics i ho tenia tot, sabia que agafar una càmera i passar les imatges amb un euroconnector a la televisió no es cinema, que hi havia programes de muntatge i no en coneixia cap ni com funcionaven... Ma mare va veure que el tema m'agradava molt i em va fer conèixer un practicant de cinema [parla de Francis Expósito, realitzador de curts mallorquí, que ara té pendent l'estrena del seu primer llargmetratge *Salsa al Duelo*], em va donar un programa de muntatge i em va explicar com s'usava, i em va dir quins plans no funcionaven perquè no estaven ben rodats, o per manca d'il·luminació... Vàrem tornar a quedar amb els amics i tornar a gravar coses... Al final va quedar un curt.

Ma mare va veure que això podia anar bé i, com que coneixia Xavier Díez, me'l va presentar.

Vaig estar un estiu amb Xavier rebent classes i em va ensenyar un poquet de tot: càmera, muntatge, direcció...

**Quin va ser el teu primer curtmetratge considerat com a tal? Va ser difícil enfrontar-se tan jove per primera vegada a una càmera i una història?**

Al principi sí. *Viatge al passat* és més seriosa, però ja no era una cosa totalment nova per a mi. També Xavier em va ajudar, a més com m'agrada.

**En l'escola Orson the Kid vares codirigir el curtmetratge *El chico del puente* (2005) i vares participar com a ajudant de direcció del llargmetratge *Los veraneantes*. Parla'ns d'aquesta escola, quin projecte formatiu té i d'aquestes obres.**

R. És una escola de nivell nacional, amb seu a Madrid, per a joves interessats en el cinema. Hi ha una sèrie de departament i quan arribes te'ls mostren i et fan unes classes bàsiques d'aquests, com el que vaig fer amb Xavier, però més intensiu. Després te'n fan triar un, el professor t'assessora sobre quin et pot anar millor. Per exemple, al primer curt que vaig fer hi havia molta gent de direcció i, al final, només varen quedar dos directors, els altres varen fer de *script* o altres funcions.

Al llargmetratge *Los veraneantes* vàrem comptar amb la col·laboració de diversos professionals.

**Vares veure molta diferència a l'hora de rodar un llarg?**

Sí. Hi ha molta diferència. Un curt és més ràpid de gravar, tens més temps de repetir coses...

Un llarg era aixecar-se a les vuit del matí, anar per torns... no és que et passessis tot el dia ro-

dant, perquè eren dos ajudants de direcció, però era molt intensiu. Per no perdre el temps m'anava a muntatge o a mirar com rodaven. A un curt pots estar damunt, saps cada cosa i pots repetir les preses molt de vegades, al llarg femiem tres preses i, si no sortien bé, ho deixàvem fer.

**I durant quan de temps?**

Un mes de rodatge. Com t'he comentat abans, a la vegada que gravàvem, muntàvem, perquè, quan vàrem acabar el llarg, ja estava muntat.

**Bon ritme de feina.**

A un curt et pots prendre el temps que necessitis per muntar, a un llarg... [fa gest de rapidesa] Em va agradar molt. És una experiència diferent.

**Sorpren com ets de productiu, també l'eclecticisme dels teus temes, que conjuguen ficció, com en *Viatge al passat*, (2005) o *Asesinato*, amb la crítica social, com ara el maltractament familiar en *Dues vides* (2005), la influència dels videojocs violents —ja present a *Asesinato*— en *Mi videojuego* (2006), o el *bullying* en *Tercera persona singular* o *Convivències*. Es tracta, també, de temes molt presents en la teva edat. D'on prové aquesta postura crítica?**

En realitat la crítica de *Asesinato* i de *Mi videojuego* és a la comunicació en la família. M'agrada agafar temes que siguin actuals i mostrar-los talment; m'agrada mostrar coses corrents com són, que la gent faci una petita reflexió sobre el tema tractat.

