

Cicle Alain Resnais

Cicle expressionisme alemany

temps moderns  
papers de cinema



núm. 146 Octubre 2008



**temps moderns** papers de cinema  
Edició mensual Octubre 2008 Núm. 146

**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 i Martí Martorell

**Consell de redacció**

Francisca Niell, Eva Mulet 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 Mentre el cinema agonitza...  
per Toni Roca
- 6 Festival del Mar. Una mirada diferent?, però necessària  
per Àngela Coronado
- 9 Grans intèrprets del cinema europeu: Catherine Deneuve, bellesa enigmàtica  
per Júlia Pons
- 16 En les ales de la dansa (*That's entertainment!*)  
per Antoni Figuera
- 18 Jo confés  
per Joan Ferrer Miserol
- 20 La pel·lícula de la història. Quan a Cuba es va posar el Sol  
per Francesc M. Rotger
- 21 Bandes de so. Estiu 2008: reciclant  
per Házael González
- 22 Clàssics Moderns. El mite de la joventut (I).  
*The Last Picture Show* (La última sesión, 1971) de Peter Bogdanovich  
per Iñaki Revesado
- 24 La butaca  
per Antònia Pizà
- 27 Richard Wright, in memoriam  
per Házael González
- 29 Monstres expressionistes  
per Guillem Fiol Pons
- 34 L'expressionisme, l'edat adulta del cinematògraf  
per José Luis Sánchez Noriega
- 38 Cinema alemany: de l'expressionisme al realisme  
per Romà Gubern
- 42 Radiografies sentimentals  
per Carles Sampol
- 44 Apunts a contrallum  
L'amor batega a ritme de playback  
per Josep Carles Romaguera
- 46 El cinema expressionista alemany: revolució visual i radiografia social (1913-1929)  
per Xavier Jiménez
- 50 Cinema a "SA NOSTRA"  
Les pel·lícules del mes d'octubre

*El canvi del món no és només creació,  
progrés, és, en primer lloc i sempre,  
descomposició, crisi*

Alain Touraine

En aquests temps enterbolits pels núvols de la inestabilitat econòmica hom reivindica nous models. Hi ha, des dels cenacles econòmics, una manifestació oberta a favor de la defensa i la protecció del patrimoni natural, quelcom que fins fa poc era la bandera enarborada pels considerats il·luminats des d'algunes troncs dels poders fàctics.

És en definitiva un clam al trencament del model, la perversitat del qual ja ha tocat sòtil, hem de canviar l'orientació i les formes. Precisament el trencament de les formes per tal d'accentuar la percepció de la realitat podria ser una de les etiquetes

sota les quals presentar el que va ser conegut, a la primera part del segle XX, com a expressionisme alemany, una manifestació cultural que impregnà de forma progressiva totes les arts creatives, que convidava a un viatge pel món dels sentiments presentats de la manera més crua, amb l'enteniment que només així s'estableix el contacte clar, la plena consciència, amb el món que ens envolta.

*Temps Moderns* aquests mes es dedica de forma exhaustiva a l'expressionisme alemany —14 títols que es complementen amb els 5 que clouen

el cicle dedicat a Alain Resnais— i ho fa a través de la col·laboració establerta amb el Festival de Ciència-Ficció i Terror. Tanmateix, també a les pàgines de la revista hi ha un seguit d'articles dedicats a aquest moviment, de tal manera que es converteix en un autèntic luxe poder comptar amb les col·laboracions de Xavier Jiménez, Guillem Fiol, José Luis Sánchez Noriega i Romà Gubern, amb un estudi aprofundit que representa tota una referència bibliogràfica recomanable per a qualsevol estudiós del gènere.



# Mentre el cinema agonitza...

Toni Roca

---

*Before the Devil  
Knows you're  
Dead*



La cosa —per incoherència, tal vegada per contradictòria— no deixa de ser curiosa i, lògicament, reclama atenció fervorosa. Però la situació és aquesta i no cap altra. Perquè mentre el cinema, com a espectacle, de forma lenta però acurada, preparada, agonitza fins al punt de desaparèixer en qualsevol moment, les llistes d'espectacles d'arreu el món es multipliquen en funció sempre de bons, excel·lents films, molts dels quals renovadors quant al llenguatge, altres, més aferrats al factor clàssic i conservador es perllonguen per camins que ens remeten a formes i maneres de contar una història fidels a la tradició més estimulants i probables. Vull dir que el cinema se'n va —cada dia tanquen sales abans fermes i estables— i com a contrapartida els films de qualitat i d'emoció irreversible i tenaç il·luminen escenaris per on ballen en harmonia les imatges. El cine, com expressió creativa, com a art —no sé si el setè, tampoc no importa— gaudeix avui per avui d'una salut de ferro; i, de cara al futur i ara que ens arriba setembre i, amb ell, la renovada programació, no gosaria fer prediccions sobre aquesta meravellós estat de salut, però sí que cal dir que la temporada passada es va poder clausurar amb la presència de films d'alta qualitat. D'alguns dels quals, d'una tria vocacional i voluntària, en voldria parlar. O escriure. Per exemple, *Antes que el diablo sepa que has muerto*, *Una chica cortada en*

*dos*, *Aritmètica emocional*, *Pretextos* i *Caos calmo*. I rere les cintes de directors coneguts i valorats, Sidney Lumet, Claude Chabrol, Paolo Barzman, Silvia Munt i Antonello Grimaldi encara que aquí, a *Caos calmo*, la figura i, en especial, la influència de Nanni Moretti es fa clara i evident.

## En primer lloc els clàssics

Uns clàssics que, tot just ara mateix, porten el nom del veterà —i cada dia que passa més i més en primera línia— Sidney Lumet i Claude Chabrol. De l'autor de la cèlebre, mítica, *Doce hombres sin piedad* —fa pocs mesos s'estrenà un notable *remake*, *12*— s'ha de dir que *Antes que el diablo sepa que has muerto*, és sense dubte un dels millors —o el millor, per què no?— films darrerament estrenats. Una vegada més, Lumet, sobre l'escenari de la ciutat que protagonitza quasi tota la seva obra, Nova York, traça una història, un *thriller*, pura acció, dinamisme extraordinari que aferra l'espectador a la butaca. Això en relació a l'aspecte formal. Quant al tema, en la intencionalitat del tema, Lumet ens acosta, amb una història familiar, als mons literaris de Fedor Dostoievski i William Shakespeare. Una cinta implacable que s'inicia com si es tractà d'una alegre comèdia sexual a qualsevol jornada de l'estiu, ens transporta llavors al melodrama per,

finalment, esdevenir tragèdia. Tragèdia de l'estil *Rei Lear*. Una obra mestra. O quasi. D'altra banda, Claude Chabrol a *Una chica cortada en dos* —a la dècada dels cinquanta Richard Fleischer tractà el mateix tema a *La chica del trapecio rojo*, amb la torbadora Joan Collins— continua en admirable exercici de fidelitat a tota la seva obra pels camins habituals on barreja l'aspecte més criminal i assassí de l'autor d'*A doble tour* amb aclaparadora radiografia de la burgesia francesa, característiques de tota la vida del director. I, a més a més, una sensacional revelació, l'actriu Ludivine Sagnier. Cal admetre que els creadors de la mítica *nouvelle vague*, en el trajecte final exhibeixen talent com si fossin encara aquells jovenets que revolucionaren el cinema francès a les acaballes dels cinquanta. Rohmer, Varda, Resnais, Rivette, Chabrol. En plena forma. Magnífic.

Altres temes i qüestions molt diferents planteja Paolo Barzman a *Aritmètica emocional*. He d'admetre que vaig anar a la seva projecció per una intuïció. Res més. Títol i director m'eren desconeguts del tot. Però un pressentiment —pressentiment i premonició de cinèfil que ara sóc— i l'oportunitat de veure junts dos grans actors, el suec Max Von Sydoy i l'oscaritzada, amb tota justícia, Susan Sarandon, provocaven a la vegada desig de veure-la. La cinta és pura sensibilitat i emoció. Crònica dolorosa i amarga d'una trobada, per una banda, d'altra, plena i vital en relació a unes vides oberteres ara en crisi natural, *Aritmètica emocional* està molt ben conduït per un director que desconeixia, autor només de *Time is money*. Està inspirat en els sinistres camps de concentració nazi —tot, però, en temps passat; la cinta passa a una ciutat del Canadà dels nostres dies— per on els personatges principals del film varen patir doloroses experiències. *Aritmètica emocional* arriba amb certesa al cor del cinèfil sense ser crònica tova i mullereca que, en mans d'altri, podria caure en la nota ridícula per fer, fàcilment, plorar. Tot el contrari és aquesta *Artimètica emocional* que ens permet recobrar un actor d'abans, Christopher Plummer —recordau *Sonrisas y lágrimas*, veritat?— molt ben acompanyat per Gabriel Byrne Kris Holdsen-Red. *Pretextos*, né's la prova de les inquietuds i preocupacions d'un personatge multifacètic i popular, Sílvia Munt. Actriu, directora de teatre, autora d'excel·lents curtmetratges, realitzadora també per a la televisió, ara debuta en el terreny del llargmetratge. I ho fa al voltant d'un món que coneix a la perfecció els secrets del teatre encara que aquí l'art escènic és només una intenció secundària per relatar-nos una història existencial entre una parella en crisi i una sèrie d'altres personatges, també en crisi, que es mouen per l'entorn on es belluguen vides i morts, experiències i sensacions de tota mena que tenallen l'esperit creats per la inoblidable intèrpret de la Colometa de *La plaça del Diamant*. Sílvia Munt condueix amb fervor, elegància i poder narratiu la seva primera incursió a la direcció amb indubtable classificació de notable.

I tanca l'oferta l'aportació d'una de les cinematografies, la italiana, que un temps ja llunyà fou centre d'atracció per tota l'escola de bon cinema que va saber crear i que avui, ara per ara, es manté en estat d'indecisió i discreció —per dir-ho en adjectius suaus— més que alarment. I la bona aportació ens arriba de la mà de Nanni Moretti, realitzador fèrtil encara que de curta filmografia, que és una de les poques esperances del cine fet a Itàlia. Es tracta de *Caos calmo*, en què el creador de *La habitación del hijo* es presenta no només com a principal actor sinó també en el paper de guionista en adaptar la novel·la original del mateix títol i d'èxit creixent entre públic i crítica. Una altra crònica del dolor més lacerant quan el seu protagonista i de forma sobtada perd la seva dona. En paraules de Quim Cases, "és la història d'un directiu d'una empresa audiovisual que reconverteix el neguit en evasiu assossec...". Cinta d'equilibri i d'harmonia estable, perfectament realitzat sota la influència —noble influència— d'un guió molt ben escrit. Dolor i alegria, comèdia i drama, es beneficia per una seqüència de pujat sentit sexual que ha despertat les ires i els dimonis del Vaticà. De qualsevol forma, un bon film. ■

*La fille coupée en deux*



# Festival del Mar. Una mirada diferent?, però necessària

Àngela Coronado

---

Entre els dies 3 i 8 de juny al teatre Municipal de Palma, s'ha celebrat la 3a Edició del Festival del Mar, Festival Internacional de Cinema Gai i Lèsbic de Mallorca.

Dirigit per Frieder M. Egermann, ha comptat amb el suport del Govern de les Illes Balears, la Conselleria de Turisme i Cultura, el Consell Insular de Mallorca i l'Ajuntament de Palma, amb coordinació del col·lectiu Ben Amics.

En total, s'hi han presentat vuit llargmetratges i vint-i-cinc curtmetratges de diferents nacionalitats, que mostren un cinema diferent, independent i de molt bona qualitat, compromès amb la realitat social de la nostra època.

Nou dels curtmetratges presentats han estat de producció espanyola, així com el llargmetratge *Dos miradas*, dirigit per Sergio Candel. El pressupòsit

per a la presentació de les obres és que no hagin estat estrenades comercialment a Espanya.

Vaig tenir el plaer de ser present a la clausura del festival, on el jurat, constituït per David Mataró, curtmtragista mallorquí; Lina Mira, actriu i component de Las Diabéticas Aceleradas; i Juan Carlos Elvira, realitzador i organitzador de diferents cinefòrums al col·lectiu Ben Amics ja esmentat, va atorgar els següents premis: millor llargmetratge *Finn's girl* (*La chica de Finn*), producció canadenca, que també va aconseguir el premi de millor actriu per a la protagonista Brooke Johnson. El de millor actor fou per a Wilson Cruz per *Coffe Date* (*Cita para el café*), producció nord-americana. El curtmetratge guanyador va ser *¡¡¡Todas!!!*, òpera prima del director mallorquí José Martret. El lliurament de premis va ser acompanyat d'imatges de les cintes premiades.

*Finn's Girl*





*El patio de mi casa* de Pilar Gutiérrez va aconseguir una menció especial, ja que, en paraules del jurat, tracta, des de l'humor i la frescor, els sentiments.

Com a clausura de cerimònia es va passar el documental *Vint anys de lluita*, de Jordi J. Ripoll, retrat de l'evolució de la lluita contra el VIH envers els vint anys de l'associació ALAS —Associació de Lluita Anti-Sida de Balears.

Però, encara és necessària la celebració d'un festival d'aquestes característiques? No es pot caure en un anacronisme en una societat tan avançada com la nostra? I mostrar només cinema que tracta aquestes temes no és una mena d'"enguetament" conscient?

Sembla que no, com comenta David Mataró al *Fancine* del mes de juliol: "la normalitat impera en la llibertat individual de triar i no ser jutjats... No era cinema combatiu, no era cinema de protesta, era cinema que parlava de normalitat, d'un nou concepte de família que comença i deu estar present a la nostra societat, de conjunció entre el món gai i el món heterosexual..."

Paral·lelament a Eivissa també s'ha celebrat, entre els dies 12 i 17 de juny al Cine Serra, on els premis a millor llargmetratge han coincidit. *Iguales*, de Javier de la Torre, ha estat premiat com a millor curtmetratge; René Alvarado, millor actor per *East Side Story (Historia del lado este)* de Carlos Portugal, producció nord-americana; i Maribel Luis, millor actriu pel curtmetratge *¡¡¡Todas!!!*, ja esmentat.

Justament va ser a Eivissa on va néixer fa cinc anys aquesta proposta, ja que, en paraules del seu director, "varen confluïr diferents factors de l'illa. El seu caràcter obert respecte de diferents tipus de vida, el fet de ser un dels destins favorits de la comunitat gai i lèsbica i la completa absència de certàmens de cinema independent de qualitat. El col·lectiu Ben Amics va afavorir-ne el pas a Mallorca". Considera important la realització d'un certamen d'aquestes característiques ja que "qualsevol esdeveniment cultural és necessari, ja hi ha diferents festivals d'altres temàtiques com, per exemple, el de drets de la dona i ningú no es



qüestiona l'existència de festivals dedicats a altres temes com l'antic festival de cinema de terror de Sitges. A més, actualment continua essent necessari, perquè, malgrat viure un moment privilegiat quant a legislació, de drets, encara en la nostra societat s'amaguen prejudicis. El que es pretén és una normalització, unir-se a la societat. I en aquest sentit la recepció ha estat bona, tot i constituir un públic molt heterogeni...

Hi ha certàmens similars a la resta del món: un dels més antics és el de Torí a Itàlia, també se'n ce-

lebra un a Londres, San Francisco... amb els quals pretenem estar en contacte.

En aquest moments ja es comença a donar forma a la quarta edició."

*¡¡¡Todas!!!* va ser present a la II Setmana del Curtmetratge de les Illes Balears. Destaca per la valentia i iconoclàstia. Comença en clau de comèdia irreverent, però a poc a poc el drama s'introdueix en la vida de les protagonistes. El més destacat és la part del final, que s'inicia amb un clímax que acaba amb el crit d'auxili que fan servir les prostitutes transsexuals quan es troben en perill i que dona nom a la cinta.

A més, abans va ser vist al festival de Cannes a la secció oficial *The Short Films Corner* (La cantonada del curt), exhibició de compra-venda de curtmetratges. Una productora de Hollywood interessada en el projecte va proposar la seva inclusió a un DVD recopilatori de curtmetratges per a la seva venda i distribució a EUA.

Aquest curtmetratge ha estat considerat pel crític Jordi Minguell, a *El País* "un híbrid que molts de cinèfils esperaven entre John Waters i Pedro Almodóvar."

José Martret, l'autor, reconeix aquest fet, per ell aquests dos directors són grans referents. Recorda l'època, durant l'adolescència, en què Pilar Miró va ser directora de televisió espanyola i es varen poder veure a la petita pantalla obres com *Matador*, *Entre Tinieblas*, i l'impacte personal que li varen provocar.

José Martret és un cineasta nascut a Mallorca, que va estudiar teatre a la nostra illa amb Leona di Marco —ha participat en diversos muntatges d'Estudi Zero— i a Madrid, a l'escola de Cristina Rota. Amb dos amics, Maribel Luis i Jorge Laguardia, va formar el grup Malas Lenguas. També va estrenar tres obres amb Secun de la Rosa i ha participat a diversos programes de televisió. El 2005, amb *Las Diabéticas Aceleradas* va col·laborar en l'obra *Esta noche viene Pedro*, homenatge a Pedro Almodóvar, i amb *La Terremoto de Alcorcón* va crear l'èxit d'internet, un dels primers *hits*, *Times goes by con Loli*, que va rebre més de sis milions de visites, i amb el qual varen iniciar una gira internacional per Nova York, Londres, Amsterdam, Brussel·les, Mèxic...

En l'actualitat col·labora al programa radiofònic *La Transversal* de Radio Nacional de España, i ha creat els vídeos que es projecten a l'espectacle *Precios Populares* de La Terremoto, dirigit per Antonia Sanjuan. En aquests moments prepara el seu pas al llargmetratge.

Per aquest director "el projecte del llarg era anterior, però preparar un llarg abans d'un curtmetratge era una bogeria. La història del llarg transcorre en una sola nit. Té relació amb la meua manera de fer cinema, però la temàtica és diferent, se sembla al meu curtmetratge a l'hora de mesclar humor i drama, hi ha també escenes fortes de sexe i violència, però en aquest cas es tracta d'una història coral sobre la gent que fa feina i sopa a un restaurant." ■

*¡¡¡Todas!!!*



## Grans intèrprets del cinema europeu: Catherine Deneuve, bellesa enigmàtica

Júlia Pons



“Ets tan bella, que fa mal mirar-te”, diu Louis (Jean-Paul Belmondo) a la seva esposa i companya de fuga a la pantalla, Marion (Catherine Deneuve), a *La sirena del Mississipi*. La mateixa frase surt dels llavis de Gerard Depardieu a *El último metro*. No hi ha dubte que darrere aquestes paraules hi ha la mirada i l'afecte del que va ser el company sentimental de l'actriu durant dos anys i director d'ambdues pel·lícules, rodades amb poc més d'una dècada de diferència (1969 i 1980, respectivament), el gran François Truffaut.

Dotada d'una bellesa delicada, de cabells rossos, pell clara i grans ulls de mirada penetrant, amb una expressió a voltes freda i dura, a voltes càndida i vulnerable, una presència essencialment distant i elegant, refinada i fràgil, un punt intimidant, capaç de desprendre a parts iguals dolçor, magnetisme i sensualitat, Catherine Deneuve és l'actriu ideal per encarnar dones subtils i enigmàtiques, d'aparença discreta però impossible d'ignorar, de passions amagades sota una ferma contenció emocional: hauria encaixat molt bé en la galeria de rosses glaçials i misterioses de les pel·lícules de Hitchcock, a qui Truffaut admirava i a qui reté homenatge a *La sirena del Mississipi*. Una bellesa, la de Deneuve,

que ha resultat un obstacle a l'hora de valorar el seu talent interpretatiu i que esdevé un curiós punt de reflexió i tema en si mateix en alguns dels seus films més famosos (*Repulsió*, *La sirena del Mississipi*).

Considerada en l'actualitat una de les grans dames del cinema francès, paradigma del glamur, al costat de les grans Simone Signoret, Jeanne Moreau, i altres actrius gal·les de renom com Isabelle Huppert o Juliette Binoche, la seva filmografia suma més d'un centenar de títols al llarg de cinc dècades. Amb 63 esplèndids anys, nominada un cop a l'Oscar a la Millor Actriu protagonista el 1992, ha estat guardonada el 2008 al Festival de Cannes pel conjunt de la seva carrera.

La càmera de diversos directors ha explorat el seu rostre en primers plans per trobar rere la seva aparent impassibilitat una subtil gamma d'emocions. Grans realitzadors com Truffaut, Buñuel o Polanski, han tret un partit sorprenent de la seva expressió enigmàtica i opacitat emocional, marca de la seva tècnica interpretativa. Jacques Demy va ser un altre dels directors que la tingueren com a actriu predilecta, i possiblement qui captà el seu rostre i mirada en els millors primers plans, lluminosos i encisadors. Deneuve, essència del mini-

malisme expressiu —imitat per actrius més joves com les excel·lents i chabrolianes Isabelle Huppert o Stéphane Audran, versions europees de les heroïnes hitchcockianes, com ella mateixa en alguns dels seus papers més cèlebres— és sovint capaç de reflectir amb un gest o una mirada les múltiples complexitats emocionals dels seus personatges.

Filla del matrimoni d'actors Maurice Dorléac i Renée Deneuve, Catherine Fabienne Dorléac neix a París l'octubre de 1943, la tercera de quatre germans, entre les quals destacà l'enyorada actriu Françoise Dorléac, que ajudà Catherine a introduir-se al cinema i amb qui va compartir protagonisme en diversos films.

Catherine debuta molt jove al cinema, amb gairebé catorze anys, en un film menor, *Les collegiennes* (André Hunebelle, 1957), pren el seu nom artístic del llinatge de la seva mare, i intervé en un seguit de papers secundaris en pel·lícules poc rellevants, fins que el seu pigmalí, company sentimental i pare del seu primer fill, Roger Vadim, la fa protagonista d'*El vicio y la virtud* el 1962 (Catherine en el paper de "la virtud"), pel·lícula amb ànim d'escàndol, com la majoria de les de Vadim. La fama europea i internacional li arriba l'any 1964, de la mà d'un dels més particulars directors de la nouvelle vague, Jacques Demy, en què interpreta la jove i candorosa Genèvieve del meravellós musical cantat *Los paraguas de Cherburgo*, nominada a cinc Oscars i guardonada al Festival de Cannes amb la Palma d'Or al Millor Director.

Comença la seva època més dolça com a actriu, treballant amb grans directors en els seus papers més recordats, a *Repulsión* (Roman Polanski, 1965), *Belle de Jour* (Luis Buñuel, 1967), que guanyà el Lleó d'Or al Festival de Venècia, i *La sirena del Mississippi* (François Truffaut, 1969), que la consagren com una de les grans actrius franceses del moment.

Entremig, roda interessants produccions, com un episodi de *Les plus belles escroqueries du monde* (1964), de Claude Chabrol, o, de nou sota la direcció de Jacques Demy, el musical a l'estil de Minnelli *Las señoritas de Rochefort* (1967), amb la presència estel·lar de Gene Kelly i coprotagonitzada amb la seva germana Françoise Dorléac. Fa una incursió a Hollywood amb resultats irregulars a la comèdia *Locos de abril* (Stuart Rosenberg, 1969) amb Jack Lemmon o la policíaca *Destino fatal* (Robert Aldrich, 1976) amb Burt Reynolds, i, més endavant, al gènere del terror amb el conte vampíric *El ansia* (Tony Scott, 1983).

## Anys setanta: *Tristana*

El 1970, torna a rodar amb Demy la faula musical *Piel de Asno* i protagonitza, amb Fernando Rey, l'adaptació de Galdós *Tristana*, de Luis Buñuel, a qui escriví amb el desig de treballar plegats de bell nou. (Com a curiositat, Rey y Deneuve es tornaran a trobar el 1974 en un film de Juan Luis Buñuel, fill de Luis, el drama fantàstic *La mujer de las botas*



*rojas*). A *Belle de Jour*, la relació entre director i actriu havia estat tensa, però durant el rodatge de *Tristana* Catherine conegué millor l'esperit bromista i vital de Buñuel, que se sentia a ple rodant a Toledo, una ciutat que estimava molt des dels seus anys d'estudiant. Buñuel conta a les seves memòries "Catherine Deneuve no és precisament el meu tipus de dona, però coixa i maquillada la trobo molt atractiva. Durant la guerra espanyola jo anava al Cafè de la Paix (...) veia dues al·lotes coixes, d'uns 19 o 20 anys, molt espigades, molt maques i pintades. Passejaven amb les seves crosses, no amagaven que els faltava una cama. Eren prostitutes i mai no els faltaven clients, tenien un èxit enorme". A la pel·lícula posa aquest record parisenc en boca de Don Lope (Fernando Rey). A *Tristana*, ambientada al Toledo dels anys vint, època d'agitació social i cultural que tan bé coneixia Buñuel, Deneuve fa el paper d'una jove i ingènua òrfena que es veurà transformada en un ésser amargat i egoista, víctima d'una societat repressiva i hipòcrita; a través d'ella, es desenvolupa igualment un motiu comú a altres personatges de Deneuve: el de la jove amb pretensions d'escalar socialment, àvida de diners, a través d'un matrimoni de conveniència o de manera il·lícita (Genèvieve de *Los paraguas...*, Marion de *La sirena...*). *Tristana* deixarà el seu amant per l'herència del vell Don Lope, el seu antic tutor i marit ocasional, de qui ha intentat fugir debades; a l'escena del retorn de la jove a la casa de Toledo,



Fernando Rey recorda que interpretà el seu paper amb una emoció insospitada, amb llàgrimes als ulls, fet que emocionà també a Buñuel. Una història d'amor impossible i desolació.

Sobre l'èxit de *Belle de Jour*, Buñuel se sorprenia del temps que va durar en cartell i ho atribuïa al fet que era "un film on sortia un bordell". Carlos Fuentes explica com ell i Juan Goytisolo, membres del jurat a Venècia, aconseguiren que el vot decisiu anés cap a Buñuel, en un acte qualificat jocosament de "terrorisme cultural": "... una facció del jurat, encapçalada per Moravia, volia premiar *La Cina é vicina*, de Bellocchio; un altre, per Sontag, volia premiar *La chinoise*, de Godard, i Goytisolo i jo, que volíem donar el premi a Buñuel per *Belle de Jour*. El que havia de decidir era el vot del representant soviètic: anàrem a fer una volta amb ell, i li vàrem dir "Miri, què li passarà a vostè si vota una pel·lícula que es diu *La Xina és a prop* —això era abans de la Perestroika— o una altra, que es diu *La Xina?* El deportaran a Sibèria si no vota Buñuel." I votà Buñuel, que rebé el Lleó d'Or."

Famosa des dels 20 anys, Catherine Deneuve va seleccionar els seus papers i evoluciona ràpidament d'una imatge més aviat romàntica i ensucrada cap a personatges complexos, dotats de major ambigüitat psicològica i sovint amb una càrrega eròtica intensa però subtil. La seva bellesa refinada i aparença enganyosa d'impassibilitat li donen una aurèola de misteri, d'inaccessibilitat, que modulen

magistralment alguns dels millors directors europeus. Polanski la transforma en una perillosa psicòpata d'aspecte fràgil i dolç a *Repulsión*, Buñuel li fa portar una doble vida, esposa recatada / prostituta viciosa a *Belle de Jour*, i amb Truffaut esdevé en heroïna de thriller d'estil hitchcockià en un dels seus personatges més populars i matisats, la impostora Julie/Marion de *La sirena del Mississipi*.

La breu i intensa relació amorosa de Truffaut i Deneuve deixa la seva empremta en la carrera de l'actriu, tant en els films amb el director francès com amb altres realitzadors; Pierre Lary, realitzador amic de Buñuel, explica en una entrevista una anècdota significativa sobre les actrius predilectes de l'aragonès: "Buñuel estava fascinat per la manera de caminar de Jeanne Moreau(..), pel que fa a Catherine Deneuve, si a *Belle de jour* no va ser de tracte agradable per ningú, a Tristana va estar totalment entregada. Quan va rodar aquesta pel·lícula, vivia amb Truffaut, que exercia una bona influència sobre ella; en canvi, durant el rodatge de *Belle...* sortia amb un fotògraf anglès que no li importava gens. A Tristana estava magnífica".

La relació finalitza el 1970 i es diu que François Truffaut (un director sensible i centrat en la temàtica de les relacions amoroses, tant dins com fora de la pantalla) patí una depressió arran de la ruptura. La Deneuve, tot i la seva intensa vida sentimental, es casà només una vegada, el 1965, amb el fotògraf del swinging London David Bailey, matrimoni accidentat que durà vuit anys. El 1972 coneix Marcello Mastroianni, amb qui rodarà cinc pel·lícules, i hi manté una relació sentimental de la qual en neix una filla, l'actriu Chiara Mastroianni.

A partir del anys setanta, després de rodar magistralment el paper de *Tristana* i ja consagrada amb a penes 30 anys, segueix rodant a bon ritme, amb produccions franceses i estrangeres d'interès divers, com *Liza* (Marco Ferreri, 1972), amb Marcello Mastroianni, *Mi hombre es un salvaje* (Jean-Paul Rappeneau, 1975) *Almas Perdidas* (Dino Risi, 1977), *Speriamo che sia femmina* (Mario Monicelli, 1986). Però són pel·lícules amb pocs papers que assoleixin la qualitat dels primers.

## Anys vuitanta: *El último metro*

L'excepció notable és *El último metro* (1980), de nou amb François Truffaut, que obté un gran èxit de públic i crítica: la pel·lícula és nominada a l'Oscar i Deneuve obté els premis Cesar i el David de Donatello a la millor actriu.

En aquesta pel·lícula, la més taquillera de Truffaut, ambientada al París dels anys de l'ocupació nazi, es toca la vida en un teatre durant una etapa penosa de la història francesa, narrada amb gust pels detalls quotidians, en un to optimista, càndid i un punt nostàlgic (fet que provocà crítiques al realitzador). Deneuve encarna a Marion, una actriu principal de l'escena teatral parisenca, que abandonà el cinema i la moda per dedicar-se als escenaris, interpretant un paper no gaire allunyat de la



seva identitat real com a destacada actriu de cinema (el personatge no deixa de ser curiós, si tenim en compte que Deneuve mai no ha fet teatre a la vida real per excés de pànic escènic). Marion representa un tipus de dona amb voluntat decidida, forta, que no està disposada, tot i la seva devoció al marit, a tancar-se amb ell en el seu amagatall. Truffaut declarà que havia satisfet el desig de donar a Deneuve "el paper d'una dona responsable". La pel·lícula aborda el tema de la llibertat sexual de la dona i les relacions matrimonials.

El 1992 roda *Indochina*, de Régis Warnier i és nominada a l'Oscar a la Millor Actriu, fet que li permet seguir amb papers protagonistes ja complits els cinquanta anys. L'any 1996 va escriure una carta a Lars von Trier, un dels creadors del moviment Dogma 95, després d'assistir a l'estrena de *Rompiendo las olas*. Von Trier li donarà un paper, secundari però rellevant, a la multipremiada *Bailando en la Oscuridad* l'any 2000. Treballa amb directors innovadors com Leos Carax, *Techiné...* protagonitza *Place Vendôme* (Nicole García, 1997), *Ocho mujeres* (François Ozon, 2001) i participa en films televisius d'homenatge a Truffaut i Demy. Actualment, Catherine Deneuve té dues pel·lícules pendents d'estrena.

El crític nord-americà Roger Ebert, que conegué l'actriu al Festival de Cannes el 1995, va quedar impactat per la visió de Deneuve, sorprès davant una

actriu que havia canviat tan lentament amb el pas del temps, i anotà "ha canviat simplement per madurar, per afegir experiència i simpatia a la bellesa salvatge d'una adolescent. La seva bellesa és, ara i aleshores, una festa per als ulls". Un rostre al qual el temps ha dotat d'una expressió més càlida, en interpretacions més terrenals i menys impassibles.

## Deneuve i les seves protagonistes: encarnacions de la dualitat

"Hi ha dues dones en tu", diu una vegada i una altra a diverses dones, flirtejant, l'apassionat i jove actor Bernard (Gérard Depardieu), a *El último metro*. Unes paraules que semblen buides, però que dedicades a Marion Steiner (Catherine Deneuve), una destacada actriu de l'escena teatral parisenca, semblen sinceres, alhora que una mirada encertada a la complexa i contradictòria personalitat de Marion i, potser, de la mateixa Deneuve. Es tracta d'un dels molts papers en els quals Deneuve representa un ideal eròtic, i un altre exemple de la inquietant dualitat present al llarg de la filmografia de l'actriu, exposada de diverses maneres, sovint en un mateix personatge: la dona com objecte/subjecte, criminal/víctima, pura/impura, infantil/adulta, refinada/vulgar... Una síntesi d'oposats que desafia les convencions cinematogràfiques i dona com a resultat un enriquitment qualitatiu dels seus



personatges femenins, d'emocions complexes i difícils de copsar.

La majoria dels directors francesos amb qui va treballar als seus inicis (amb l'excepció de Truffaut, i en part, de Demy) varen incidir en imprimir a Deneuve una marca de feminitat dolça i pura (no per casualitat Vadim la fa encarnar "la virtut"). Són els cineastes estrangers els qui han desafiat aquesta imatge i treballat més el joc de contrastos en un mateix personatge, usant la capacitat de Deneuve de fer versemblant aquest tipus de dona i la seva dualitat, hermètica i passional, virginal i sensual alhora: Jacques Demy en part a *Los paraguas...* Polanski a *Repulsión*, Buñuel a *Belle de Jour* i *Tristana*, per esmentar els exemples més notables.

A *Repulsión*, Deneuve fa el paper de Carol, una jove manicura londinenca, d'aspecte virginal, amb trets infantils, que pateix una aversió psicopàtica cap a tot allò relacionat amb el sexe. El contrast amb la seva aparença dolça i desamparada el posen els continus malsons sexuals que pateix, revelant una violenta repressió dels instints. El seu aire fràgil i vulnerable es confós pels homes amb tímidesa, el seu mutisme i distància, amb provocació; el resultat és fatal, i assistim al progressiu deteriorament de la jove, fins arribar al crim. (És remarcable el fet que Deneuve no parla gairebé en tot el film, suggerint tot amb petit detalls, mirades...; destaca l'ús subjectiu de la càmera, del

so, les visions deformades que la noia obté d'ella mateixa en objectes quotidians). Aquest personatge pateix una frigidesa neuròtica que trobarem en altres de Deneuve, però no fins a aquest grau tan patològic, per exemple, Julie/Marion a *La sirena del Mississipi* quan diu al seu atractiu marit que sovint la sola idea de fer l'amor li resulta insuportable, o Séverine a *Belle de Jour*, incapaç de mantenir relacions amb el seu marit, mentre es lliura a fantasies masoquistes. A *Tristana*, inicialment la protagonista és una al·loteta ingènua i alegre, que deriva cap a l'amargor i la crueltat, víctima d'una societat hipòcrita i de les contradiccions del seu tutor, que proclama la llibertat en l'amor mentre parla de "la honra(...) la mujer, la pata quebrada y en casa" i la reté com un vell marit gelós.

Els trets infantils de Carol, la dicotomia entre dona infantilitzada/dona sexuada, apareix igualment en les contradiccions dels personatges de Marion i Séverine, dues dones adultes i casades: Marion no pot dormir a les fosques, té una mascota, el seu home li diu contínuament que és "adorable"... Séverine li demana al seu home que la vetlli mentre s'adorm, aquest la besa al front.

La identificació de Deneuve amb la "donna angelicata" és recurrent en molts directors: l'aire infantil i virginal de Carol a *Repulsión*, que escolta les campanes d'una escola catòlica; Geneviève a *Los paraguas...*, quan el seu pretendent Roland la

compara amb la Verge Maria amb l'Infant; a *La sirena del Mississipi* l'aire càndid, infantil, de Marion quan és Julie Roussel, o el mateix nom de Marion (Truffaut, curiosament, o potser per aquest gust seu per l'autoreferència, posa a Deneuve el mateix nom als seus dos films amb ella), ens recorda el de Maria, i la veiem a l'església, vestida de blanc; Séverine a *Belle de Jour* en la seva casta vida de casada; Tristana, quan va a viure amb Don Lope, que descriu la petita òrfena com "aquesta estranya flor, tan rara en els nostres dies, nascuda d'una perfecta innocència".

L'antítesi puresa/impuresa es fa palesa en aquests films en mostrar després la mateixa dona com una prostituta: A *Los paraguas de Cherburgo* hi ha una al·lusió clara: quan el jove Guy, desenganyat per la boda de la seva noia, truca una mena de prostituta, Ginny, que exclama "pots dir-me Genèvieve", el nom de la seva antiga promesa. A *Repulsión*, Carol, assetjada pels malsons, s'arrossega mig nua per un passadís; Marion, vestida primer en colors clars, de blanc, apareix després a un club vestida de fosc brillant, amb aspecte sexy i petits gestos d'una estudiada vulgaritat; Séverine cau en somnis masoquistes i visita un bordell per alliberar la seva repressió interior. Tristana es veu increpada per un capellà quan besa en la penombra el seu amic a "no fer del carrer un bordell"; i a casar-se amb Don Lope per no estar més en "concubinatge".

## *La sirena del Mississipi:* homenatge a Hitchcock i Renoir, declaració d'amor de Truffaut a Catherine

Truffaut, admirador del cinema de Hitchcock i assidu lector de novel·les d'escriptors nord-americans, rodà quatre films d'intriga: *Tirad sobre el pianista* (1960), pel·lícula basada en la narració homònima de David Goodis; *La novia vestida de negro* (1967) on va recórrer a la novel·la de William Irish, el mateix autor de *Vals en la oscuridad*, suport de la més inspirada *La sirena del Mississipi*. Sobre *La larga noche del sábado*, de Charles Williams es basteix *Vivement Dimanche* (1983).

*La sirena del Mississipi* (el títol fa referència al vaixell en què arriba la misteriosa Julie/Marion) és de les més reeixides, una història d'amor fou impecablement interpretada per Belmondo i Deneuve, en què Truffaut mescla amb habilitat cinema d'intriga, amb elements del gènere d'aventures i romàntic.

El film s'inicia de manera magistral, en ritme i estil: diverses veus anònimes en off d'homes i dones en francès es van sumant en un crescendo mentre els títols de crèdit en vermell desfilen sobre planes grises de petits anuncis per paraules, creant una atmosfera dinàmica i inquietant, anunciant el to de la narració.

Les al·lusions a Jean Renoir, a qui està dedicat el film, arrenquen des del principi: s'obre amb unes

emotives imatges de *La Marsellesa* (1938), de la reunió entre els voluntaris de Marsella amb la Guàrdia Nacional a Les Tuilleries el 1792, que ens introdueixen en la història de l'illa on transcorre part del film (un inici que recorda un poc el de *Jules y Jim*). Tot seguit, apareix, en una seqüència molt hitchcockiana, un altre element decisiu per al clima d'intriga: els acords sincopats de corda de la música d'Antoine Duhamel, acompanyant un cotxe que corre ràpid cap al port.

A *La sirena...* Truffaut imposa al film un ambient i un ritme basats en les directrius del genial director britànic, a qui havia conegut i entrevistat uns anys abans, en l'encadenament de plans, les escenes oníriques, carreteres, recorreguts en cotxe, banda sonora, presentació de la dona misteriosa, i especialment la intrigant composició narrativa (que ens recorda a *Vértigo* o *Falso culpable*), i altres detalls subtils (detectius amb noms de redactors de *Cahiers du cinéma*...).

L'aparició inesperada de Catherine Deneuve encarnant Julie Roussel/Marion, etèria i angelical —fora de camp, sentim primer només la seva veu suau—, té quelcom d'oníric, a la llum de l'horabaixa vora el port, el vestit lila i daurat onejant amb la brisa, emmarcant les faccions delicades, amb un canariet engabiats vora els peus. Louis Mahé (Jean-Paul Belmondo), el seu promès per correspondència, queda captivat pel seu encanteri. Es casen, i comencen els petits detalls que ens fan sospitar que Julie no és qui aparenta. Però l'amor tendre que la misteriosa jove inspira a Mahé ja ha arrelat, i quan ella fugi amb els seus diners i la intriga pren força,







la perseguirà guiat més per un amor boig que per l'engany; els seus destins estan encadenats.

La pel·lícula és plena de moments màgics, petits moments íntims com aturades enmig de la frenètica fugida, converses sobre l'amor, aproximacions entre els dos amants que deixen aflorar de manera subtil la complexa personalitat de Marion i els seus motius. La personalitat de Louis, més simple, és també captivadora en els seus matisos.

Una de les més encisadores és la conversa que mantenen Marion i Louis ajaguts vora la xemeneia: aquí ens trobam amb una acurada i tendra reflexió sobre la bellesa de Marion/Deneuve, i resulta inevitable no sentir la mà de Truffaut en la de Belmondo, acaronent la pell de la seva amant en la vida real, fent-la riure i somriure. Més enllà de l'actuació, el rostre hermètic de Catherine Deneuve s'humanitza i la seva expressió distant va desprendre una calidesa interna a la llum tènue de la llar.