Per exemple, a *Convivències* la idea se'm va ocórrer perquè vaig veure a les notícies que un jove havia pegat a una immigrant en el tren a Barcelona i que s'havia muntat un escàndol. Les primeres paraules que varen sortir varen ser racisme i d'altres i l'opinió pública es va quedar allà i va donar per tancat el tema. I hi vaig pensar: "I si no és racisme? I si aquest jove tenia problemes i el fet que la persona agredida fos immigrant era una coincidència?"

Al curt, volia mostrar que el nin de raça gitana no pega al musulmà pel fet que sigui musulmà, per diferències racials, sinó perquè el considera un igual a ell, una víctima com ell. El primer que es diu en el curt és racisme.

**Personalment em deixa amb una mica d'impotència, perquè justament a la reunió, al final, la gent comença a aixecar-se i se'n va, com si hi hagués un intent de comunicació, però de vegades aquest no és possible.**

Al curt es veu que els racistes són justament la gent que acusava de racista l'altre.

**Crec que vares conèixer a José Corbacho, autor del llargmetratge *Cobardes* que també tracta el tema del *bullying*. Com va ser la teva experiència?**

Quan el vaig veure havia sorgit del llargmetratge *Los veraneantes*, per tant, el fet de veure càmeres



i aparells tècnics per enmig no em va sorprendre, em vaig trobar familiaritzat amb tot allò. L'experiència va fer que no em sorprenguéss, havia sortit d'un rodatge, sé que no és normal, però sabia què estaven fent.

Més que amb José Corbacho, vaig parlar amb Juan Cruz, que em va explicar coses sobre el guió.

**Li vares comentar que justament tu tenies un curtmetratge sobre el tema?**

Sí. *Cobardes* l'he vista, però més que de l'assetjament escolar crec que tracta de la incomunicació a la família, m'agrada la seva perspectiva.

**Has estat aquest dies realitzant un curs de cinema. De quin es tractava?**

Amb *Orson the Kid*, per passar-m'ho bé fent cinema. És com anar a un campament d'estiu. La meua idea principal de fer cinema és passar-m'ho bé, conèixer gent.

## Primer pla. Reflexions i projectes de futur

**Quins projectes tens per a un futur més proper?**

De projectes personals no en tinc cap. Tinc idees al cap volant però encara no sé el profit que se'n pot treure. A *Convivències* tenia la idea i un amic, Carles Heredia, em va animar i vàrem fer el guió entre tot dos. Ara estic de vacances i començ el curs acadèmic en un mes o això...

**I en acabar el batxillerat? Penses estudiar cinematografia fora de Mallorca?**

Sí, m'agradaria estudiar a l'ESCAC de Barcelona.

**I el pas al llargmetratge?**

Tenim un llarg amb l'escola *Orson the Kid* per a l'any proper sobre els drets de l'infant. Ens varen dir que cada alumne presentés un guió i jo en vaig presentar un sobre els matrimonis musulmans a Espanya, d'una nineta... Tal vegada ni l'han elegit. Es pot triar una història i agafar coses de les altres. Has vist *Babel*? En aquest cas es tracta de cinc curtmetratges en total, de cinc històries que es troben. Aquest llarg em fa molta d'il·lusió perquè és internacional, amb escoles de països de tot el món. *Orson the Kid* té relacions amb l'ONU.

**Quina tasca t'agradaria dur a terme en aquest projecte?**

Direcció. A l'experiència anterior m'ho vaig passar molt bé i si aconseguixo estar en una de les cinc històries... tal vegada em toqui, per exemple, rodar el curt B al Marroc, que no seria el meu, sinó el d'una altra escola.

Quant a un llarg propi, d'aquí a un parell d'anys estaria molt bé, però és arriscat i jo encara em trobo en fase d'aprendre, no ho sé tot.

**Quina diries que és la situació a les Balears?**

A Balears, no ho sé. Et puc parlar del que em passa a mi. A Barcelona hi ha llocs especialitzats a projectar cinema, aquí a Balears no en veig. A Barcelona o Madrid pots llegir en el diari que es passa un curtmetratge de tal autor, fet que dóna sortida a la gent que es dedica a aquest món. Pot ser que una persona hagi fet un curtmetratge aquí, però jo no ho sé, no se'n fa publicitat. Segurament he de cercar informació a qualche pàgina web, però no ho sé.