En una conversa al capvespre, Truffaut fa la declaració més clara sobre el seu tema d'allò efímer i allò definitiu a través de Louis/Belmondo "saps, les cartes de Julie Roussel eren molt belles. Tractàvem de crear una cosa definitiva, però vares aparèixer tu i vares portar la incertesa"

El personatge de Marion es caracteritza per una oposició, entre la dona angelical, etèria, infantil i subtil i la dona de passat tèrbol, calculadora i un punt vulgar. Una dona complexa i endurida, amb un costat tendre, que s'humanitza i entra en un procés d'aprenentatge amorós; veiem el seu costat millor, les seves llàgrimes, la seva infantesa difícil (com la de Truffaut mateix). La seva aparença distant, dura a vegades, el seu cinisme, són cuirasses que amaguen una persona ferida i vulnerable.

*La sirena...* aborda el tema predilecte de Truffaut, l'amor, sempre, i en concret, la parella; paradoxalment, a mesura que aquest *amour fou* per Marion i per la incertesa, creix, es transforma en quelcom pur, definitiu, fins al punt d'acceptar que ella l'emmetzini; aquí arriba un altre moment màgic, les llàgrimes i el descobriment de l'amor. Truffaut aborda l'exploració d'una relació complexa, de dues personalitats oposades i potser complementàries: Marion, òrfena i prostituta, sortida del món criminal, és delicada i forta, tímida (en un original recurs, fa una confessió amorosa en soledat al seu home, que aquest no sentirà) i espontània, cínica i amant del benestar material, Louis és ingenu, sensible i fort, confiat i indiferent a la riquesa.

La relació sexual entre els amants està tractada amb un erotisme subtil, suggerint més que mostrant, a través de múltiples detalls, però amb transgressions puntuals que provoquen un cert humor i allunyen la protagonista del tòpic de rossa glacial mostrant-la sobtadament com una dona humana i passional.

Les al·lusions a Renoir obren i tanquen el film: si arrenca amb *La Marsellesa*, la fugida final de la parella recorda clarament el final obert, els dos amics Maréchal i Rosenthal de *La Gran Il·lusió* (1937), allunyant-se de la camera sobre el camp nevat, cap a un destí lliure i ple d'incertesa. ■

# En les ales de la dansa (*That's entertainment!*)

Antoni Figuera



A Cyd Charisse, *in memoriam*

**A**lguns dels meus inconfessables amics que tenen la santa paciència de llegir els meus esporàdics articles solen retreure'm el fet que tenc una irrefrenable tendència a perdre'm en digressions i proemis abans d'entrar de ple en matèria. Com que del que es tracta és de no desmentir-los ni tampoc de renunciar —com volia Chaplin— al deliciós plaer de seguir equivocant-me, em permetré, un cop més, perseverar en els meus errors.

Així que, per començar, parlem de dones (de dones de film, per descomptat). He dit "de dones" en plural, per acabar parlant de "la" dona en singular: Ella, Cyd Charisse, subjecte i objecte del present modest homenatge.

És un fet incontestable que l'imaginari masculí de qualsevol cinèfil està curull d'imatges d'actrius

que, igual que si d'un diorama de miralls es tractàs, se succeïxen una rere l'altra sense arribar a fatigar el territori del record; més aviat estimulants plagudament la memòria sens dubte amb l'únic fi d'acabar aplicant-se a un mateix la dita popular que "recordar és tornar a viure". Imaginari masculí en el qual hi tendrien cabuda l'Ava Gardner —"l'animal més bell del món", com algú, fent-ne un tòpic, la va definir— de *Forajidos*, *Mogambo* o *La condesa descalza*; la Rita Hayworth —*Put the blame on Mame*— de *Gilda*; o la Marilyn Monroe —*Diamonds are a girl's best friend*— de *Los caballeros siempre las prefieren rubias*, *Niágara* i *El multimillonario* (tot i que he de confessar que sempre ha preferit la Marilyn fràgil i desvalguda —sempre fen voltes al temps— de films com *Río sin retorno* o *Vidas Rebeldes*. ¿Paradigmes totes elles per al denominador comú de l'imaginari cinèfil masculí? Sense cap dubte, sí, igual que la Jane Greer de *Retorno al pasado*, la Bárbara Stanwick de *Perdición* o la Lizabeth Scott de *Callejón sin salida*.

I tanmateix, i atès que un és com és (¡que hi farem!) també he de confessar que en el meu imaginari personal se m'imposaven altres no menys suggeridores presències: la Jean Peters *squaw* (*Apache*), germana de la costa (la seva interpretació d'Anne Bonney a *La mujer pirata*) o carterista (*Manos peligrosas*); les danses de Debra Paget —autèntica reencarnació carnal de la deessa Shiva— en el díptic de Fritz Lang: *El tigre de Esnapur/La tumba india*; la Janet Leigh sensualment indefensa cosida a ganivetades davall de la dutxa del motel de Norman Bates; la Gene Tierney de *Laura*, oníricament renascuda des d'aquest doble mirall del somni o de la mort; les cabelleres color de coure de les dues germanes que fan tronar i ploure que varen interpretar Rhonda Fleming i Arlene Dahl en la magnífica adaptació al cinema, a càrrec d'Allan Dwan, de la novel·la de James Cain *Ligeramente escarlata*... I perquè els malpensats creguin que romanc insensible als encants d'algunes altres *femmes fatales* del cinema modern em permet la llicència d'incloure en el recompte la Kathleen Turner de *Fuego en el cuerpo*, que aconseguia que la nit cremàs a 451 graus Fahrenheit tan sols amb el calor de l'alè; i, per damunt de tot (una altra debilitat personal) la Sharon Stone d'*Instinto básico* de qui, parafrasejant una frase d'un bon amic, em va demanar com sonaria una arpa birmana entre les seves cuixes. I, per cert, parlant del creuament de cuixa més bastard de la història del cinema, permeteu-me la ironia d'afirmar que la seqüència tenia una tan insuficient profunditat de camp que impedia penetrar en aquest "túnel etern" de què parlava Rodin.

Doncs bé, tot aquest fantasmagòric, però no per això menys real, solc de presències femenines em-

magatzemat al llarg dels anys en el meu imaginari de cinèfil he de confessar que se situa a un escaló per davall d'aquella que ocupa un lloc de privilegi a l'Olimp de les meves preferències: Cyd Charisse. (No se m'ocorre altra forma més simple alhora que mitòmana de confessar-ho).

Al marge d'haver protagonitzat alguns modestos i agradables films d'aventures dels catalogats de sèrie B (*El crepúsculo de los audaces*, *Norte salvaje*, *El signo del renegado*); d'haver estat inclosa en alguns no menys insulsos musicals en què l'únic que destacava era precisament la seva presència (*Sombrero*, *En una isla contigo*, *Fiesta brava*; i de recordar-la igualment com a actriu secundària en un memorable melodrama de Mervyn Le Roy dels anys quaranta, *Mundos opuestos*, al costat d'un repartiment difícilment millorable (Ava Gardner, Bárbara Stanwick, James Mason i Van Heffin), la imperial Cyd Charisse va brillar amb llum pròpia (pens que, vora seu, en sortien perdent les, per altra banda, extraordinàries reines de la dansa Ginger Rogers, Eleanor Powell, Ann Miller) en quatre absolutes obres mestres del millor cinema musical de sempre: *Cantando bajo la lluvia* i *Siempre hace buen tiempo* de Stanley Donen; *Melodías de Broadway 1955* de Vincente Minnelli i *La bella de Moscú* de Rouben Mamoulian.

Permeteu-me que en rememori la presència en els films esmentats recorrent a l'entranyable *Je me souviens* de l'autor de *La vida, instrucciones de uso*, l'extraordinària novel·la de Georges Perec.

Me'n record de Gene Kelly i de la felina presència de Cyd Charisse amb la seva torbadora sensualitat a flor de pell, d'ondulants moviments agressius com un solo de trompeta, marcant-se les dues, en el Broadway Ballet, unes passes de dansa duites al límit de l'espectacle total (*Cantando bajo la lluvia*).

Me'n record de Fred Astaire i Cyd Charisse (*Dancing in the Dark*) ballant de nit a Central Park, brindant-nos un dels millors *pas à deux* amorosos de tota la història del cinema musical. Sense oblidar l'antològic *ballet thriller*: *Girl Hunt*, amb Cyd Charisse en un doble paper de *vamp*: rossa i morena alhora, a mig camí entre l'homenatge a la novel·la negra de Hammet i Chandler i la paròdia a la Mickey Spillane.

Me'n record de *La bella de Moscú*, esplèndida segona versió en clau musical de la *Ninotchka* de Lubistch i en què Cyd Charisse en res no desmereix, a l'hora del record, la seva antecessora: la mítica Greta Garbo. Aquí queda per a les antologies, com han esmentat molts cinèfils, la impagable seqüència d'una metamorfosi: aquella en què la protagonista es canvia unes lletgíssimes calces negres per unes altres de seda.

Me'n record de Cyd Charisse de bell nou al costat de Gene Kelly en la que, per a mi, és una de les més belles elegies sobre el pas del temps: *Siempre hace buen tiempo*, l'argument del qual pot llegir-se com "el revés de la trama" de la història que Stanley Donen mateix havia filmat anys enrere en un altre musical memorable: *Un día en Nueva York*.

Pocs films han estat capaços de transmetre amb tan melancòlica intensitat l'erosió a què el pas del temps sotmet l'amistat i els sentiments més nobles com en aquesta història de tres soldats que, en llicenciar-se després de tornar del front, prometen reunir-se deu anys després en el mateix lloc —el local de Tim— d'on ara se n'acomien per reintegrar-se a la vida quotidiana. Queden per al record un antològic ball de Cyd Charisse amb uns vells boxejadors enmig d'un ring. I una rèplica no menys antològica del personatge que interpreta Gene Kelly a la protagonista (cit de memòria): "qualque cosa bona hauras descobert en mi que jo desconeixia, perquè una dona com tu s'hagi enamorat d'un paio com jo".

Me'n record de Cyd Charisse en els dos prodigiosos números musicals —encara que no es tracti d'un film musical sinó d'una mostra de cinema negre— de *Chicago, año 30* de Nicholas Ray, l'admirable utilització del cinemascop i del color del qual res no tenen a envejar al millor Minnelli.

Me'n record de Cyd Charisse —Fiona Lewis— a *Brigadoon*, aquest llogaret de conte de fades perdut en terres escoceses i no localitzable en cap mapa. Màgic lloc que retorna a la vida amb tots els habitants tan sols un únic dia cada cent anys. Lloc d'ensomni enclavat entre valls, rius i muntanyes en el qual no hi desentonaria el regne de Camelot imaginat pel rei Artús i els cavallers de la taula redona.

Me'n record de la presència de Cyd Charisse enriquant alguns films decididament menors. Per exemple el deliciós episodi i el millor de tots: "La viudita alegre" a *Los ballets de París* de Terence Young (els altres "ballets", tots ells eren coreografiats per Roland Petit, eren: "La devoradora de diamantes", "Cyrano de Bergerac" i "Carmen").

Me'n record —desfai algú altre que també ho faci— del segon film, molt menor, dirigit per Do-uen: *Profundamente en mi corazón*, biopic sobre la vida del compositor austríac Sigmund Romberg. D'entre una successió de números d'opereta en sobresurt el titulat "La canción del desierto" en què una enlluernadora Cyd Charisse doblada d'odalisca pareix levitar desafiant la llei de la gravetat en ballar amb la seva parella en la meitat d'un decorat que remet a *Les mil i una nits*.

Me'n record de Cyd Charisse posada dins la pell d'una prostituta —tigressa en zel defenent el seu territori— que per despit mata el macarró que l'enganya amb una altra dona; història que configura el ballet "Frankie i Johnny" coreografiat per Eugène Loring en el film *Viva las Vegas* de Roy Rowland.

Acap aquest humil homenatge a una, alhora, fascinant ballarina i dona amb una confessió personal. D'entre tots els vestigis que se'ns han conservat de l'escultura de l'antiguitat el més bell per a mi ha estat sempre la *Victòria de Samotràcia* el cos decapitat de la qual he imaginat sempre amb el rostre, el cabell, la mirada de Cyd Charisse: imperible mascaró de proa de la nau de la Vida prevalent per damunt del Temps i de la Mort. ■

# Jo confés

Joan Ferrer Miserol

---



*I Confess* és una de les meves pel·lícules predilectes. Això no vol dir que la consideri de les millors, ni fins i tot dins la filmografia d'Hitchcock; però a l'hora de gaudir de la seva visió, cap altra me dona la satisfacció que rep d'aquesta. Me passa una cosa semblant amb *ELDORADO* de Hawks, i he pensat que això se pot deure a la perfecció que ambdues tenen del ritme cinematogràfic, que en cap moment decau i no pateix de la més petita alteració tonal. *I Confess*, amés, té una virtut a la qual difícilment arriba cap altra pel·lícula, la perfecció en l'expressió dels sentiments i desigs dels personatges mitjançant on miren, i com miren, el seus ulls. Si hi ha una pel·lícula que se pugui considerar la mostra perfecta de l'expressió dels sentiments humans mitjançant l'art cinematogràfic no és altra que *I Confess*. En ella queda patent que la distància que hi ha del guió a l'obra acabada és el que podria definir-se com a pur cinema, l'art cinematogràfic per excel·lència. Per altra banda, el tema del secret de confessió, que ha fet que la pel·lícula no hagi tengut massa difusió a causa de la seva raresa

i dificultat de comprensió en àmbits no catòlics, a mi me toca profundament. No per la qüestió sacramental, sinó perquè aquesta se pot extrapolar a qualsevol àmbit professional. Avui en dia, que està tan estesa la corrupció en l'economia i amb els trànsfuges polítics, *I Confess* és una exemple perfecte, una mostra exemplar, de com hauria d'actuar tot professional que senti la seva professió.

En *I Confess* els servidors de l'ordre són tractats tal com Hitchcock creu que se mereixen. El jutge, després de que el jurat hagi donat la sentència absoluta del pare Logan, ell la confirma, però advertint al jurat de que no està d'acord; sols hauran de passar uns minuts per aclarir-li que anava errat, que el jurat havia tengut molta més vista que ell. No parlem del fiscal que, amés d'esser amic de Ruth i el seu marit, quan l'avisen del crim del xanatgista, és a una festa a casa d'ells fent el gambirot amb un tassó damunt el front, però quan té la Ruth a la tribuna dels testimonis a la sala del tribunal li fa treure els colors, amb una satisfacció que demostra que cap a ella no sent la mateixa simpatia

que cap el seu marit, possiblement per esser d'una classe inferior; fins en el punt que el marit, un cop acabat el judici, va en privat a dir-li que troba que s'ha passat. En el camp de les forces de l'ordre hi ha una raresa, el policia, que contràriament a la majoria dels que surten a les pel·lícules d'Hitchcock, no és un idiota, sinó fins i tot intel·ligent, és a més honest i humà. En un moment podria semblar que no ho és, perquè fa que la Ruth, a comissaria, hagi de contar-ho tot malgrat ell ja sap que la seva declaració no pot eximir de culpabilitat al pare Logan; però quan el jutge afirma que ell no està d'acord amb la sentència, li diu irritat al fiscal que s'hauria pogut evitar aquest comentari. Malgrat això, el seu error d'inculpar el pare Logan causa un calvari a n'aquest, una malaventura a Ruth i el seu marit, i tres morts. Tota la pel·lícula se caracteritza per la desorientació de la justícia front a les aparences. Perquè la justícia està formada per una classe superior, la del poder, que se caracteritza precisament per reverenciar més les aparences que les essències.

*I Confess té per a mi una altra cosa que me toca molt íntimament, l'amor impossible. El pare Logan i Ruth, s'estimen des de la infància, però una guerra els separa. Quan ella deixa de rebre notícies seves, se casa amb el polític brillant al qual li fa les funcions de secretària. A la tornada del pare Logan se troben de bell nou, i ella, sense dir-li que ja està casada, se li lliure. Quan ell sap que està casada, se fa sacerdot, i, pel que diu i pel que se veu, amb autèntica vocació; però quan se troben en el vai-*

xell queda ben clar que ella l'estima com abans, que mai no ha estimat a ningú més, i que ell, malgrat ja no pugui manifestar-ho, sent també cap a ella tot el que ja no pot dar-li. Al final, Ruth, quan ha quedat ben clar que el pare Logan no contava el que sabia pel secret de confessió, li diu al seu marit d'anar-se'n a casa, denotant més satisfacció per l'alliberament social del pare Logan que per estar a soles amb el seu marit. Es un cas freqüent d'amor en el qual tot està a favor d'aquest excepte les circumstàncies, que semblen confabular-se en contra d'ell.

El pare Logan és el típic heroi hichcockià, el fals culpable que no està totalment exempt de sentir-se com a tal. No és ell el que ha comès el crim; però ho ha fet el seu protegit a la rectoria, i ell, pel xantatge que feia la víctima a Ruth, desitjava la seva mort encara més que l'assassí. És culpable de que Ruth hagi de viure amb un marit que no estima, perquè ell va deixar de escriure-la durant els dos anys que va estar al front; i és culpable per la transferència que amb la confessió li fa l'assassí de la seva culpabilitat. *I Confess* no és una obra complexa perquè tot està clar i llampant, possiblement per aquest motiu costa tant als crítics catalogar-la d'obra mestra; però el que està clar és que està tan ben expressat des del punt de vista del llenguatge cinematogràfic que la converteixen, per a qualsevol amant del cinema, en una obra única per veure-la una i altra vegada sense deixar de gaudir de tota la riquesa, que a cada visió se fa més gran i més patent. ■



# La pel·lícula de la història Quan a Cuba es va pondre el Sol

Francesc M. Rotger

Veient *La conjura de El Escorial*, no fa gaire, m'he demanat com és possible que, fins ara, el cinema pràcticament no s'hagués aprofitat d'aquest argument d'intriga, amb una coneguda base històrica: l'assassinat d'Escobedo (el secretari de Joan d'Àustria, *Jeromín*), les presumptes relacions amoroses de la Princesa d'Eboli amb el secretari del rei Felip II, Antonio Pérez (i amb el rei mateix?), l'enfrontament entre els partits dels Alba i dels Mendoza a la Cort, la caiguda en desgràcia de Pérez i la seva fugida primer a Aragó i després a França, el confinament de la princesa. De fet, existeix una versió cinematogràfica prèvia, *La princesa d'Eboli*, de fa més de mig segle i no molt coneguda i que varen protagonitzar Olivia de Havilland (la princesa), Gilbert Roland (Pérez) i un principiant Paul Scofield (recentment desaparegut) en el paper del monarca espanyol. La nova adaptació de l'artesà Antonio del Real és evident que resulta irregular, amb moments molt més aconseguits que uns altres. Però en general és prou correcta i entretinguda, amb una bona ambientació i una raonable fidelitat a allò que més o menys degueren ser els fets històrics. Pel que fa a les interpretacions, algunes són particularment atractives. Resulta curiós veure Fabio Testi, l'antic galà de tantes pel·lícules, com l'envellit Gran Duc d'Alba, el terror dels Països Baixos. I Juanjo Puigcorbé demostra una vegada més que és un gran actor, en el paper del constructor de l'Escorial, amb les seves ombres (moltes) i llums (molt poques).

La propaganda oficial va proclamar que a l'imperi de Felip II (el més extens que s'ha conegut, diuen) no es posava el Sol; ja que sempre era de dia a algun dels seus dominis. Quan Espanya va haver de dir adéu a la pràctica totalitat d'aquestes immenses possessions, només li quedà Cuba i poca cosa més. Fins que el 1898 va perdre fins i tot les seves darreres colònies, a mans dels Estats Units. El domini nord-americà sobre Cuba (amb l'esmena Platt, que legalitzava la seva tutela) es manté fins a la Revolució del 1958, després convertida en una de les dictadures de més llarga durada; la història de la qual (de la Revolució) es conta, justament, a *Che, el argentino*, una pel·lícula d'Steven Soderbergh, d'un cert caire com documental, a la qual Benicio del Toro realitza una interpretació convincent d'Ernesto Guevara; mentre que Demian Bichir sembla Fidel Castro en persona, fa mig segle. Gael García Bernal, Francisco Rabal i Omar Sharif són alguns dels altres rostres que ha tengut el Che a la pantalla.

Un aspecte curiós és que a totes dues pel·lícules, tant a *La conjura del Escorial* com a *Che, el argentino*, intervé l'actriu britànica Julia Ormond. Com a princesa d'Eboli a la primera, com a periodista nord-americana a la segona. Segon aspecte curiós: Del Real dirigit fa un cert temps un llargmetratge titulat *Cha-cha-cha*, ja que no *Che-che-che...* El tercer: a *La conjura...* Jordi Mollà torna a El Escorial; ara en un altre paper, ja que encarnà Felip II a *Elizabeth: la edad de oro*. El seu monarca, però, era una titella ridícula; res a veure amb el que encarna Puigcorbé. ■



**A**rriba com sempre la tardor, la sala fosca s'emplena de nous títols, i nosaltres continuem fent el que podem per gaudir de bon cinema. Ja se sap que de tot hi ha a la vinya del Senyor, i si be és cert que els estius mai són bones èpoques per trobar sorpreses bones a la cartellera (perquè més aviat és un temps de cinema-crispeta i poc més), enguany sí que hem tingut ocasió de gaudir de dues petites obres mestres.