[Parlem de l'existència de petits grupuscles de cineastes a l'illa. Li coment la proposta de Casa Tomada, o de l'Associació de Cineastes. Parlem també de la necessitat d'una plataforma per a la publicitat dels curtmetratges i de la manca de subvencions.]

**Quins directors actuals t'agraden especialment?**

En Kubrick el tinc com a director que m'agrada, però jo no vaig al cinema a veure directors, vaig a veure-hi pel·lícules. El que arriba a Balears és molt pobre. Veig, sobretot, cinema fet per directors independents. *Mar adentro* no em va agradar, però sí, en canvi, la primera obra d'Amenábar. També veig qualche thriller nord-americà. Una que sí em va sorprendre molt és una espanyola de por, *[Rec]*, de Jaume Balagueró i Paco Plaza: tot càmera en mà, pla seqüència, sense talls, i a més la interpretació és molt bona, l'ambientació està molt bé.

[Comentem el seu *remake* americà, gairebé tret pla per pla de l'original.]

**Darrera pregunta, amb una mica de sentit de l'humor: som davant d'un Kubrick o d'un Orson Wells o trobes que encara et queda molt per aprendre?**

No, em queda molt per aprendre, no em puc posar a l'alçada de directors com aquests ni molt menys. No puc comparar els meus curtmetratges amb la seva obra, de fet, no vull fer cinema tipus Kubrick, m'agraden molt ell i el seu estil, però intento cercar tenir un estil propi i que em caracteritzi.

**O sigui, que estàs cercant un llenguatge personal, una manera de fer cinema pròpia.**

Exacte. Tal vegada faré pel·lícules només amb pla seqüència tot o, amb el temps, vaig variant d'estil

**De fet *Asesinato* i *Tercera Persona Singular*, malgrat que siguin diferents, tenen punts en comú, com els *flashbacks* en blanc i negre i en moviment ja comentats, que insinuen una manera molt personal de fer cinema.**

Vaig fent proves als curtmetratges. A *Asesinato* el *flashback* és en B/N mig acolorit, més de cinema negre i en muntatge vaig pensar que quedaria bé. A *Tercera Persona Singular* vaig pensar fer inicialment el *flashback* tipus càmera de cinema antiga, però el varen modificar, ha quedat un B/N més polit. No es que m'agradi un més que l'altre, tot dos són diferents.

La conversa no s'acaba mai: parlem de l'esperit autocrític d'en Miquel, necessari per a tot bon

artista; de com tot està ja inventat; dels germans Coen i de *No Country for Old Men* (*No es país para viejos*); de *Rope* (*La Soga*) i del seu plantejament d'un únic pla seqüència; del bagatge necessari per a tot bon cineasta; de com fer curtmetratges ara està de moda arran del vídeo digital; de l'artesania del súper-8 mm; de *youtube*; de Vídeo Art 7 com a videoclub de capçalera; de cineastes-artistes com David Lynch; de la necessitat d'arriscar-se en projectes personals; dels plans de reserva que de vegades, per manca de temps, substitueixen els plans ideats pel propi director; de rodar la proposta pròpia; de la darrera paraula de les productores; de les grues que va idear per a *Convivències* i no va poder fer servir; de la poca gent que realment es pot permetre viure d'aquesta professió, de Billy Wilder; de *2001* de Kubrick, la seva pel·lícula favorita; de cert sentiment de soledat de no trobar gent de la seva edat, com a mínim al seu entorn, amb la mateixa afecció pel cinema,... i una altra vegada de la manca de subvencions i com són d'insuficients.

Fins i tot quan sortim al pati per fer-li les fotografies, continuem parlant de cinema, i és que la passió d'aquest jove per aquest art és contagiosa: no oblidem que el dia que complia només dotze anys va presentar *Viatge al passat* al Teatre Municipal. ■



Apunts a contrallum  
**Un autor camuflat**

Josep Carles Romaguera

*Hiroshima mon amour*



Escrivia Michel Foucault que “la petjada de l’autor està tan sols en la singularitat de la seva absència; a l’escriptor li és assignat el paper del mort en el joc de l’escriptura” i, en certa manera, podríem dir que un cineasta com Alain Resnais, coetani, camarada dels membres de l’anomenada *nouvelle vague*, els quals impulsaren la coneguda “política dels autors”, ha tractat, al llarg de tota trajectòria cinematogràfica, d’esquivar-ne l’etiqueta, encara que sigui el responsable d’una de les filmografies més originals i personals dels últims cinquanta anys. De fet, només cal comprovar com, en els seus últims films, aquesta tendència a camuflar-se s’ha confirmat, per no dir accentuat, tot just quan ja es troba al final de la seva carrera i quan a les seves últimes pel·lícules *Pas sur le bouche* i *Coeurs* (*Asuntos privados en lugares públicos*, es va estrenar aquí) ha posat de manifest la voluntat de construir grans artificis cinematogràfics que servissin per posar en escena textos literaris aliens com, respectivament, el d’una opereta escrita per André Barde o el d’un *libreto* escrit pel dramaturg Alain Ayckbourn —el qual ja va adaptar per desenvolupar aquella divertidíssima proposta interactiva que era *Smoking/No smoking*.

La seva ha estat una progressiva desaparició a través de la pràctica dels gèneres més populars i de la conjugació dins de la seva estètica d’ele-

ments pertanyents a allò que encara alguns anomenen “subcultura” —com pot ser el còmic, per exemple— i l’elaboració d’un discurs complex i suggeridor que atén tant els esdeveniments històrics concrets —els camps de concentració nazi al seu *Noche y niebla*, les conseqüències de la bomba d’Hiroshima a *Hiroshima, mon amour*— com les reflexions al voltant de temes vinculats a la naturalesa humana, com la memòria o la mort. Tot junt, treballat sota una lúdica experimentació lingüística que ja va tenir els resultats més enlluernadors i sorprenents en la indesxifrabla *El año pasado en Marienbad*.

Així doncs, Alain Resnais el podríem considerar un cineasta que sempre ha tractat d’encaixar dos conceptes estètics que aparentment entrarien en conflicte, fins i tot, en contradicció. D’una banda, la tendència a contar històries a la manera clàssica, elaborades a partir d’uns esquemes genèrics més evidents en els últims anys que no pas en els inicis, encara que podem rastrejar les petjades del cinema negre en un lloc literari com *El año pasado en Marienbad* o les arrels del drama sentimental en la dolorosa i traumàtica crònica postnuclear d’*Hiroshima, mon amour*. De l’altra, el fet de privilegiar el caràcter representatiu del cinema, a fi que la posada en escena, o les formes que adopta el relat cinematogràfic, s’imposin per

damunt el contingut, per damunt de les idees. De manera que és la forma, les pròpies imatges, les que transmeten el discurs, la qual cosa seria la prova prou evident per incloure Resnais dins el grup dels considerats "autor".

Però, com comentava, Alain Resnais esdevé un cineasta esquiú en aquest sentit, com de fet podem comprovar al llarg de la seva heterogènia filmografia. Si quan va començar la seva carrera, encara en el terreny del curtmetratge, va optar per moure's pels ambivalents territoris del documental (*Noche y niebla*, *Toda la memoria del mundo*,...), posteriorment, després d'haver debutat en el llargmetratge amb *Hiroshima, mon amour*, va optar per l'estilització formal amb la construcció de ficcions abstractes, trencaclosques narratius, com *El año pasado en Marienbad* i després va derivar cap a pel·lícules que posaven de manifest certes preocupacions ideològiques (*La guerra ha terminado*). Després, recuperaria la tendència a crear relats que busquen establir jocs de correspondències entre allò real i allò fictici, amb obres d'essència onírica i que es preocupen per qüestions inherents a la naturalesa humana (*El amor ha muerto*); i, finalment, acabaria per construir un univers on refugiar-se definitivament, on camuflar-se, a través de la conjugació del cinema amb altres manifestacions artístiques, com

el teatre, la música, el còmic o la literatura, de manera que les seves pel·lícules esdevinguessin exemples d'hibridació artística (*Melo*, *On connaît la chanson* o *Coeurs*).