És clar que, com sempre, les reines han estat pel·lícules intranscendents i de molts efectes especials com *La Momia: La Tumba del Emperador Dragón* (*The Mummy: Tomb of the Dragon Emperor*, Rob Cohen, 2008), tercera (o quarta, se gons es miri) part de la saga protagonitzada per Brendan Fraser i que en aquesta ocasió porta música de Randy Edelman, un compositor ben prolífic que pot estar content de recollir l'herència de grans mestres com Jerry Goldsmith (que li va posar música a aquella primera *La Momia* —*The Mummy*, Stephen Sommers, 1999—), Alan Silvestri (que es va fer càrrec d'*El Regreso de la Momia* —*The Mummy Returns*, també Stephen Sommers, 2001—), o fins i tot, John Debney (l'encarregat de la música d'aquella altra història relacionada amb la saga, *El Rey Escorpión* —*The Scorpion King*, Chuck Russell, 2002—). Tot s'ha de dir, no son pel·lícules d'acció de les dolentes, encara que per descomptat no es poden comparar amb la gran *Indiana Jones y el Reino de la Calavera de Cristal* (*Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull*, Steven Spielberg, 2008, amb música, és clar, del mestre John Williams), estrenada gairebé al principi de l'estiu i font inspiradora de tot aquest tipus de productes. I, per cert, a Fraser també l'hem pogut veure a altre film semblant, l'enèsima versió de *Viaje al Centro de la Tierra* (*Journey to the Center of the Earth*, Eric Brevig, 2008), que ha comptat amb música d'Andrew Lockington.

Però deixant de banda altres temes, com per exemple la doble aparició del sempre prolífic Danny Elfman (a *Hellboy II: El Ejército Dorado* —*Hellboy II: The Golden Army*, Guillermo del Toro, 2008— i a *Wanted*, Timur Bekmambetov, 2008—, dues pel·lícules bastant intranscendents però amb una partitura ben potent cadascuna) o la magnífica *Che, el Argentino* (*Guerrilla*, Steven Soderberg, 2008, amb una meravellosa música del nostre Alberto Iglesias que fa olor a proposició a l'Oscar una vegada més i fins i tot tal vegada de premi), ens podem concentrar en les dues joies que hem pogut gaudir aquest estiu tan calorós.

Per una banda, la fosca *El Caballero Oscuro* (*The Dark Knight*, Christopher Nolan, 2008), nova visió d'un heroi de còmic tan especial com és Batman, i on han tornat a fer feina plegats dos mestres com són Hans Zimmer i James Newton Howard (ja ha-



vien fet a quatre mans la partitura per l'anterior film del personatge, *Batman Begins*, Christopher Nolan, 2005). Sens dubte, és un bon exemple de com de vegades és ben cert allò de que la unió fa la força, perquè ambdós han aconseguit un treball vertaderament inoblidable, la qual cosa també es pot dir de la pel·lícula, encara que no tingui res a veure amb aquell ja llunyà *Batman* (Tim Burton, 1989, amb inoblidable música de Danny Elfman) precisament perquè és un film completament distint.

I l'altra pel·lícula que ha agradat a tothom i ens ha tornat a demostrar que a Disney (i a Pixar, és clar) continuen fent obres magnífiques, ha estat la dolça *Wall-E* (Andrew Stanton, 2008), un film d'animació amb un missatge ecologista i reciclador barrejat amb humor agredolç, i tot això perfectament agomolat per les sàvies notes d'un professional com és Thomas Newman. Tenint en compte que el pobre Newman és l'etern proposat als Oscar, i que a l'Acadèmia de Hollywood sempre han afavorit a la companyia de dibuixos animats, potser enguany s'emporti el premi d'una vegada i tampoc no serà immerescut, de cap manera. ■

*The Mummy: Tomb of the Dragon Emperor*

## Clàssics Moderns. El mite de la joventut (I) *The Last Picture Show* (La última sesión, 1971), de Peter Bogdanovich

Iñaki Revesado

---



En el temps actuals i seguint una tendència que es perllonga des de fa un bon parell de dècades, el fet de ser jove és considerat com una virtut, que anul·la o esmorteix altres característiques de les persones. Només el fet de viure els anys previs a l'edat adulta, sembla ser una qualitat que dóna punts en una societat massa dirigida per l'estètica i pels estereotips. Tot això esdevé en el patetisme d'aquells que es neguen a reconèixer que els anys han deixat massa empremtes difícil d'amagar, de manera que en l'actualitat el mític elixir de la joventut, d'existir, seria la fórmula més cobejada, més encara que la de la Coca Cola. En l'anàlisi que encetam ara amb aquesta estupenda pel·lícula de Bogdanovich intentarem acostar-vos la manera amb què el cinema ha reflectit el trànsit a l'edat adulta. Veurem que, l'igual que en la realitat —malgrat el que les modes s'entestin a fer-nos creure— aquests anys estan carregats de reptes, de forces, d'emocions, però també són els moments en què les decepcions, les preses de decisions i els errors es paguen més cars, perquè moltes vegades tenen conseqüències que després s'arrossegueu la resta de la vida.

*The Last Picture Show* —traduïda segons les fonts com *La última sesión* però també i de manera errònia com a *La última película*— és un film de l'any 1971. Eren anys en què per a les produccions de Hollywood s'havia iniciat la decadència. La qualitat dels guions deixava de ser important i el cinema queia encisat davant l'espectacularitat

dels efectes especials. Lluny quedava la brillant dècada dels cinquanta, però tot i això hi havia autors que miraven d'aconseguir productes de qualitat i de posar en pràctica el que havien après dels seus mestres (sens dubte el mestre de Bogdanovich degué ser John Ford). L'acció del film, però, se situa vint anys abans, al començament de la dècada dels cinquanta, quan el cinema era per a la gent alguna cosa més que diversió, refrescs i crispetes. En un petit poble de Texas on tothom coneix tothom i els secrets no troben amagatall on aixoplugar-se viuen una sèrie de personatges, les vides dels quals són senzilles quotidianes, amb els quals no costa molt identificar-se. La rutina del quefer diari es veu acompanyada d'un vent fred, també rutinari, que penetra en les pells dels seus habitants malgrat les jaquetes amb què miren de protegir-se'n. Aquest vent, ja present des del primer pla del film, és un clar símbol de les existències dels personatges, que no troben tampoc la manera d'encalenticir les seves vides. Peter Bogdanovich ofereix el retrat del poble a través dels ulls de Sonny, un jove que encara no ha fet els 20 anys i que comparteix una amistat fèrria amb Duane. Ambdós formen part de la població menys afavorida d'Anarene, estudien a l'institut i miren de guanyar alguns doblers en els pous petrolífers amb què s'enriqueix la població més afavorida del poble. Ambdós tenen al·lota: Sonny surt amb una jove gaire afavorida que pensa només en casar, però Duane, més afortunat, surt amb Jaci, filla d'un dels homes amb més doblers



de la comarca. Més interessats pel sexe que per la poesia que els intenten ensenyar a l'institut, els joves miren de divertir-se en un lloc on no hi ha massa oferta per a l'oci. Còmplice dels joves és Sam el Lleó, un home major que és el propietari de tots els centres de diversió: el bar, el billar i el cinema.

D'una manera intel·ligent, Bogdanovich triarà per fer el retrat del poble les vides dels joves esmentats (Sonny, Duane i Jacy), i com a contrapunt de la joventut ens donarà petits però suggeridors detalls de Sam el Lleó; Ruth Poper, la dona de l'entrenador de bàsquet; i de Lois (esplèndida Ellen Burstyn), la mare de Jacy. Si bé els joves estan en el moment de prendre les decisions que determinaran les seves vides, pels personatges adults sembla no haver segones oportunitats. Sam pareix un home que ha viscut molt, però que finalment ha optat per una vida tranquil·la en el seu poble de sempre i entre la gent que el coneix; Lois amaga la seva frustració de dona que ha venut la seva joventut per uns luxes que li proporciona el marit ric i que per sobreviure en el dia a dia necessita més alcohol del que seria recomanable; i Ruth (tal vegada el personatge més entranyable del film, a qui curiosament el realitzador sí que concedeix una segona oportunitat), ofegada en una existència buida i avorrida però que veu com el seus dies adquireixen uns colors desconeguts quan sedueix en Sonny i hi manté una llarga relació, malgrat els riscos i els perills que tal cosa suposava en un poble de les dimensions d'Anarene.

Enmig de tot plegat, Sonny n'és l'autèntic protagonista. Aviat, impulsat pel seu desig de conèixer alguna cosa més que aquelles per a les quals sembla destinat, romp la relació amb la seva al·lota. Enamorat com està de Jacy, l'al·lota de Duane, i sabent que aquest és un amor impossible (Jacy mai no s'hi fixaria, en ell i Duane és el seu millor amic) es veu arrossegat als braços de Ruth, enganxat a ella per la tristor immensa dels seus ulls suplicants i per veure complit el desig de tot jovenet de ser ensenyat en les arts amatòries per una dona gran. Tot això són

massa components arriscats en la vida de Sonny, massa perills com per sortir-se'n sa i estalvi. La mort sobtada de Sam el Lleó marca la inflexió en les vides dels joves del poble. De cop Jacy es veu massa estreta en allò que Duane pot oferir-li i decideix cercar noves experiències amb els "pijos" del poble, el seu hàbitat més natural, si tenim en compte la seva procedència. Duane, en veure's traït, decideix deixar-ho tot i marxar com a voluntari a la guerra de Corea. Sonny, agombolat en els braços de Ruth, decideix romandre en l'únic escenari que coneix, temorós de partir cap a noves desconegudes oportunitats. La mort de Sam ve a coincidir en el moment en què la televisió allunyava la gent de les sales de cinema, cosa per a la qual el cinema d'Anerene també tancarà. Sonny i Duane assistiran junts a la darrera projecció (la darrera sessió del títol), sabent que a partir de llavors, ja res no tornarà a ser com abans.

Bogdanovich és responsable d'altres pel·lícules brillants, algunes de les quals gaudiren d'un èxit important, com ara *Paper Moon* (*Luna de papel*, 1973), però la veritat és que com a altres noms del cinema independent nord-americà (un cas semblant podria ser el d'Alan Rudolph) la seva trajectòria no ha donat tot allò que prometia, encara que en la seva filmografia hagi films excel·lents com ara *The thing called love* (*Esa cosa llamada amor*, 1993), i ha acabat refugiant-se en la televisió. Arrossegat pel prestigi que li va donar aquesta *The last picture show*, el 1990 va rodar *Texasville*, una mirada sobre Anerene trenta anys després. El protagonisme de Sonny passa en *Texasville* cap als personatges de Duane i Jacy (segurament perquè l'operació de màrqueting havia de ser completa i Jeff Bridges i Cybill Shephard havien aconseguit un renom i una fama molt superior a Timothy Bottoms, actor que interpreta el personatge de Sonny), però el cert és que Bogdanovich va sortir airós del repte i va fer un film irreverent i descarat, encara que li manca la precisió en la descripció dels personatges, que és una de les majors qualitats de *The Last Picture Show*. ■



# La butaca

Antònia Pizà

---

## Presentació

He agafat el testimoni de Martí Martorell per tal de realitzar la "crítica" de les pel·lícules estrenades en els cinemes. *La butaca* no pretén ser una anàlisi exhaustiva, d'això ja s'encarreguen persones molt més qualificades que jo, sinó la visió que té del cinema una aficionada, exercici que qualsevol pot realitzar, només cal una pantalla en blanc i teclejar...

Vull agrair aquesta oportunitat i confii no decebre el lector... perquè tots sabem que una revista sense lectors només és paper.

## *Enfin veuve (Por fin viuda)*

La veritat és que l'argument d'aquesta pel·lícula no és gaire original, de fet, històries sobre la infidelitat n'hi ha de moltes i millors (i aquí que cadascú confeccioni la seva llista).

Bé, la qüestió és que Anne-Marie (Michèle Laroque) està casada amb Gilbert (Wladimir Yordanoff), un cirurgià plàstic que la té excessivament controlada, de fet, no disposa de l'indispensable i mal anomenat telèfon mòbil, però sí d'una meravellosa casa amb piscina i criada, millor dit, assistenta.

La protagonista està enamorada de Léo (Jacques Gamblin), un mestre d'aixa que acaba de signar un contracte per passar un any i mig a la Xina per tal de restaurar una barca. Inesperadament, el marit mor en accident de trànsit i sembla que Anne-Marie i Léo estaran a la fi junts. Això que prometia ser la solució, no és més que el principi dels problemes dels dos amants, ja que la casa es comença a omplir d'indesitjables personatges: un fill entabanat, una nora difuminada, un sogre amb demència senil, unes cunyades desconfiades i unes veïnes que fiquen el nas allà on ningú els demana.

La directora, Isabelle Mergault, que també s'encarrega del guió juntament amb Jean-Pierre Hesson, té les idees clares i sap molt bé què vol contar i el que és més important, com vol contar-ho.

*Enfin veuve* transcorre, gairebé, en dos escenaris principals, la lluminosa casa a vora de la mar d'Anne-Marie i el més auster habitatge flotant de Léo. Cal destacar algunes escenes que resulten divertides i gens forçades: el moment en què tota la família està asseguda a la taula per dinar un bon plat de paella i Christophe (Tom Morton), el fill, intenta animar la seva mare perquè faci un esforç





perquè mengi una mica. Un altre moment sincerament divertit és la peripècia amb una bicicleta, els ploms de la llum i les xafarderies de les cunyades. Però la que està més elaborada és quan Anne-Marie escriu la carta d'acomiadament al marit amb l'ajut de Léo.

Cal esmentar també el comportament de Christophe al llarg del film. Al principi és un jove que no veu la realitat, que té una bena als ulls, amb una actitud totalment egoista però finalment demostra la seva evolució amb una decisió madura i adulta.

L'elenc és d'allò més adequat, especialment l'actriu principal, que ha entès la innocència i banalitat del personatge, i l'amant, un romàntic que l'únic que vol és estar amb la seva estimada, i és per això que sentim especial simpatia per aquesta parella.

Desconeixia l'existència d'Isabelle Mergault, malgrat l'extensa filmografia que té com a actriu i guionista, fins que fa un parell d'anys es va estrenar la seva òpera prima com a directora, *Je vous trouve très beau* (*Eres muy guapo*), títol que forma part del meu llistat de pel·lícules pendent de revisar.

*Enfin veuve* no és més que el que vol ser, una pel·lícula entretinguda i que no pren a l'espectador per imbècil, cosa que no és pot dir de la cada vegada més devaluada televisió.

## Bangkok Dangerous

A hores d'ara desconec quina fou la raó per la qual, un horabaixa del mes d'agost, vaig decidir

anar al cinema a veure una pel·lícula d'acció i violència. Ni l'argument, ni la direcció, ni l'antecedent (es tracta d'un *remake*) no em resultaven atractius. Tal vegada, per això mateix, per ser ple estiu. Sembla que en aquesta estació, segons ens fan creure, els humans ens tornam una mica més beneïts, donat el nombre de "llibres d'estiu", "cançons d'estiu" i "pel·lícules d'estiu" que ens invadeixen. Estic convençuda que la meua, i la vostra, capacitat intel·lectual no minva ni augmenta en determinades èpoques de l'any, o sí?

La trama de *Bangkok Dangerous* complicada no ho és. Joe (Nicholas Cage) és un assassí a sou que té uns "encàrrecs" a la capital de Tailàndia. És una persona solitària, no perquè ho desitgi, sinó per mor del seu ofici. Els anys comencen a notar-se, no físicament però sí emocionalment. Està cansat del seu estil de vida, malgrat que, segons diu, la feina "està ben pagada". Joe "contracta" el servei d'un jove, Kong (Shahkrit Yamnarm), per tal que sigui el seu "missatger", per després convertir-lo en el seu deixeble. Fins aquí la pel·lícula és distreta. Però arribat aquest moment, i no s'entén molt bé el perquè, entra en escena una al·lota sordmuda (ara no record el nom, ni del personatge i molt menys de l'actriu), detall important, de la qual Joe queda totalment enamorat. I tu et demanes, quin tipus de relació afectiva pot desenvolupar-se? Ell no pot dir a què és dedica i ella no pot entendre (evidentment, Joe no parla el llenguatge de signes, i no cal esmentar que un parla anglès i l'altra

tailandès) el que diu Joe. De fet, les escenes entre els dos enamorats són avorrides i no afegeixen res a l'esdeveniment dels fets. I a la fi, arribam al desenllaç: persecucions, tirs, sang, morts i violència pertot arreu.

*Bangkok Dangerous* és un remake de la pel·lícula homònima de 1999 (i que no puc jutjar, ja que no l'he vista), estrenada com a *Muerte en Bangkok*. Els directors, tant d'una com de l'altra, són els germans bessons Pang, que vàrem conèixer el 2002 gràcies a una producció discreta, però efectiva, *The Eye* i la seva seqüela, *The Eye 2*, un parell d'anys més tard (com hem d'acabar de xuclar el mocador, existeix una tercera part, *The Eye... Infinite* que també tendrà la seva versió americana... cap comentari). En definitiva, els Pang no aporten res de nou al cinema, més del mateix, en tot cas en destacaria l'escena del tiroteig al magatzem de barrals d'aigua. Per acabar aquest comentari, un petit apunt: el senyor Cage té un greu problema amb els pentinats...

## Los girasoles ciegos

A l'hora de redactar aquestes línies, s'acaben d'anunciar els títols de les tres pel·lícules candidates a presentar-se com a *Millor pel·lícula de parla no anglesa* dels sobrevalorats premis Oscar. Aquestes són: *Sangre de mayo* de José Luis Garci, pendent d'estrena; *Siete mesas de billar francés* de Gràcia Querejeta i *Los girasoles ciegos* de José Luis Cuerva. La meua aposta és la cinta de Querejeta, però de ben segur que l'afortunada és la que ens ocupa.

Galícia, al voltant de 1942. Elena (Maribel Verdú) està casada amb Ricardo (Javier Cámara) un "revolucionari comunista" que viu en un amagatall darrere un armari, ja n'imaginareu el perquè. Tot ha de semblar "normal", per tant, el fill d'ambdós, Lorenzo (Roger Príncep) estudia en un col·legi de capellans. Salvador (Raúl Arévalo), és un diaca amb un passat obscur. Com a personatges més secundaris hi trobam la filla embarassada i el seu, encara, no marit que escapen a Portugal. Però com la pel·lícula és un drama, res pot acabar bé... i no contaré res més.

En vull destacar les interpretacions excel·lents de Maribel Verdú, que ha crescut, no només com a persona, sinó també com actriu, i Javier Cámara, un actor que fa creïble qualsevol personatge. De la seva banda, Arévalo acusa una manca de registres que et fan demanar si Cuerva no va trobar cap altre actor més apropiat per dur a terme un paper tan turmentat i malaltís. També en remarcaré l'escena final, amb Elena corrent pel passadís abans que Ricardo... i els que l'hagueu vista sabreu a quin passatge faig referència.

El guió, basat en els relats d'Alberto Méndez, està signat pel gran Rafael Azcona i el propi Cuerva. D'Azcona no afegiré res de nou, simplement que era, i és, el millor guionista del cinema, un home que va saber convertit allò quotidià en excepcional. Per què no va ser mai guardonat amb el premi *Cervantes*?

*Los girasoles ciegos* parla d'una obsessió ambientada en plena postguerra, amb la mateixa validesa en qualsevol altre escenari. ■



# Richard Wright, *in memoriam*

Házael González

Com és la vida! Aquestes coses passen, es clar, i sempre són així, però no és gens fàcil acostumar-s'hi: m'arriba a la bústia de correu electrònic un missatge de l'amic Jordi Vidal amb un assumpte d'aquells que mai no fan gràcia, simplement "s'ha mort Richard Wright", el teclista del grup Pink Floyd, aquest passat quinze de setembre. Com dic, així són les coses: ja ens varen deixar gent tan vinculada al grup com el seu ideòleg i primer cantant Syd Barrett (el juliol de 2007), i un dels arranjadors més importants com era Michael Kamen (qui també era compositor de molt bones bandes sonores) el novembre de 2003, però amb la gran il·lusió que va representar veure la banda reunida altra vegada després d'anys de baralles i judicis al passat concert benèfic "Live 8" de l'any 2005, tots els aficionats esperàvem amb impaciència el somni del nou ressorgiment d'una de les bandes més carismàtiques de tots els temps i ara, malauradament, el càncer ha acabat aquest somni.