Un altre símptoma que evidencia aquesta renúncia del cineasta francès per parlar en primera persona i subratllar l'autoria queda palès quan observam que el punt de partida de les seves pel·lícules no és un guió original en el qual ha participat. Així, per exemple, tenim que *Coeurs* parteix d'una obra teatral escrita per Alan Ayckbourn, ja adaptada anteriorment, tal i com comentava, per Resnais a *Smoking/ No Smoking*. I si ens remontam als inicis podem comprovar com *Hiroshima mon amour* (1959) té darrere la ploma de Margueritte Duras; a *El año pasado en Marienbad*, la d'Alain Robbe-Grillet; a *Muriel*, la de Jean Cayrol; a *La guerra ha terminado*, la de Jorge Semprún; a *La vie est un roman* i *L'amour a mort*, la de Jean Gruaul, ... I malgrat aquesta varietat de col·laboradors, no catalogables sota una mateixa etiqueta, resulta d'allò més sorprenent descobrir com tota l'obra conjunta de Resnais conserva una coherència que deixa indubtablement la sensació que, a més d'un cineasta capaç de practicar l'art del camuflatge, hi ha un cineasta amb una veu pròpia, capaç de transmetre un discurs estètic personal i intransferible. ■

*L'année dernière à Marienbad*



# Les pel·lícules del mes

Cicle Alain Resnais. Curtmetratges de Miquel Forteza. Mostra de cinema dirigit per dones

A les 20.00 hores

## Cicle Alain Resnais

Amb la col·laboració d'Alliance Française

3 DE SETEMBRE

### Hiroshima mon amour

Nacionalitat i any de producció: França-japó, 1959

Títol original: *Hiroshima mon amour*

Director: Alain Resnais

Guió: Marguerite Duras

Fotografia: Sacha Vierni i Michio Takahashi

Música: Giovanni Fusco i Georges Deleure

Intèrprets: Emmanuelle Riva, Eiji Okada, Bernard Freson, Stella Dassas



Sessió dedicada als Curtmetratges de Miquel Forteza

9 DE SETEMBRE

Viatge al passat (2005)

Mi videojuego (2006)

Tercera persona singular (2006)

Asesinato (2007)

Convivències (2008)

A les 20.00 hores

## Cicle Alain Resnais

Amb la col·laboració d'Alliance Française



10 DE SETEMBRE

### El año pasado en Marienbad

Nacionalitat i any de producció: França, 1961

Títol original: *L'année dernière à Marienbad*

Director: Alain Resnais

Guió: Alain Robbe Grillet

Fotografia: Sacha Vierni

Música: Francis Seyrig

Intèrprets: Delphine Seyrig, Giorgio Albertazzi, Sacha Pitoeff, Françoise Bertin

17 DE SETEMBRE

### Muriel

Nacionalitat i any de producció: França-Itàlia, 1963

Títol original: *Muriel, ou le temps d'un retour*

Director: Alain Resnais

Guió: Jean Cayrol

Fotografia: Sacha Vierni

Música: Hans Werner Henze

Intèrprets: Delphine Seyrig, Jean B. Thierre, Nita Klein, Claude Sainval

## de setembre

A les 18.00 hores  
Mostra de cinema  
dirigit per dones

## 24 DE SETEMBRE

**Time's Up**

Any de producció: 2000  
Directora: Cecilia Barriga  
Format: 35 mm  
Durada: 90 minuts

A la ciutat de Nova York, els habitants viuen un estrès continu, enrevoltats de cares desconegudes, aspiren un fum dens i molts es troben sols entre tanta grandesa. Time's Up és un mirall obert a aquesta realitat. Rebeca Kaplan és una psicoterapeuta argentina que decideix no acceptar l'augment abusiu del lloguer de la consulta que té i s'embarca en una experiència arriscada i diferent.

## 25 SETEMBRE

**Extranjeras**

Nacionalitat i any de producció: Espanya, 2003  
Producció: Lamia Produccions Audiovisuales, S. L. i Euskal Irrati Telebista (Ràdio Televisió Basca, S. A.)  
Directora: Helena Taberna

Extranjeras mostra la cara desconeguda i quotidiana d'altres cultures a través de l'experiència de diferents dones immigrants que viuen a Madrid. S'hi veu el dia a dia d'aquestes dones: l'entorn familiar, com viuen i quina feina fan. Se'n poden conèixer quins somnis tenen i quin és el seu univers afectiu. S'hi descobreixen també els espais nous d'intercanvi, relació i reunió que han creat i, a més, la manera com s'adapten a l'entorn nou per mantenir vius els costums que han heretat de les cultures respectives de què provenen.

## 26 SETEMBRE

**Tapologo**

Nacionalitat i any de producció: Espanya, amb participació de la República de Sud-àfrica, 2008  
Producció: Estación Central de Contenidos S. L.  
Directores: Gabriela Gutiérrez Dewar i Sally Gutiérrez Dewar

Guió: Gabriela Gutiérrez Dewar i Sally Gutiérrez Dewar

Música: Joel Assaizky  
Format: 35 mm  
Durada: 97 minuts

República de Sud-àfrica, Northwest Province, una de les zones més riques del país per les mines de platí. Allà hi ha Freedom Park, un assentament il·legal de barraques on malviuen més de vint-i-cinc mil persones. Una xarxa de dones infectades pel virus de la immunodeficiència humana, que han arribat a aquesta zona per trobar-hi feina i que han acabat, sobretot, com a treballadores sexuals, posen en marxa un programa integral d'autoajuda: Tapologo. Així, esdevenen infermeres de la seva pròpia comunitat i transformen la misèria i la degradació en resistència i esperança.

A les 20.00 hores  
Mostra de cinema  
dirigit per dones

## 24 DE SETEMBRE

**Tebraa. Retratos de mujeres saharauis**

Nacionalitat i any de producció: Espanya, 2007  
Directores: Ana Rosa Diego, Ana Álvarez Óssorio, María Durán, Mercedes Martínez del Río, Rocío Huertas i Raquel C

Durada: 67 minuts

Tebraa és el càntic de les dones del desert del Sàhara, cants d'amor o de plany que entonen en la solitud. Aquesta pel·lícula és un homenatge humil a les dones saharauis que resisteixen al Sàhara ocupat i aquelles altres que, gairebé en solitari, constrüïren els camps de refugiats, quan els homes lluitaven contra l'exèrcit marroquí.

## 25 SETEMBRE

**Ni locas ni terroristas**

Nacionalitat i any de producció: Espanya, 2005  
Producció: Tornasol Films, S. A. i Continental Producciones, S. L.

Distribució: Alta Classics, S. L. Unipersonal

Directora: Cecilia Barriga

Música: Lucio Godoy

Durada: 56 minuts

Retrat del treball d'un grup de mares gallegues amb fills que han estat víctimes de la droga, per la qual cosa, a través de l'associació Erguete, volen combatre el narcotràfic i reinvertir les riqueses que se'n deriven en la reinserció social d'altres joves.

## 26 SETEMBRE

**Nevando voy**

Nacionalitat i any de producció: Espanya, 2008  
Producció: Cronopia Films, S. L.

Format: 35 mm

Durada: 98 minuts

La temporada d'hivern és a prop. A la secció d'emalatges de cadenes per a la neu d'una fàbrica, les comandes comencen a amuntegar-se. Javier, l'encarregat, demana reforços. Jairo és traslladat des d'una altra secció. Àngela i Karmentxu arriben d'una empresa de treball temporal per a dues setmanes. De sis a dues, tots quatre embalen cadenes en silenci, cadascun a una taula. La meteorologia anuncia temporal i el treball s'allargassa. Sense adonar-se'n, Àngela comença a rompre les regles del treball i aquestes, a poc a poc, canvien.

# 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