La relació dels Floyd amb el cinema ha estat ben prolífica, molt més que la de la gran majoria de músics de rock o d'altres estils. Per començar, el grup com a tal va signar la banda sonora de la pel·lícula *More* (Barbet Schroeder, 1969, que per cert va ser filmada parcialment a Eivissa), una història sobre els hippies i la seva forma de veure la vida, com també dels perills que tot això comportava: amb una música perfectament adaptada a les imatges, aquest grup va demostrar sens dubte que no ho feia malament, això de crear ambients per a la gran pantalla. Tant així que Pink Floyd es va fer càrrec d'una altra banda sonora original, fent feina per al mateix director a *La Vallée* (Barbet Schroeder, 1972), un film molt més intrascendent però amb unes composicions igual d'embriagadores i al·lucinants. Potser això va contribuir al fet que un director de prestigi internacional pensés en ells per formar part de les bandes que varen posar música a un projecte tan desigual (les crítiques mai s'han posat d'acord) com *Zabriskie Point* (Michelangelo Antonioni, 1970), encara que aquí només hi ha unes poques (però potents) cançons de la banda.

Però sens dubte, i deixant de banda la música que sonava a la pel·lícula documental *Pink Floyd: Live at Pompeii* (que va filmar Adrian Maben l'any 1972) o a altres treballs variats, l'obra mestra del grup referida al món del cel·luloide va ser *El Muro de Pink Floyd* (*Pink Floyd The Wall*, Alan Parker, 1982, on precisament Michael Kamen mateix va ser-ne l'orquestrador): aquesta història, pensada com obra coral i feta primer com disc i més tard com a pel·lícula, mai no ha deixat indiferent ningú, des dels que troben que és una fantasia feixista massa boja i inconnexa fins als bocabadats que diuen que mai no s'ha fet i mai no es farà cap cosa semblant quant a unió entre música i cine. Encara

que si qualche cosa està clara, és que tant Alan Parker com els Floyd varen fer un treball que ha passat a la història (i que, vés per on, va suposar l'expulsió de Wright del grup a càrrec del baixista Roger Waters, principal ideòleg de *The Wall*).

I unes quantes baralles després, i uns quants anys que fan pensar una mica les coses (Nick Mason, bateria del grup, conta a la seva autobiografia com va ser l'encontre de nou amb Waters després de tot aquell temps, i de com el seu amic Bob Geldof, protagonista de la pel·lícula de *The Wall* i ideòleg del "Live 8" va convèncer al grup per tornar a tocar junts, fins i tot al més reticent, el guitarrista David Gilmour), els quatre havien tornat a emocionar-nos amb el seu geni, i a fer-nos somiar amb tot això, amb un nou treball d'estudi, amb una gira, potser fins i tot amb una nova banda sonora o un gran projecte comparable a la seva obra magna. Però com ja hem dit, i ho tornem a dir perquè no hi ha millor manera d'expressar-ho, així són les coses: com bé m'ha dit l'amic Jordi, "ara ja ha entrat a la immortalitat", i nosaltres ens quedem aquí, assistint a la fi d'un somni només com a espectadors. Descansi en pau, Mr. Wright. ■



# FICTER

## SALES OCIMAX

### PROJECCIONS I BSO EN DIRECTE

#### OCTUBRE

Dissabte 11 a les 18h **EL PLANETA DELS SIMIS.**  
 Homenatge al 40 aniversari del mític film de 1968.  
 Projectió de la pel·lícula original.

Dissabte 25 a les 18h **CONCERT HOMENATGE A JOHN WILLIAMS.**  
 Dedicat al famós compositor, creador de bandes sonores emblemàtiques  
 (Star Wars, E.T., Jurassic Park) Interpretat per la banda municipal de Son Rapinya  
 amb la selecció i direcció de Javier Blanco

#### NOVEMBRE

Dissabte 8 a les 18h **NOSFERATU.** (Friedrich W. Murnau, 1922)  
 Homenatge al centenari de la música del cinema en viu i en directe.  
 Interpretació en viu, composta i interpretada per:  
 Bibiana Rosselló (piano) i Miquel Forteza (violí).

El preu de les entrades: 6,50€  
 Preu amb carnet jove i clients de "SA NOSTRA" CAIXA DE BALEARS: 5,00€.  
 Venda de les entrades a les pròpies taquilles del OCIMAX.



## CENTRE DE CULTURA "SA NOSTRA"

### CICLE DE CINEMA: EXPRESSIONISME ALEMANY

#### OCTUBRE

**Dia 1 a les 20h** Presentada per José Luis Sánchez Noriega:

- *El estudiante de Praga* (1913-Retols alemany) de Stellan Rye
- *El gabinet del Dr. Caligari* (1919-Retols anglès) de Robert Wiene

**Dia 4 a les 16h** Pioners de la ciència-ficció Presentada per Joan Arbona

- *Viaje a la luna* (1901) de Georges Méliès / *Frankenstein* (1910) de J.Searle Bawley
- *Hotel eléctrico* (1905) i *Le scaphandre d'or* (1907) de Segundo de Chomón

**I a les 17h**

- *Cuadro de infantería* (1918-Retols alemany) de Georg W. Pabst
- *La caja de Pandora* (1928-Retols anglès) de Georg W. Pabst

**Dia 8 a les 20h** Presentada per Francisco Jimenez:

- *El Golem* (1920-Retols espanyol) de Paul Weniger

**Dia 15 a les 20h** Presentada per Magdalena Brotons

- *Las tres lucas* (1921-Retols anglès, subtítols espanyol) de Fritz Lang

**Dia 22 a les 20h** Presentades per Jaume Vidal

- *Pedazos* (1921-muda) de Lupu Pick
- *El castillo de Vogeloed* (1921-Retols anglès) de Friedrich W. Murnau

**Dia 29 a les 18h** Presentada per Romà Gubern

- *El viaje a la felicidad de la madre Krausen* (1929-Retols alemany) de Phil Jutzki

**I a les 20h**, Presentada per Romà Gubern:

- *Viaje a la felicidad de mamá Kusters* (1975-VOSE) de Rainer Werner Fassbinder

#### NOVEMBRE

**Dia 12 a les 20h**

- *El último* (1924-muda) de Friedrich W. Murnau

**Dia 15 a les 17h**

- *Nosferatu, el vampiro* (1922) de Friedrich W. Murnau amb la música composta i interpretada per Bibiana Rosselló (piano) i Miquel Forteza (violí)
- *Variete* (1925-Retols anglès) de E.A. Dupont

**Dia 19 a les 20h**

- *Asfalto* (1928-29-Subtítols espanyol) de Joe May

**Dia 29 a les 17h**

- *Berlin, sinfonia de una gran ciudad* (1927-muda) de Walter Ruttmann
- *Dirnentragodie* (1927-Retols alemany) de Bruno Rahn

ACTIVITATS GRATUÏTES AL CENTRE DE CULTURA "SA NOSTRA", C/ CONCEPCIÓ, 12



# Monstres expressionistes

Guillem Fiol Pons

Aprofitam el cicle que el Centre de Cultura de Sa Nostra dedica al cinema expressionista alemany per a fer una ullada a alguns aspectes d'aquesta tendència que va brillar en el marc dels poderosos estudis UFA a les dècades dels anys 10 i 20 del segle passat. A manera de preliminar, vull advertir al sempre apreciat lector de *Temps moderns* que no cerqui en aquest article un estudi exhaustiu de l'expressionisme: són moltes les publicacions monogràfiques sobre el tema que es poden trobar a llibreries i biblioteques amb facilitat. El que trobaran en aquestes pàgines de la nostra revista és la plasmació personal de les impressions, sensacions i valoracions de diferents punts que creiem d'interès sobre alguns títols tradicionalment qualificats d'expressionistes, fruit d'un acostament gustós a aquest tipus de cinema, que ja fa uns quants anys que vàrem començar a degustar amb un cert aprofundiment gràcies en bona part a la tasca docent de Magdalena Brotons, professora de la Universitat de les Illes Balears, a qui volem agrair des d'aquí que ens aportés llum en el camí ombrejat de l'expressionisme alemany.

Potser sigui una mica simple que de bon començament ja parlem de llums i ombres, però, així com hi ha tòpics que s'hi han convertit a través de falsedats (el monòleg del "Ser o no ser" shakesperiana amb Hamlet portant una calavera a la mà? Rick dient a l'inseparable Sam "Toca-la una altra vegada"?), n'hi ha d'altres que ho han fet gràcies a l'obvietat, i aquesta no té per què ser evitada per afany de protagonisme en aquells que ens dedicam a l'estudi del fenomen artístic. El que hauríem de fer és recalcar i ampliar el coneixement d'aquestes obviesats, com ho és el fet que l'expressionisme cinematogràfic alemany va donar un paper protagonista a la fotografia de les seves obres. Com la majoria de moviments que poden ser tractats d'avantguardistes (tot i que aquest terme sempre és relatiu), l'expressionisme va tendir en moltes qüestions al radicalisme, i la de la il·luminació és una de les més rellevants. I també com sol succeir amb gran part dels radicalismes, alguns d'ells varen tensor massa la corda i els experiments es varen convertir en excessos. Perquè no ens hem d'enganyar: no tot el cinema expressionista està integrat per obres mestres, de la mateixa manera que tampoc ho està tot el cinema clàssic nord-americà dels anys 40 i 50. Les generalitzacions sempre són falsàries, es fan de cara a la galeria i, a poc que gratem en elles i els retirem el maquillatge, veurem que poden ser retocades i polides per moltes bandes. Per això dic que el que ens ha quedat del cinema expressionista no és tot el que es produí dins aquesta tendència. Estem parlant de pel·lícules, en el sentit material de la paraula, realitzades fa més de vuitanta anys, que no han suportat el pas del temps, de la política o dels



*Metropolis*

desastres bèl·lics. Això ens du a una altra problemàtica sobre la percepció del cinema "prehistòric" que sovint es passa per alt però que personalment em sembla d'una transcendència majúscula. Són molts els canvis tècnics que ha patit el cinema des de la seva invenció allà a finals del segle XIX: transformacions en el format de la imatge, en la velocitat de rodatge i projecció de la pel·lícula, així com també modificacions molt importants en la tecnologia de reproducció dels films, tant a nivell de sala cinematogràfica com particular. Per tant, si a aquesta evolució tecnològica li sumem el procés de degradació sofert pel suport fílmic, ens trobam amb obres que contemplam de manera molt diferent a com ho varen fer els espectadors de fa gairebé un segle i de com les varen plantejar els seus creadors. Recentment, des de la pròpia Alemanya s'han restaurat la majoria dels films expressionistes que han sobreviscut (com a mínim els més significatius), aplicant uns tintats als fotogrames semblants als originals, que canvien bastant la nostra percepció depenent de si



*Nosferatu-eine  
Symphonie des  
Grauens*

contemplem aquestes còpies o de si ho feim amb les còpies tradicionals en blanc i negre pur i dur. De la mateixa manera, depenent del format de l'edició que tinguem a les mans, ens apropiarem més o menys als enquadraments originals, que sovint no es respecten ni a les projeccions o distribucions videogràfiques de les pel·lícules enregistrades fa dos dies, molt menys en films rodats amb una tecnologia tan antiga. Feim aquest comentari perquè és sorprenent la facilitat amb què molts parlen d'enquadraments i de composicions en el cinema dels Griffith, Eisenstein i companyia, oblidant que el format amb el qual veim avui aquests films potser disti molt de l'original i tergiversi alguns d'aquests enquadraments i composicions. Aquí també en parlarem, d'aquests dos conceptes fonamentals del llenguatge cinematogràfic, però després d'haver advertit que les valoracions que en puguem fer depenen de l'adequació dels formats.



Un no sap mai per què se sent atret per unes coses i no per altres, i en el meu cas l'expressionisme no és una excepció. Però si hagués de decidir-me per una causa, crec que m'inclinaria a pensar que, abans de saber-ne gairebé res, em varen atreure els seus monstres. Pot sonar banal i del tot superficial, però és el que hi ha. Essent un apassionat d'una novel·la com el *Frankenstein* de Mary Shelley, era inevitable que m'aboqués al gaudi de *El Golem* (*Der Golem, wie er in die Welt kam*; Paul Wegener i Carl Boese; 1920); obsessionat pel *Dràcula* de Bram Stoker, per força havia de parar el coll a *Nosferatu, el vampiro* (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*; F. W. Murnau; 1922). Així, podríem dir que vaig accedir a l'expressionisme a través de la literatura romàntica (o més aviat hereva del Romanticisme, en el cas de l'obra de Stoker), moviment amb el qual l'expressionisme va mantenir un deute considerable. Certament, *El Golem* no és ni de





bon tros una versió de la novel·la de Shelley, sinó d'una llegenda tradicional de la cultura jueva (que, per cert, també va inspirar fa uns quants anys un brillant episodi de la sèrie de televisió *Expediente X*), però, si fa no fa, el plantejament és el mateix i la temàtica plantejada, molt similar: la creació de vida artificial i les conseqüències que pot tenir quan el creador deixa d'exercir un control sobre la criatura, en adonar-se aquesta que necessita llibertat per sentir emocions. La mateixa problemàtica es repetirà, a més, en nombroses obres literàries i cinematogràfiques de ciència-ficció, des de la popular *Blade runner* (Íd.; Ridley Scott; 1982), basada alhora en la novel·la de Philip K. Dick *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?*, fins a la no tan popular *Inteligencia artificial* (*Artificial intelligence*; Steven Spielberg; 2001), entre moltes altres. La responsabilitat inherent al creador des de que es converteix en tal cosa es ramifica en altres títols clau

de l'expressionisme, com per exemple *Metrópolis* (Íd.; Fritz Lang; 1926), en la qual no és el tema principal del film, però sí que ocupa un lloc important dins la complexitat general. És obvi que la creació robòtica que en un principi pretén substituir els treballadors humans ja és prou perillosa, però ho és més quan el propietari decideix que serveixi per a fer-se passar per la captivadora Maria i conduir els oprimits obrers a la revolta violenta. A la mateixa *El gabinete del Doctor Caligari* (*Das Kabinett des Dr. Caligari*; Robert Wiene; 1919) el sonàmbul Cesare depèn totalment del malèfic Caligari que, tot i no haver-lo creat, té una plena responsabilitat sobre els seus actes. És curiós com en aquest film gran part dels recursos per a angoixar l'espectador acompanyen el personatge de Caligari, que materialment no assassina ningú, i no tant la figura de Cesare que, a més, apareix en les escenes dels crims a través només de la seva ombra sobre la víctima. En realitat, la monstruositat recau en l'individu que orquestra els assassinats, de la mateixa manera que a *El Golem* la cosa es comença a embrutar quan el criat recorre a la força bruta de la criatura per a fer fora de la casa al comte enamorat de Miriam. Suposo que si l'expressionisme ha estat tan estudiat i segueix tenint tants adeptes és per la seva polièdrica significació, que trobem en la temàtica de què ens estem ocupant: aquestes individus que no controlen de manera responsable el poder que tenen entre mans, són metàfores dels perills de la ciència, del mal ús de les noves tecnologies, de la irresponsabilitat dels governants? Totes ells són problemàtiques que estaven molt d'actualitat a principis del segle XX quan es realitzen aquestes pel·lícules, i directament o indirecta, alguna cosa de totes elles hi devia haver.

L'altra via d'aproximació personal a l'expressionisme que he esmentat més amunt, el *Nosferatu* de Murnau, m'atreu especialment en la seva vessant terrorífica. L'adaptació encoberta de l'extraordinària obra de Stoker va estar a punt de ser destruïda pels hereus d'aquest escriptor per no haver-li pagat drets d'autor, tot i que, com seria la tònic general en les nombrosíssimes adaptacions posteriors, la novel·la servia pràcticament només com a fil argumental d'una història que anava per altres camins narratius. Però és sobretot a nivell visual on *Nosferatu* assoleix el seu principal mèrit, a la recerca de crear l'adient atmosfera de terror. Per començar, la caracterització del personatge interpretat per Max Schreck és una de les més pavoroses que s'han vist en pantalla, amb el seu cap rapat, els prominents incisius i els llargs dits de les mans, que semblen gairebé aràcnids. Més enllà del maquillatge es veu la tasca de Murnau en la posada en escena, traient-se de la màniga imatges molt poderoses que contribueixen a enlletir la por que desprèn la figura del comte Orlock: en són magnífics exemples la seva primera aparició sortint del castell, com si sortís d'un túnel fosc al que està a punt d'entrar el confiat Hutter (algú ha dit Harker?) o la seva incorporació rígi-



*Das Kabinett  
des Doctor  
Caligari*

da des del taüt on reposa, un recurs que, com diverses composicions del film, va aprofitar amb prou encert Coppola a *Dràcula de Bram Stoker* (*Bram Stoker's Dracula*, 1992). Murnau també va estendre el seu inesgotable talent visual a altres escenes, com aquell pla d'Emma asseguda al cementiri de la platja, intentant evocar el cementiri sobre el penya-segat del poble de Whitby (a la pel·lícula anomenat Wisborg). És igualment digne de subratllar l'ús que fa Murnau de la naturalesa, tant pel que fa als animals, com a l'escena nocturna dels cavalls que s'espanten per la proximitat dels llops, al vent, que precedeix la presència del vampir, o les roques i muntanyes que simulen la inhòspita Transsilvània.

A més de tot això, el film de Murnau conté un altre aspecte interessant a comentar: el tractament del rol femení. Com sabran tots aquells que ja hagin vist la pel·lícula, Emma (la inoblidable Mina de la novel·la de Stoker) es sacrifica per a que el vampir pugui ser destruït amb l'arribada de l'alba. És una perfecta culminació per a una història conduïda constantment entre personatges masculins en la seva major part. Tots són mostrats com a víctimes del vampir o, com a mínim, impotents davant els seus poders, mentre que l'únic personatge femení de pes, el d'Emma, és la que aconseguirà acabar amb ell, després d'haver evolucionat des d'una aparent

i lànguïda rendició davant els seus pressentiments fins a la seva decisió d'actuar. Vull subratllar, en aquest sentit, el magnífic pla subjectiu del carrer de la ciutat que està contemplant Emma des de la finestra, amb una filera de gent portant taüts dels morts suposadament de pesta, de pesta vampírica.

La transcendència del paper femení dins de l'expressionisme no és exclusiva de *Nosferatu*. Vinculada possiblement a la contemporaneïtat dels films, a uns anys en què ja en molts àmbits s'iniciava un tímid alliberament de la dona, aquesta té un paper fonamental a *Metrópolis*. Millor dit, té dos papers fonamentals a, el de Maria i el del robot que la suplanta. En el primer cas té un claríssim component espiritual, que fàcilment pot ser tenyit de connotacions religioses, que Lang s'encarrega de remarcar, per exemple, amb la seva primera aparició, quan puja amb els nins al barri dels rics i entra al jardí del protagonista; ho fa envoltada d'una boira que li dóna un caire eteri que, afegit a la manera amb què abraça els nins, transmet una sensació com de figura protectora que no és d'aquest món. És cert que aquesta caracterització remet al rol tradicional de la figura femenina, vista com a mare protectora, però no ho és menys que en el cas de *Metrópolis* és un rol que està incrustat dins un context particular de reivindicació social. Maria actua com a guia de tot un col·lectiu obrer masculí que es deixa conduir amb devoció il·limitada per l'únic personatge femení de rellevància en tot el relat, tal i com ens trobàvem a *Nosferatu*. Per altra banda, Lang resol amb una gran solvència l'altre aspecte que crec fonamental de la caracterització de Maria, com és el de la seva humanització que complementa l'espiritualització que hem comentat. Això es produeix a l'escena immediatament posterior a la reunió clandestina. Maria s'acosta, amb una gestualitat que té molt a veure amb la plàstica religiosa, al protagonista Freder, moviment que Lang plasma amb un pla subjectiu des de la posició de l'home; el contacte de Maria amb aquest està carregat de misticisme, però la genialitat de Lang s'aprecia precisament quan Freder ja ha marxat: Maria queda amb el braç allargat i inquieta per la seva marxa, detall que immediatament ancora el seu personatge a un amor terrenal, li atorga la humanització que hem avançat més amunt. L'autèntica Maria contrasta amb la seva robòtica versió, que representaria el "costat fosc" del personatge. Em sembla terrible el tipus de prova de foc que ha de passar el robot abans de considerar que pot ser confós amb una dona: el ball eròtic davant els burgesos, terrible per la seva concepció però meravellós en la seva plasmació cinematogràfica, perfecta harmonia entre disseny de vestuari i fotografia.

Només ens queda parlar d'un darrer aspecte fonamental en el plantejament cinematogràfic de l'expressionisme, el dels decorats o entorn on tenen lloc les accions narrades. És imprescindible parlar de les pintures que serveixen de fons a *El gabinet del Doctor Caligari*, realitzades per

Herrmann Warm, Walter Röhrig i Walter Reimann. Just després del pròleg al manicomi, veiem un pla general de la ciutat que servirà de marc als tristes aconteixements. És una vila totalment falsa, pintada sense cap intenció de servir d'enganyall, formada per cases amuntegades entorn a un pujol, configurant una forma conjunta a manera d'una gran llengua de foc. Aquest pla ens du a considerar una altra de les característiques definidores de l'expressionisme, com és la de defugir del realisme, i precisament aquest film de Wiene n'és un dels exemples més significatius. Ho és no només per les pintures que formen els decorats, sinó també per altres elements com el mobiliari, sobretot l'utilitzat pel secretari que es convertirà en la primera víctima, que està escrivint assegut a una elevadíssima cadira davant un monumental escriptori decorat amb números. La mateixa tendència a l'abstracció es desprèn de la morfologia dels carrers de la inversemblant ciutat o de les portes i finestres del manicomi de la part final. Una part final que, per cert, encaixa poc i malament amb l'epíleg que segons sembla va ser afegit, igual que el pròleg, per exigències de la companyia productora que no permetia que la figura d'un director d'una institució mental fos identificat aquí amb un pervers assassí. Els altres títols expressionistes que hem citat són menys radicals en aquest sentit, sobretot *Nosferatu*, que segueix uns plantejaments relativament més naturalistes. Potser que *Metrópolis* sigui més expressionista en aquest sentit, amb aquells grans decorats de les màquines que deixen exhausts als treballadors i, sobretot, amb aquella espècie de Leviatà infernal que s'imagina

el protagonista quan la gran màquina esclata. En tot cas, sí que els decorats de *Metrópolis* permeten a Lang aconseguir unes imatges de gran simbolisme, d'entre les que destaca l'artilugi de les palanques i les bombetes que sembla un relotge contra el que ha de lluitar l'obrer, així com també, per altra banda, són utilitzats amb una gran càrrega fantàstica tant en el cas del monstre que hem citat com en el de les alegories dels Set Pecats Capitals que ballen al so de la flauta òssea que toca tètricament la personificació de la Mort. En relació a aquest aspecte dels decorats s'observen algunes constants entre aquestes pel·lícules, tenyides també en algun cas amb una forta càrrega simbòlica. Com heretaria posteriorment el cinema de terror, l'expressionisme sentia predilecció per les escales, element arquitectònic que funciona perfectament com a símbol de transició, sovint des del conegut cap al desconegut. Joga un paper important a *Metrópolis*, com element de transició entre els diferents nivells en què es divideix físicament i social el seu món futurista; a *El Golem*, els seus directors es recreen en la filmació de l'escala de cargol, que defineix una forma auricular, que connecta els dos pisos de la casa de Low, i que adopta trets fantasmagòrics en molts moments (sobretot en la còpia que incorpora els tintats de color verd fosc); a *El gabinet del Doctor Caligari*, l'àmplia escala del manicomi està pràcticament sense il·luminar en la seva part superior, el que li treu bona part de l'inicial to diàfan; finalment, a *Nosferatu* l'escala és el lloc on Murnau projecta l'ombra del vampir que inicia el seu atac, en un dels plans més famosos de l'expressionisme. ■

*Der Golem, wie er in die Welt kam*



# L'expressionisme, l'edat adulta del cinematògraf

José Luis Sánchez Noriega

Després de gairebé cent anys de les primeres pel·lícules de l'anomenat expressionisme alemany —posem per cas *Der Student von Prag* (*El estudiant de Praga*, 1913) com el títol inaugural de la sèrie—, sorprèn encara la vigència enorme que té aquesta estètica cinematogràfica: s'investiguen les condicions de producció de les pel·lícules, es restauren i recomponen títols pràcticament perduts, se'n fan edicions crítiques en DVD, se'n publiquen articles i llibres que criden l'atenció sobre les aportacions del moviment, etc. Vist amb la perspectiva imprescindible que tan sols ens dona el temps, no hi ha cap dubte que l'expressionisme confirma l'edat adulta del cinema com a mitjà d'expressió artística poc temps després, a penes dues dècades, del seu naixement. Aquest punt serà confirmat, al cap de pocs anys, pel cinema soviètic, tot i que amb un vessant de militància política que no és present als films alemanys.

Com ja se sap, fins aleshores el cinema havia estat considerat senzillament un espectacle, una atracció de fireta sense cap transcendència. Fins i tot la censura nord-americana li va negar la possibilitat d'acollir-se a l'esmena constitucional de la llibertat d'expressió, ja que hom li negava de

pla qualsevol estatut cultural o artístic, semblant al que tenien el teatre, el periodisme o la literatura. Fins aquells moments, gran part de les pel·lícules venien amb la firma de l'estudi, algunes es prestigiaven per les estrelles i, tret de certes excepcions, encara no hi figurava l'autoria del director o del guionista. L'experiment del *film d'art* que va voler dur el cinema al terreny del teatre per mirar d'aconseguir així una legitimitació estètica, amb adaptacions d'obres literàries de prestigi reconegut i la incorporació d'actors i dramaturgs de renom, no va aconseguir-ne els fruits desitjats.

Però les pel·lícules expressionistes del cinema alemany d'entreguerres mostren que l'art cinematogràfic és capaç de crear un llenguatge artístic autònom respecte de les altres arts (teatre, pintura, fotografia, novel·la...) en obres que assoleixen entitat estètica semblant a aquella que hom aprecia en d'altres territoris de la creació. I encara s'hi pot afegir que, una vegada situat el lloc de l'expressionisme en el devenir del segle de la història del cinema, podem afirmar que es tracta de l'estètica més singular o més autònoma en tota aquesta centúria. És cert que no ha tingut l'impacte sociocultural del neorealisme italià o de

*Nosferatu-eine  
Symphonie des  
Grauens*





la *Nouvelle Vague* i el conjunt dels nous cinema, però cal reconèixer que, per contra, aquests dos moviments estan mancats de la novetat formal de l'expressionisme. Tampoc no és pot menysprear la influència que va exercir, acceptada per tothom, sobre l'estètica del cinema negre nord-americà, gràcies a la tasca dels realitzadors centreeuropeus que emigren a Hollywood, una influència que es refereix a la fotografia, decoració i els elements plàstics de la composició de la imatge. Se sol subratllar, amb justícia, que els grans directors del cinema negre nord-americà —Fritz Lang, Robert Siodmak, William Dieterle, Otto Preminger, Billy Wilder, Josef von Sternberg, Michael Curtiz, Curtis Bernhardt o Max Ophüls— provenen de l'Europa Central i que alguns d'aquests s'inicien en la professió en el moment d'auge major de l'expressionisme. Fins i tot certs cicles i autors actuals poden reclamar-se hereus d'algunes de les aportacions d'aquest moviment, com es pot veure en el cinema fantàstic de Tim Burton i David Cronenberg.

Com que els equívocs es multipliquen, es fa necessari precisar quines pel·lícules poden situar-se davall del paraigües d'aquesta estètica, la qual cosa, a la vegada, ens farà indagar en les seves senyes d'identitat i, en definitiva, en l'aportació que pot fer al conjunt de l'art cinematogràfic i de la pròpia història del cinema. Amb la limitacions que una llista —que inclou, però que també exclou— comporta, podem assenyalar les pel·lícules següents com a *nucli dur* del cinema expressionista alemany:

- *El estudiante de Praga* (*Der Student von Prag*, Stellan Rye, 1913)
- *Homunculus* (Otto Rippert, 1916)
- *El flautista de Hamelín* (*Der Rattenfaenger von Hamelin*, Paul Wegener, 1918)
- *El gabinete del doctor Caligari* (*Das Kabinet des Doktor Caligari*, Robert Wiene, 1919)
- *Del alba a la medianoche* (*Von Morgens bis Mitternacht*, Kart Heinz Martin, 1920)
- *Genuine* (Paul Wegener, 1920)
- *El Golem* (*Der Golem, wie er in die Welt kam*, Paul Wegener, 1920)
- *Torgus* (Hans Kobe, 1920)
- *La casa sin puertas ni ventanas* (*Das Haus ohne Türe und Fenster*, Fiedrich Feher, 1921)
- *Las tres luces / Destino / La muerte cansada* (*Der müde Tod*, Fritz Lang, 1921)
- *Escalera de servicio* (*Hintertreppe*, Carl Mayer, 1921)
- *El raíl* (*Scherben*, Lupu Pick, 1921)
- *Phantom* (Friedrich W. Murnau, 1922)
- *Dr. Mabuse el jugador* (*Dr. Mabuse der Spieler*, Fritz Lang, 1922)
- *Nosferatu* (Friedrich W. Murnau, 1922)
- *Sombras* (*Schatten*, Arthur Robison, 1923)
- *Raskolnikow* (Robert Wiene, 1923)
- *La noche de san Silvestre* (Sylvester, Lupu Pick, 1923)
- *Los Nibelungos* (*Nibelungen*, Fritz Lang, 1923 y 1924)
- *El hombre de las figuras de cera* (*Das Wachsfigurenkabinett*, Paul Leni, 1924)

*Der Golem, wie er in die Welt kam*



Faust

- *Las manos de Orlac* (Orlacs Haende, Robert Wiene, 1924)
- *Tartufo o el hipócrita* (Tartuff, Friedrich W. Murnau, 1925)
- *Fausto* (Faust, Friedrich W. Murnau, 1925)
- *Varieté* (E. A. Dupont, 1925)
- *Metropolis* (Fritz Lang, 1926)
- *El estudiante de Praga* (Der Student von Prag, Henrik Galeen, 1926)

Òbviament, se n'hi poden afegir d'altres, però «l'aire de família» expressionista és més llunyà. Malgrat tot, el terme 'expressionisme' dista molt de ser clarificador a l'hora de caracteritzar aquest tipus de cinema, ja que tendeix a veure's com a prolongació de l'expressionisme pictòric —els grups Die Brücke (1905) i Der Blaue Reiter (1911)— o teatral (Georg Kaiser o Ernst Toller). Al marge de debats estètics nominalistes, sens dubte no es pot negar que en l'Alemanya de les dues primeres dècades del segle xx hi ha un clima de creació plàstica, musical,

dramatúrgica, cinematogràfic... caracteritzat per la pràctica de ruptures formals, voluntat de subjectivisme, valoració de les emocions i sentiments, decidit antinaturalisme, talant antiburgès i antihedonista, reiteració de temes com la mort, la guerra i l'apocalipsi, etc. que s'engloba dins del nom de l'expressisme. També en aquestes pel·lícules s'hi ha vist una de les línies del cinema d'avantguarda i experimentació de l'època, paral·lela a les practicades pel cinema abstracte i els ritmes visuals (Richter, Egging), l'impressionisme francès (Abel Gance), els surrealistes (Buñuel) o el futurisme (Bragaglia).

Tampoc no s'ha de reduir l'expressionisme al caligarisme —tot i que *Das Kabinett des Doktor Caligari* sigui modèlica per molts de motius i és un encert que obri l'ampli cicle de la Fundació Sa Nostra sobre aquesta estètica— ni estendre'l al conjunt del cinema alemany de la república de Weimar, que té el seu cinema social en el *Kammerspielfilm* de Georg W. Pabst i d'altres autors. En aquest sentit, els assajos de Siegfried Kracauer (*De Caligari a Hitler*, 1947) i Lotte Eisner (*La pantalla demoníaca*, 1955) han estat llegit de manera esbiaixada; aquests treballs són pioners en l'estudi d'un cinema nacional i en la seva ubicació dins dels processos històrics i, a més, han exercit una influència enorme en la historiografia sobre les mentalitats potenciades o alimentades pels mitjans de masses. Però no tracten d'explicar l'expressionisme com a estètica cinematogràfica ni tampoc no identifiquen aquest moviment amb el cinema alemany entre el 1919 i a mitjan anys trenta; per contra, la seva pretensió rau a descobrir en les pel·lícules d'entreguerres el subconscient col·lectiu que contribueix a l'ascens del nazisme o «allò demoníac» de l'ànima alemanya (Eisner) emergent amb el trauma de la derrota de la guerra i el fracàs de la revolució de 1918. Com ha deixat escrit Román Gubern, «assassins, vampirs, monstres, bojós, visionaris, tirans i espectres poblaren la pantalla alemanya en una processió de malsons que s'ha interpretat com un involuntari reflex moral de l'angoixant desequilibri social i política que va commoure la república de Weimar i va acabar deixant el país en mans del nacionalsocialisme».

Arribats a aquest punt, val la pena intentar fer una síntesi comprensiva del fenomen del cinema expressionista, amb el risc de reduccionisme que comporta una perspectiva teoritzadora, però també l'oportunitat d'aprofundir en les aportacions d'interès que transcendeixen les pròpies pel·lícules. De forma esquemàtica, són quatre els trets comuns que té el cinema expressionista:

**1. Relats de segon nivell.** *Das Kabinett des Doktor Caligari* narra una història ambigua interpretable com si el protagonista, Francis, fos un pacient del psiquiàtric que contés una història fruit exclusiu de la bogeria i que veiés el director mèdic com el demoníac Caligari; o bé es pot veure Francis com a víctima del criminal Caligari al qual va voler denunciar. Resulta molt moderna aques-

ta estructura de relat de dos nivells en què hi ha la possibilitat de narradors subjectius i que també apareixen en títols tan significatius com *Der müde Tod*, *Das Wachsfigurenkabinett* i *Genuine*. Les històries compendiades i lligades mitjançant un narrador-presentador solen estar acompanyades d'alteracions del temps lineal i diferents formes de narració entretallada (enquadraments particulars, accions paral·leles, *flashbacks* i muntatge complex) que té com a resultat històries en què la causalitat i la motivació dels personatges, la complexitat psicològica i la introspecció emocional, l'estructura temporal o la lògica de l'acció no són clares.

**2. Visions deformades de la realitat.** Les convencions realista o naturalista en la representació de la realitat que el cinema hereta de la fotografia són qüestionades per l'expressionisme, que acosta el cinema a un territori propi de les arts plàstiques d'avantguarda. Per primera vegada es planteja que els espais, el vestuari, el maquillatge o els objectes no s'han de correspondre amb la percepció de la realitat que tenen els espectadors, sinó amb l'apreciació subjectiva dels personatges turmentats o amb la visió del món dels narradors cinemàtics, dels creadors d'aquell cinema. *Caligari* és una mena de pintura en moviment, de formes i perspectives distorsionades (línies obliqües, figures de rombes i trapezoides), vestuari extravagant, mobiliari entre exòtic i avantguardista (cadeires de respallers exagerats, banquetes molt altes dels funcionaris), espais simbòlics i amb forta càrrega teatral, camins i edificis que desafien la llei de la gravetat, rètols inserits en la diegesi com a pintures que expressen els pensaments, personatges molt maquillats i moviments coreogràfics o espasmòdics; en definitiva, tota una proposta novíssima el 1920 que mostra que el cinema ha arribat a l'edat adulta i la plasticitat del dispositiu cinematogràfic a l'hora de l'expressió artística, és clar, més enllà de la servitud de captació mecànica de la realitat.

**3. Personatges excèntrics i figures sobrehumanes.** Els models de l'expressionisme disten massa de la quotidianitat per apropar-se al cinema fantàstic. En uns casos perquè es tracta d'éssers humans proveïts de la condició de dobles o de la dualitat de la personalitat, com és el cas de *Caligari*, Balduin (*Der Student von Prag*), Mabuse...; en d'altres perquè posseeixen poders paranormals o qualitats heroïques o criminals (el doctor Mabuse, *Nosferatu*). Però també hi ha figures sobrehumanes com són les encarnacions de mites i realitats personificades (la Mort de *Der müde Tod*, el Golem, el dimoni de Faust o de *Der Student von Prag*) o els éssers artificials creats per l'home (el robot Maria de *Metropolis*). Que les figures dels visionaris siguin encarnades per individus amb poder institucional ha promogut una interpretació que sobrevalora el context sociopolític i fa del *caligarisme* una crítica a la dominació de les masses a Alemanya. A *Caligari* els personatges es mouen i gesticulen com a robots, amb moviments mecànics, desmanegats i miren com a al·lucinats reals, per la qual cosa la seva condició de

bojos o visionaris també queda inscrita en el cos; la forma de caminar i els moviments estan justificats per l'espai físic que, amb les rampes, escales inclinades, passadissos corbs o parets obliqües, obliga a deambular laboriosament, no coordinament, com si els membres no obeïssin les ments.

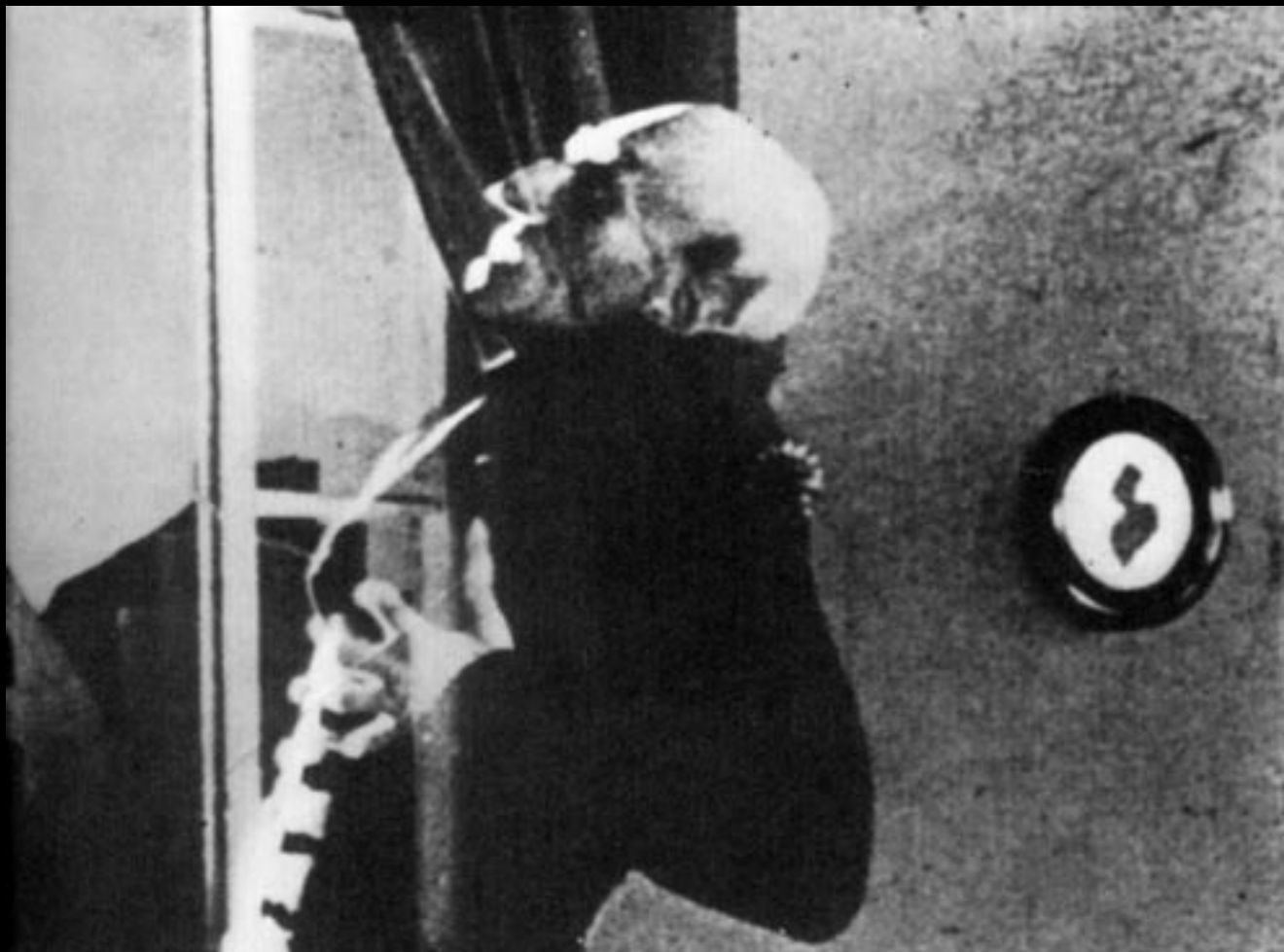
**4. La mort, el que és demoníac i la bogeria.** L'amenaça o la realitat de la mort apareix en actes criminals i assassinats amb diferents causes, procediments i explicacions (*Caligari*, *Mabuse*, *Genuine*, *Orlacs Haende*, els episodis d'Ivan el Terrible i Jack l'Estripador de *Das Wachsfigurenkabinett*); la mort corporificada com un viatger és la protagonista de *Der müde Tod*, a *Metropolis* pren la forma d'una apocalipsi col·lectiu i a *Der Student von Prag* el protagonista desdoblant s'infligeix la mort a ell mateix. També la mort apareix com a frontera, més enllà de la qual hi ha alguna forma de vida o certa pervivència del cos (*Nosferatu*, *Orlacs Haende*); i el que és demoníac presenta una dimensió fonamental per comprendre l'expressionisme amb relació a la mort i a la vida ultraterrena (*Faust*), però també amb la personalitat dual o alguna forma de bogeria (la possessió diabòlica ha estat una de les categoritzacions precientífiques dels trastorns mentals.) ■

*Das Kabinett  
des Doctor  
Caligari*



# Cinema alemany: de l'expressionisme al realisme

Romà Gubern



*Nosferatu-eine  
Symphonie des  
Grauens*

La derrota de l'Alemanya imperial el 1918 va suposar l'enfonsament de les estructures polítiques autoritàries i un desbordament lògic de creativitat en tots els àmbits de la producció artística i intel·lectual. La nova república de Weimar, sorgida de la derrota militar en la Segona Guerra Mundial, va durar tan sols una dècada i mitja, però va esdevenir un univers en ebullició per a totes les formes artístiques, i es veuria jugulada per l'ascens de Hitler al poder el gener de 1933. El cinema no va ser una excepció d'aquest renaixement i, si les comèdies d'Ernst Lubitsch varen permetre que el cinema alemany s'exportés amb èxit als mercats que abans li havien tancat les portes, va ser el filó estètic expressionista el que li va suposar assolir una ressonància i influència universals.

L'expressionisme va ser un corrent artístic que va néixer en el si de les arts plàstiques i decoratives a Munich vers el 1919, però que es va estendre al món del teatre, la literatura i la música. En el més profund d'aquest moviment, les formes deixaven de ser realistes o objectives per esdevenir emocionals i subjectives, distorsionades per la sen-

sibilitat emotiva de l'artista. Era, en certa manera, una conseqüència exacerbada del romanticisme que s'havia desenvolupat amb gran força a Alemanya durant el segle anterior. I aquesta plàstica antinaturalista, elaborada i complexa, va arribar ben aviat al cinema, no tan sols a les escenografies i la caracterització i maquillatge dels personatges, sinó també als arguments, amb freqüència fantàstics, turmentats o terrorífics, que proposaven una matèria dramàtica per a aquella formulació plàstica. La pel·lícula que va inaugurar amb gran impacte aquest cicle estètic va ser *Das Cabinet des Dr. Caligari* (*El gabinet del doctor Caligari*, 1920), de Robert Wiene, que va exposar en pantalla els crims que l'hipnotitzador ambulat Caligari (Werner Krauss) feia cometre al seu mèdiom (Conrad Veidt). Com que la història il·lustrava el relat d'un boig que creia veure en la figura del director de l'asil psiquiàtric el doctor Caligari, la distorsió plàstica dels decorats va ser justificada i funcional i, a més a més, pel fet de ser teles pintades a la manera teatral —amb llums i ombres pintades en la superfície— varen ser més barates que els de-



corats corporis, en una època de penúries i escassetesa d'energia elèctrica a causa de la difícil postguerra. L'actualitat científica de l'hipnotisme, la denúncia de la tirania autoritària, l'exploració d'un món d'instints malignes, la escenografia impactant exhibida i els maquillatges suggerents varen convertir aquesta pel·lícula en el títol fundacional del cinema de terror. L'estrena a París l'any següent va servir de trampolí de llançament internacional del nou estil, que alguns crítics batejaren com a *caligarisme*, i molts de cineastes d'altres països es varen veure influïts per la novetat provocativa d'aquest estil.

dictadura d'Adolf Hitler. Així ha interpretar l'història alemanya Sigfried Krauer la saga de monstres i tirans que va poblar el cinema alemany anterior a l'adveniment del Tercer Reich.

Com es pot comprovar, una part del cinema fantàstic alemany va configurar les seves innovacions escenogràfiques en espectaculars termes arquitectònics. El representant més il·lustre d'aquesta tendència va ser el vienès Fritz Lang, que posseïa estudis d'arquitectura i que, en contrast amb l'expressionisme teatral de *Das Cabinet des Dr. Caligari* o amb l'expressionisme pictòric que va significar l'obra de R. W. Murnau, va elevar mons imaginaris



És cert que l'etiqueta expressionista es va revelar aviat molt laxa, perquè dins del cinema fantàstic alemany varen sorgir moltes tendències i bifurcacions, com va passar amb la recuperació d'escenografies neogòtiques que va suposar la realització de *Der Golem (El Golem, 1920)*, de Paul Wegener i Carl Boese. *Der Golem* va traslladar a la pantalla una antiga llegenda hebraica que assegurava que el rabí Loew, en el gueto de Praga i durant el regnat de Rodolf II, va aconseguir infondre vida a un homuncle fabricat amb argila perquè protegís els jueus. Però aquest autòmat, dotat d'enorme força física, s'acabava rebel·lant contra el seu creador, com un eco del mite de la insurrecció de Prometeu contra Zeus. En aquesta ocasió, els decorats impressionants, obra de l'arquitecte Hans Pölzig, varen ser corporis i la fantasiosa escenografia medieval apareixia contaminada per una sensibilitat gòtica. Però l'homuncle d'argila rebel, de força terrible, va enllaçar amb el doctor Caligari per prolongar l'estirp de tirans despòtics que poblarien el turmentat imaginari col·lectiu del poble alemany en la marxa, en un turbulent clima social, cap a la

amb poderoses formes volumètriques, com va fer en la monumental saga llegendària en dues parts *Die Nibelungen (Los nibelungos, 1924)*, basada en l'epopeia nacional alemanya, i després en presentar la ciutat futurista de *Metropolis (1927)*, colossal visió pessimista d'un futur ultratecnificat. Després de fer les primeres pel·lícules serials d'aventures exòtiques i intrigues misterioses, que universalitzaren el geni del mal doctor Mabuse, Lang va cridar fortament l'atenció de la crítica amb l'obra fantàstica *Der Müde Tod (La muerte cansada/Las tres luces, 1921)*. La protagonista d'aquesta història (Lil Dagover), en un intent de recuperar el seu estimat mort, aconsegueix entrar en el regne de la Mort (encarnada per l'actor Bernard Götzke), que li evoca tres destins tràgics al vell Bagdad, a la Venècia del segle XVIII i a la Xina, fins que ella, quan mor, pot arribar a reunir-se amb l'ésser estimat. El 1925, un jove espectador anomenat Luis Buñuel veu a París, meravellat, aquesta pel·lícula i l'estimula a dedicar-se professionalment al cinema. El que va captivar Buñuel, i amb tota la raó, va ser el decorat aclaparador del regne de la Mort, protegit per una

*Das Kabinett  
des Doctor  
Caligari*

murada immensa que s'alçava al cor d'un poblet alemany. Rere aquell mur, les vides humanes apareixien representades per ciris d'alçades diferents i, quan se n'apagava un, significar que un ésser humà moria.

Amb una sòlida formació en història de l'art, Friedrich Wilhelm Murnau, com ja hem dit, va extreure fonamentalment la inspiració de la pintura. *Nosferatu* (1921) es basava lliurement en la novel·la *Dracula* de Bram Stoker, però va intentar eludir, amb aquest títol, el pagament de drets d'autor als hereus, la qual cosa va armar un plet després de l'estrena. La versió de Murnau va convertir l'esposa del protagonista en una víctima sacrificial, perquè en retenir el vampir al dormitori fins a l'alba, per la qual cosa perdia la vida, també el destruïa per la llum del dia. De l'ús de l'ombra del repel·lent vampir Murnau va fer una virtut estètica molt congruent amb el seu expressionisme, que apareix com una epifania del neoromanticisme. Però, a la vegada que es desmarcava del cànon d'aquella escola a la qual pertanyia, Murnau va sortir de l'estudi i va fer que la fotografia de Fritz Arno Wagner convertís els paisatges naturals —les muntanyes, el cel, els arbres— en entorns visuals amenaçadors, com solia ocórrer també en la novel·la de Stoker en què es basava l'argument.

La paleta de Murnau va ser molt rica i extensa i la pel·lícula *Der Letzte Mann* (*El último*, 1924) va suposar un trànsit de l'expressionisme al realisme social, amb un ús virtuós i innovador del *travelling*. El protagonista de *Der Letzte Mann* (Emil Jannings) era el porter d'un hotel luxós que, a causa de l'edat avançada que tenia i que li dificultava el transport de maletes pesades, era destinat a servir als lavabos d'homes. El protagonista viu aquest canvi de feina i la pèrdua de l'uniforme vistós com una humiliació tràgica i cada nit el roba per posar-se'l i així tornar al barri obrer en què viu, amb la finalitat d'ocultar la feina nova. Aquest conflicte va permetre a Murnau contrastar dos mons contraposats: l'univers de l'hotel luxós i l'humil barri obrer perifèric, dos univers separats però també enllaçats per l'itinerari quotidià del porter, un eco de la trajectòria entre el castell de *Nosferatu* i la ciutat en què viu el protagonista víctima del vampir. En aquest context, l'uniforme luxós passava a adquirir el caràcter d'un emblema de poder i es podia entendre el dolor per la pèrdua —el dol, en llenguatge psicoanalític—, sobretot en un país com Alemanya, caracteritzat per la veneració fetixista dels uniformes. El film va significar el trànsit equilibrat de l'estètica expressionista al nou realisme social que començava a fer passes aleshores a la república de Weimar. Expressionista era encara, per exemple, l'escala que baixava als lavabos, presentada per Murnau com un túnel negre que descendia a les tenebres de l'infern. Però, en canvi, era realista la presentació del barri de classe obrera en què vivia el protagonista.

Murnau rodaria encara a Alemanya dues adaptacions literàries brillants, revisades amb gran origi-

nalitat. La primera va ser una versió modernitzada del *Tartuf* (*Tartüff*, 1926), de Molière, amb Emil Jannings en el paper protagonista. I la segona va ser una representació espectacular del *Faust* (1926), de Goethe, amb el mateix actor, rica en referències plàstiques a la pintura barroca. Després d'aquesta pel·lícula, Murnau va emigrar als Estats Units, contractat per la Fox, per posar el talent i la perícia tècnica que tenia al servei de Hollywood.

De fet, juntament a l'expressionisme de la postguerra, s'havia anat desenvolupant en el nou cinema alemany una tendència naturalista, amb no tanta publicitat i menys espectacular, derivada del teatre de cambra intimista, amb pocs personatges, poques localitzacions i una continuïtat espaciotemporal. Per aquests motius la crítica la batejaria amb el nom de *Kammerspielfilm* (cinema de cambra). Un dels exponents més característics va ser *Scherben* (*El rail*, 1922), de Lupu Pick, un melodrama ambientat en el món ferroviari, en què un guardavies matava el jove seductor de sa filla i acabava embogint. L'acció transcorria en vint-i-quatre hores, no utilitzava rètols literaris i desenvolupava una «tragèdia quotidiana» en què alguns objectes adquirien caràcter simbòlic segons la funció dramàtica. Un dels filons derivats d'aquest realisme embrionari va adquirir el caràcter de gènere o de cicle a partir de *Die Strasse* (*La calle*, 1924), de Karl Grüne. Aquest cicle estava format per una sèrie de pel·lícules l'acció de les quals passava en gran part en carrers d'una gran ciutat, reconstruïdes en decorats d'estudi i presentades com a espai de conflicte dramàtic o de perillosa jungla urbana, contrastada amb l'estabilitat protectora de la llar. En els ben equipats estudis berlinesos, es varen poder crear aquells decorats immensos —com ja havia fet Murnau a *Der Letzte Mann*— amb vehicles que hi circulaven, mostradors rutilants i nombrosos vianants. Espai de temptacions i de perills, aquest escenari urbà estava molt ben representat a *Asphalt* (*Asfalto*, 1929), de Joe May, un drama intimista en què un jove i humil policia (Gustav Frölich) es deixa dur pels encants d'una lladre a la qual ha detingut *in fraganti*. I serà son pare, també policia, la persona que durà el fill culpable a la comissaria.

La tendència realista va adquirir un grau major de compromís polític amb l'anomenat «cine proletari», produït a partir de 1926 per sindicats i partits polítics d'esquerra. Un dels títols més característics en va ser *Mutter Krausens Fahrt ins Glück* (*El viatge de mamá Krause a la felicitat*, 1928), dirigit pel realitzador comunista Piel Jutzi. El film mostrava la misèria d'una família obrera berlinesa, el fill de la qual es gasta en beguda el que sa mare, viuda, guanya amb la venda de diaris. Aquest vici condueix el fill al robatori i detenció posterior i empeny sa mare, empegueïda, al suïcidi, mentre que la filla té una relació tempestuosa amb un obrer que milita al Front Roig, com a contrapunt positiu a la situació familiar. Exponent de la producció obrerista i militant de la república de

Weimar, l'any 1975 Rainer Werner Fassbinder va produir una rèplica pessimista o una relectura paròdica d'aquest títol clàssic del cinema obrer amb el nom de *Mutter Küsters Fahrt zum Himmel* (*Viaje a la felicidad de mamá Kuster*), però en va situar l'acció en l'opulenta República Federal d'Alemanya. En aquell temps Piel Jutzi era recordat com un cineasta —director i finalment operador— que havia fet el pas del cinema proletari militant al cinema nazi després del 1933.

Al marge dels circuits del cinema militant, el director políticament més compromès i prestigiós del cinema alemany al final d'aquella dècada va ser el vienès G. W. Pabst, que va fer una incursió en el gènere conegut com a «cinema de carrer» amb *Die freudlose Gasse* (*Bajo la máscara del placer/La calle sin alegría*, 1925), drama social vienès amb una jove Greta Garbo abans d'anars-se'n a Hollywood. I va explorar de forma atrevida la viabilitat de la indagació psicològica mitjançant el cinema amb *Geheimnisse einer Seele* (*Secretos de un alma*, 1926), abans d'atorgar universalitat al rostre de l'actriu nord-americana Louise Brooks, protagonista de *Die Büchse der Pandora* (*La caja de Pandora*, 1929), adaptació del controvertit drama de Frank Wedekind, i *Das Tagebuch einer Verlorenen* (*Tres páginas de un diario*, 1929). Cineasta modèlic pel rigor de la seva consciència

social i la inventiva de la posada en escena, el 1930 va realitzar —ja en l'etapa sonora— la més virulenta crítica contra la crueltat de la guerra vista fins aleshores en pantalla. En els escenaris de la Primera Guerra Mundial i en la rereguarda, va escenificar *Westfront 1918* (*Cuatro de infantería*), una pel·lícula demolidora i sense esperança, en una de les escenes més recordades de la qual un soldat que torna a casa de permís troba sa dona al llit amb el carnisser que li proporciona viandes.

Amb els títols de Piel Jutzi i de Pabst que hem esmentat, es va corroborar que l'etapa expressiionista del cinema alemany havia quedar enrere i que l'ampli espectre ampli de la producció l'havia convertit en un dels laboratoris més interessants i rics del món d'aquell temps. No és estrany, així, que Hollywood, atent a la caça de talents aliens, acabés per atraure molts d'aquests professionals als seus estudis, com va passar amb Murnau, Ernst Lubitsch, Pola Negri, Erich Pommer, Emil Jannings, Conrad Veidt, Fritz Lang, Peter Lorre, Billy Wilder, Fred Zinnemann, Robert Siodmak, Douglas Sirk o Karl Freund, aquest darrer un operador de gran vàlua que va aportar al cinema nord-americà l'estètica del clarobscur, que tanta rendibilitat dramàtica obtindria en el gènere terrorífic i en el cinema negre. ■



*Mutter  
Krausens Fahrt  
ins Glück*

## Radiografies sentimentals

Carles Sampol

Si, a la manera de les pel·lícules, de cop i volta decidíssim fer una mena de *flashback* per retrocedir més de mig segle, no seria gens estrany que reaccionéssim incrèduls si algú ens afirmés que el director de pel·lícules com *Nuit et bruyard* (*Noche y niebla*, 1955) i *Hiroshima, mon amour* (1959), dos desconcertants i sacsejadors exercicis sobre la brutalitat i l'horror, i ahora tan carregats de poesia, dolorosa, és el cineasta Alain Resnais el responsable d'una pel·lícula com *Coeurs* (*Asuntos privados en lugares públicos*, 2007). On és aquell cineasta que va ser capaç de transmetre i modificar, segons les paraules d'un Serge Daney rendit d'admiració, la percepció que els espectadors tenien de l'horror? Doncs, segurament perquè ell mateix va ser conscient que després d'allò mostrat a la pantalla no hi havia res més a dir, no hi havia res més a fer, va decidir que el seu cinema havia d'emprendre una altra direcció, sense deixar, això sí, de banda alguns dels seus plantejaments estètics. De fet, l'esmentada *Hiroshima, mon amour*, a la seva manera, ens parlava del desig i els dubtes que ens provoca l'amor i de com el passat (la memòria), més o menys traumàtic, condiona el sentiment amorós, a través d'aquells primers plans del cossos dels amants intercalats amb unes imatges que ens mostraven la barbàrie provocada per l'atac nuclear.

Cineasta que al llarg dels anys ha estat vinculat amb grans qüestions com són la memòria, col·lectiva i individual, o la Història, Alain Resnais ha deixat de banda, des de fa dècades, els contextos històrics puntuals i concrets i la seva preocupació per observar com funcionen i afecten els records els seus personatges —i per extensió la seva pròpia construcció narrativa i a l'orquestració de la posada en escena. Ara es tracta d'elaborar històries contemporànies que tenen com a motor principal l'estat sentimental dels personatges i es desenvolupen dins contextos que evidencien el caràcter representatiu de la posada en escena i que, en tant que artificis, es deriven del context genèric en el qual inscriu el cineasta la proposta. Tampoc no domina el to greu que enuncitava els seus discurs més compromès ni la mirada més preocupada per la realitat històrica vinculada als camps de concentració del nazisme o al llançament de la bomba atòmica. És, sobretot a partir de *Mélo* (1986) —moment fonamental en la filmografia de Resnais en la mesura que suposa l'assoliment d'una estètica que a partir de llavors desenvoluparà— que tot comença a desenvolupar-se sota una aparent lleugeresa i frivolitat, malgrat que, per moments, el dramatisme sigui d'allò més intens, a vegades exageradament operístic —en el fons assistim a una representació—, i

la mirada del cineasta sembli adoptar una actitud desimbolta. És també el cas de *Coeurs* que, darrere la concepció teatral de la posada en escena, l'adopció d'un to lleuger i de trets humorístics i l'estructura dramàtica tan esquemàticament fixada, hi acabam descobrint l'amarga, suggerent, elegant, sofisticada i trista radiografia que al voltant de la soledat i el desamor ens mostra Resnais.

Sens dubte, la falsa impressió, la superficialitat aparent de les imatges, derivi en gran part del fet que la pel·lícula no renunciï a l'origen teatral —es tracta de l'adaptació d'una obra d'Alan Ayckbourn—, de manera que la dramaturgia remet



directament a les comèdies típiques dels *boulevards*, la qual cosa provoca l'equívoca sensació que ens trobam davant un agosarat exercici formalista —i recordem el gust de Resnais per confeccionar-los, com *L'année dernière à Marienbad* (*El año pasado en Marienbad*). Però al igual que en aquells cas, com en la resta de la filmografia del cineasta francès, *Coeurs* no pot quedar reduïda a un senzill entreteniment que juga i interactua entre la representació cinematogràfica i la representació teatral, sobretot perquè al darrere hi ha la mirada, oculta, dissimulada, d'un cineasta que observa de manera sincera i respectuosa els personatges, figures totes elles que confeccionen un ventall heterogeni, però unit per la soledat, i els encontres de les quals, llevat d'alguna excepció, s'organitzen per parelles —en un símptoma, de nou, evident de la conscient naturalesa representativa que adquireix l'obra.

I és que, al cap i a la fi, d'això mateix ens parla *Coeurs*, de la distància que separa la realitat de les aparences, o de com els personatges callen més que diuen —o manifesten amb les seves accions— de manera que, ni tan sols els espectadors, conduïts per Resnais mateix, puguem gaudir del privilegi de l'omnisciència. És una qüestió de respecte, d'estima del creador envers les seves criatures, la postura d'algú que organitza tot el món narratiu per acabar renunciant al poder del demiürg, mentre que a nosaltres, els espectadors, ens ofereix la possibilitat de descobrir la part més íntima dels personatges. Intent infructuós de la nostra banda, perquè Resnais els ofereix el dret a la intimitat de manera que hi resti ells algun enigma, algun aspecte sense resoldre, secrets que els altres desconeixen i ens deixen amb la inquietud, l'amargor i la nostàlgia provocades per la nostra pròpia fragilitat davant dels sentiments més íntims. ■



*Coeurs*

## Apunts a contrallum L'amor batega a ritme de playback

Josep Carles Romaguera

A la seva grandesa, Alain Resnais uneix una actitud que fa que sigui el més humil d'entre tots els cineastes, la qual cosa li atorga un valor afegit, encara que la seva tendència a l'anonimat esdevingui contraproductiu a l'hora de recollir mèrits. És una actitud sorprenent, aquesta, per algú que va néixer en plena modernitat cinematogràfica i que va conèixer amb l'anomenada política dels autors. La seva tasca és la d'un mestre de titelles que organitza tot un univers però que busca camuflar-se de totes les maneres possibles. És un demiürg que va esborrant totes i cada una de les seves petjades perquè al final tan sols en resti l'obra. I són diversos els mètodes que utilitza. En primer lloc, no dubta a recórrer a la col·laboració d'escriptors que sempre acaben deixant constància del seu segell personal a les seves pel·lícules —Marguerite Duras, Alain Robbe-Grillet, Jean Cayrol, Jorge Semprún, Jean Gruault,... En segon

lloc, mai no deixa d'evidenciar mitjançant l'estructura narrativa i la posada en escena de cada un dels seus films que aquests estan sotmesos a un determinats llenguatges estètics que van des del melodrama, la ciència-ficció, la comèdia fins al còmic o el teatre de *boulevard*. Finalment, les seves criatures sempre apareixen encarnades per la mateixa *troupe* d'actors (Pierre Arditi, André Dussollier, Sabine Azéma,...), presències habituals en el cinema de Resnais i que són el símptoma definitiu que allò que finalment resta és la simple representació. I és aquí on, paradoxalment, cal descobrir el propi cineasta, ja que el seu discurs, coherent i conseqüent, en definitiva, allò que exposa és la naturalesa representativa del propi cinema, condició de la qual és d'allò més conscient, de manera que sigui ell mateix que opti per amagar-se i formar part d'aquesta mateixa representació. I de tot això en tenim prova evident a *On connaît la chanson*.

*On connaît la chanson*



Si pel que fa a la primera qüestió és cert que la pel·lícula no parteix de l'obra literària d'un escriptor reconegut, s'ha de dir que el guió és obra d'una parella que Resnais mateix ha batejat com «Les Jabac»; això són, Agnès Jaoui i Jean-Pierre Bacri, un matrimoni d'autors i actors que el cineasta va descobrir en el teatre de *boulevard* i als quals, abans que aquest, ja els havia fet un altre encàrrec. Ells dos foren els responsables de traslladar el cicle teatral *Intimate Exchanges*, obra d'Alan Ayckbourn, i que donaria lloc al díptic *Smoking/No smoking*, divertidíssima i agosarada proposta de cinema interactiu que tan sols la ment lúdica del cineasta podia tractar de desenvolupar. «Les Jabac» seran els encarregats de confeccionar el teixit que farà creuar atzarosament els destins dels personatges, la qual cosa provocarà tota una sèrie d'encontres i desavinences amorosos. Ambdós són els responsables de dibuixar sis personatges principals, quatre homes i dues dones, que juguen contínuament a posar màscares a les seves vides, que amaguen els vertaders sentiments, que es confonen davant la manca de sinceritat dels que els envolten, que, en definitiva,

pateixen, perquè estimen a qui no haurien d'estimar i perquè aquells que voldrien no els estimen.

Quant a la segona qüestió, i per atorgar-li cos a aquest laberint d'amors i desamors plantejat pels guionistes esmentats, Resnais recorre al cinema musical, però lluny d'anar a cercar en les estructures del cinema clàssic, opta per una via d'allò més iconoclasta i converteix, a la vegada, el seu film en un homenatge a l'autor britànic Dennis Potter —responsable d'obres televisives tan importants i rellevants com *Pennies from heaven* i *The Singing Detective*— i del qual recull el director francès una de les seves reconegudes figures d'estil: la inclusió dins la narració de cançons que són interpretades en *playback* pels actors. D'aquesta manera, les cançons —un recull dels temes més cèlebres de la cançó popular francesa— sorgeixen de sobte enmig d'una acció qualsevol, s'inclouen per interrompre el diàleg dels personatges que perden la seva veu a favor de la de Joséphine Baker, Edith Piaf, Jacques Dutronc, Jane Birkin, Johnny Hallyday, etc. L'efecte esdevé sorprenent, desconcertant —encara que no estigui tan lluny de situacions quotidianes en què un mateix escolta una cançó i mou els llavis simulant cantar-la—, però de seguida aquestes irrupcions musicals assoleixen tot el seu sentit dramàtic, ja que funcionen com la confessió íntima i secreta dels personatges, incapaços d'expressar allò que diu la lletra de la cançó per ells mateixos; són moments reveladors dels pensaments i els sentiments dels personatges, l'instant precís i fugaç en què desapareix qualsevol tipus d'aparença, de màscara.

Finalment, com a tercer element, la presència de tota una sèrie d'actors en estat de gràcia, que posen de manifest una superba tasca interpretativa per donar vida a un grup de personatges que, a través dels encontres que els ofereix l'atzar i mitjançant la projecció de la intimitat que els faciliten les cançons, anam descobrint. Així doncs, en primer lloc, tenim el matrimoni Lalande, format per l'activa i controladora Odile i el tranquil i passiu Claude, i que sembla començar a patir el desgast que provoca el pas del temps i la rutina. Entre ells dos, repentinament, sembla que s'interposa Nicolas, un antic amic i aparent home de negocis, doner i que fascina una Odile inconformista amb la monotonia que l'envolta. Després tenim Camille, germana d'Odile, que exerceix de guia turística, mentre prepara el final d'una tesi universitària que li ha condicionat la vida i que tan sols sembli interessar-li a ella. Camille està enamorada de Marc, un agent immobiliari que precisament està a punt de vendre al matrimoni Lalande un espectacular apartament a la zona més cara de París. En darrer lloc, però no menys important, Simon, un empleat de Marc, que es dedica a escriure narracions de caire històric i que pateix la no-correspondència amorosa de Camille. Això, de totes formes, tan sols és el punt de partida, perquè *On connaît la chanson* és una meravellosa reflexió al voltant de les aparences i on podem descobrir que si els actors representen un simulacre a l'hora de cantar, els personatges juguen una mascarada on es posen en joc els sentiments més íntims, aquells que ens fan vulnerables i fràgils; en definitiva, humans. ■



## El cinema expressionista alemany: revolució visual i radiografia social (1913-1929)

Xavier Jiménez

*Das Kabinett  
des Doctor  
Caligari*



La vessant cinematogràfica del moviment expressionista, aparegut a Alemanya el 1913 amb el rodatge de *Der student von Prag* (*El estudiant de Praga*, Stellan Rye) i desenvolupat durant el període de la Primera Guerra Mundial, i l'etapa immediatament posterior —dècada dels vint—, és considerat conjuntament amb el cinema d'avantguardes soviètic, la primera gran convulsió artística de la història del cinema europeu, mescla de retrats d'inquietuds polítiques, socials i culturals, intrínsecament relacionades amb la conjuntura d'aquella etapa.

L'expressionisme, com a impuls artístic, va néixer amb una evident tendència a la confrontació amb l'impressionisme francès, i la seva recerca d'una identitat i realitat mitjançant el tractament i utilització de la llum; va transgredir uns límits diametralment oposats, i es va concentrar a plasmar a través de diverses disciplines com el teatre (Erns Toller), la narrativa (R. M. Rilke), o la pintura (Munch, Klee), constants vitals del comportament humà d'aquest període, com per exemple el tractament i el pensament intern dels personatges, o la descripció de l'estat anímic i de la desesperança, entre d'altres

conductes i tendències. També podem considerar l'expressionisme com un fill territorial del moviment romàntic que lluitava contra el naturalisme del segle XIX, rebutjant qualsevol artifici natural i de contemplació del món mitjançant una objectivitat pura i directa. Els directors de cinema expressionista es concentraren en una visió subjectiva d'allò que mostraven a la pantalla: va ser una deformació de l'espai de la quotidianitat, un pensament heretat en part d'aquell passat no tan llunyà.

Les diferents plasmacions d'aquest emergent corrent en els camps anteriorment citats es va detenir de forma particular en el pla de la cinematografia, en què va originar un dels capítols més enriquidors de la cultura alemanya d'aquells anys, relacionada directament amb la convergència d'altres disciplines que varen servir per agrupar la base d'acció d'aquesta aposta cinematogràfica: el nou tractament dels decorats, enfocats cap a una creació de jocs entre la història i la personalitat dels protagonistes, la il·luminació, que va confeccionar una articulació d'ombres i penombres que dibuixava una atmosfera inquietant i desconcertant, i



que juntament amb l'estètica teatral dels films i als seus guions —que habitualment es movien entre temes fantàstics o de terror—, es va aconseguir una interactivitat entre el receptor i l'emissor, gràcies a aquesta capacitat subjectiva de les imatges projectades.

Aquestes característiques, mescla de contingut intel·lectual i de particularitats més properes a disciplines artístiques independents, varen aconseguir la unificació, dins del cinema expressionista, d'un grup de realitzadors, directors de fotografia i dissenyadors de decorats, que varen impulsar aquesta tendència renovadora al cinema, encara que, com indica l'historiador Sánchez-Biosca,<sup>1</sup> no tan sols d'expressionisme cinematogràfic va viure el cinema alemany entre 1913 i la dècada dels trenta —moment de l'arribada del cinema sonor i de l'ascens social del partit nazi—, sinó que paral·lelament escoles com la *kammerspiel*film (film d'interior o intimistes),<sup>2</sup> les pel·lícules de vestits o les produccions de caire exòtic, varen formar part d'altres tendències que confeccionaren el gruix de la producció alemanya de l'època.

En el pla més relacionat amb els components propis de l'expressionisme, la seva aportació va resultar cabdal per dos motius: per una banda, va completar l'esclat de creativitat més comercial del moviment a través del cinema, un art/invent que encara es trobava pràcticament en una fase primitiva al país; i per una altra, va servir per mostrar i denunciar la societat que s'estava forjant a aquell territori, en plena crisi econòmica i d'identitat, a causa de les conseqüències sobrevingudes de la Primera Guerra Mundial, un matís que queda reflectit a la perfecció en la que és considerada la primera publicació sobre història del cinema —en aquest cas d'Alemanya—, que englobava a més un recorregut històric del moment, mitjançant una anàlisi de la filmografia contemporània, i que segons el filòsof i teòric del cinema Sigfried Krauer,<sup>3</sup> alertava del perill social que estava brotant als anys vint a Alemanya, analitzat a través de la psicologia dels personatges protagonistes d'aquests films, en què exposava així un estudi sobre la societat i la cultura alemanya a través del cinema.

Els començaments de l'expressionisme cinematogràfic, de manera individual, els podem situar en els noms de Paul Wegener, Stellan Rye, Henrik Galeen o Otto Rippert, responsables de la part originària del moviment, que va començar a caminar a través de les imatges de *Der student von Prag* (*El estudiant de Praga*, Stellan Rye; 1913), *Homunculus* (Otto Rippert, 1916) o *Der Golem, wie er in die welt kam* (*El Golem*, Paul Wegener; 1920) entre d'altres títols. Tots aquests exemples eren films que ja avançaven els trets i particularitats del moviment, la seva essència basada en una utilització fonamental dels decorats, angles inusuals d'enquadrament, formes desiguals, obscuritat... i que, en una primera etapa, les històries es basaven, la majoria, en llegendes i contes fantàstics amb la in-



*Der Student  
von Prag*

roducció de monstres i éssers sobrenaturals com a part fonamental de la història.

Però si hi ha un film considerat com el primer plenament expressionista, i que va inaugurar oficialment aquesta tendència hauríem de recular fins al 1919, any de l'estrena de *Das kabinett des doktor Caligari* (*El gabinete del Dr. Caligari*, Robert Wiene), que provenia d'una idea original de dos guionistes, Carl Mayer i Hans Janowitz.<sup>4</sup> Va ser un film que va afegir un valor més al cinema immediatament anterior, i passaria a ésser considerat el model més clàssic del corrent expressionista, conglomerat d'aplicació de diferents arts plàstiques al servei del cinema, tant visual com intel·lectual.

*Das kabinett des doktor Caligari* (*El gabinete del Dr. Caligari*, Robert Wiene; 1919), representa un abans i un després, no tan sols en l'aspecte visual i del moviment en general, sinó en la interpretació històrica que varen oferir aquests films com a vehicles de pensament o de reflexió. El moment històric viscut a l'Alemanya del 1920 era desolador. Les conseqüències de la Primera Guerra Mundial havia deixat una empremta social negativa, que evidenciava l'estatus del moment. El cinema expressionista va començar a derivar des d'aquest títol cap a aquesta direcció, aportant una denúncia de la realitat alemanya, i la revelació d'un futur poc esperançador. Es varen mostrar a la pantalla sentiments de descontrol, de por, d'incertesa davant una situació desconeguda per la població. Lotte H. Eisner, crítica i historiadora cinematogràfica que va viure de primera mà aquests esdeveniments, parla en el seu llibre de capçalera *La*



Orlacs Hände

pantalla demoníaca de la "doctrina apocalíptica de l'expressionisme", en què el protagonista es deslliga del deure, es veu atret per allò desconegut i es deixa arrossegar pels seus impulsos.<sup>5</sup>

Aquesta idea de decadència que envoltava el cinema expressionista era exposada sense cap censura per part dels directors, però camuflada gràcies als elements que hem presentat anteriorment; encara que un dels més recurrents per evidenciar aquesta paràlisi social de l'Alemanya dels anys vint va ser la manipulació mostrada a la pantalla per part dels personatges protagonistes, molt sovint representant científics, inventors..., que creaven vida a través de monstres o éssers que eren manipulats fins que es rebel·laven contra el seu "pare", i que, com analitzava Kracauer, era un plantejament encobert d'una denúncia de la manipulació política i governamental a què era sotmesa la població, amb exemples que poden anar des de *Caligari* i el seu somnàmbul Cèsar, *Homunculus*, *Metrópolis*, el *Golem* (de la pel·lícula del mateix títol), o un matís doblement recíproc, com el mostrat a pel·lícules com *l'Estudiant de Praga*, o *Orlacs Hände* (*Las manos de Orloc*, Robert Wiene; 1924) en què un pacte, o la unió física de dos elements, provoquen fatals conseqüències.

Aquesta dualitat conforma un dels processos clau de l'expressionisme, que planteja així un joc entre els protagonistes, una lluita de figures semblant a un robament de nèmesis, en què s'evoca el reflex maligne del protagonista, que no vol acceptar la realitat o que amaga els vertaders interessos per aconseguir els seus objectius.

Un altra etiqueta d'identificació de l'expressionisme són els directors artístics responsables dels decorats, que simbolitzen una part essencial de

l'estètica i de la creativitat i modernitat; hi varen destacar Hermann Warm, Walter Röhrig o Walter Reimann; o la influència d'escoles o pintors determinats, que varen influir enormement en realitzadors com va ser el cas de F.W. Murnau, i uns dels directors que més va treballar aquesta dicotomia, exposada de manera evident al film *Nosferatu eine symphonie des grauens* (*Nosferatu*, 1922), en què la composició artística i plàstica de les escenes, no només de *Nosferatu*, sinó de la majoria de la seva filmografia, es basava en part de la obra de mestres pictòrics, que en el cas de *Nosferatu* treballa a través de pintors com Friedrich —essencialment—, i altres com Vermeer, Brueghel o Rembrandt.<sup>6</sup>

Com a moviment, l'estètica de l'expressionisme alemany forma un dels moviments cinematogràfics fonamentals per a l'evolució del cinema com a art global, en què la fotografia, els decorats i la imatge projectada —conjuntament amb uns elements d'introducció i denúncia històrica—, donen vida a una etapa que va impulsar Alemanya a una de les posicions de major creativitat i contribució al desenvolupament del cinema europeu, i alhora, mundial, gràcies a les aportacions de directors que aplicaren una inusitada "tècnica destresa tècnica, talent i perícia professional",<sup>7</sup> amb una capacitat de combinació i homogeneïtat de recursos, que varen ser factibles en una època especialment enfocada cap a la innovació i experimentació com va ser l'Europa de les pre-avantguardes, en què la pintura, l'arquitectura, el cinema i l'art en general, varen patir una de les transformacions creatives més brusques del segle XX, i en què l'expressionisme es va establir com la seva punta de llança.

El cicle previst pels propers mesos d'octubre i novembre inclou en el programa una oferta cinematogràfica que es mou entre els anys 1913 i 1929, i que ofereix, a més de la possibilitat d'assistir a una sèrie de projeccions de títols de consulta ineludible per aquest període,<sup>8</sup> una obra d'un dels directors més prolífics, polèmics i genials del cinema alemany contemporani, R. W. Fassbinder. Aquest realitzador total, que va desenvolupar la majoria de la seva carrera a la dècada dels setanta, és un dels hereus atípics del cinema expressionista. Va desenvolupar una trajectòria com a director al llarg de la qual es va interessar constantment per dos dels elements que varen fomentar el creixement de l'expressionisme, no tan sols com a branca cinematogràfica, sinó com a moviment artístic global: la denúncia de la situació política i social d'Alemanya, que, si en el cas de l'expressionisme, se centrava en el període anterior i posterior a la Primera Guerra Mundial, en el cas de Fassbinder es trobava influït per les conseqüències de la Segona Guerra Mundial, i de la situació existent al país, reflectides a la perfecció al títol *Die Ehe der Maria Braun* (*El matrimoni de Maria Braun*, 1978), per exemple, i per l'atreuiment d'ensenyar un cinema transgressor, directe i cruel.

Amb *Mutter Küsters fährt zum himmel* (*Viaje a la felicidad de mamá Küsters*, 1975), Fassbinder roda una història que conté una forta crítica cap el

sentiment d'oblit i desatenció social de la població alemanya, una atmosfera de negativitat política, i en general de crisi d'identitat; una versió moderna d'aquell antic expressionisme. Fassbinder va desenvolupar constantment una preocupació per l'entorn social que envolta els personatges, tancats dins un hàbitat que ofega i que provoca respostes traumàtiques a un present fosc i decadent. Com exposava Kracauer a un paràgraf escrit el 1942, i recuperat per Thomas Elsaesser, l'altre gran teòric del moviment, juntament amb Eisner i Kracauer mateix:<sup>9</sup> "el cinema alemany va ser explosiu des dels seus començaments (...) entre 1918 i 1923 regnava el caos a Alemanya, i com a resultat d'això, la mentalitat horroritzada dels alemanys es va alliberar de totes les convencions que generalment condicionen la vida humana. En aquestes condicions l'ànima infeliç i inquieta no tan sols es va refugiar en la regió fantàstica del terror, sinó que a més, va vagar per la realitat quotidiana d'aquell temps (...) Aquella ànima errant va ser la que va concebre els bojós, somnàmbuls, vampirs i assassins que conformaren la realitat expressionista de Caligari i la resta de pel·lícules". ■

## NOTES

- (1) A *Sombras de Weimar, contribución a la historia del cine alemán 1918-1933*, l'autor Vicente Sánchez-Biosca, estableix un recorregut magistral per la història del cinema alemany entre 1918 i 1933, on l'expressionisme ocupa un lloc primordial, però on també tenen cabuda altres anàlisis i referències. Verdoux, Madrid, 1990. pàgs. 174-211.
- (2) A *Debats*: "El cine alemán de los años veinte". Gregor Ulrich, desembre, 1987, núm. 22. pàg. 144.
- (3) Sigfried Kracauer: *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*. Paidós, Barcelona, 1985. pàgs. 47-88.
- (4) Mayer va ser el guionista d'altres mítiques produccions com *Der letzte man* (El último, F.W. Murnau; 1924) o *Berlin, die symphonie der großstadt* (Berlín, sinfonia de una ciudad, Walter Ruttmann; 1927), de la mà de Karl Freund.
- (5) Lotte H. Eisner, a *La pantalla demoníaca. Las influencias de Max Reinhardt y del expresionismo*. Cátedra, Madrid, 1996. pàgs. 15-20.
- (6) Per ampliar, "Nosferatu y Murnau: las influencias pictóricas", Salvador Rubio Gómez, a *Anales de Historia del Arte*, volum 15, any 2005. pàgs. 297-325.
- (7) A "Apuntes sobre el cine mudo alemán", revista *Anthropos*, Luis Gómez Mesa, 1986
- (8) *Der müde tod* (Las tres luces, F.W. Murnau; 1921), *Scherben* (Pedazos, Lupu Pick; 1921), *Asphalt* (Asfalto, Joe May; 1928) o *Die büchse der Pandora* (La caja de Pandora, G.W. Pabst; 1928).
- (9) A "¿Alma de dinamita en nuestra mente?, fantasía y terror en los inicios del cine alemán", *Cine fantástico y de terror alemán (1913.1927)*, Thomas Elsaesser. Semana de cine fantástico y de terror de San Sebastián, Paidós, 2005. pàg. 11.



*Nosferatu-eine  
Symphonie des  
Grauens*

# Les pel·lícules del mes

Pioners del cinema de ciència ficció. Cicle Alain Resnais. Cicle expressionisme alemany.

A les 16.00 hores  
Pioners del cinema  
de ciència ficció

4 D'OCTUBRE

## Viaje a la luna

Nacionalitat i any de producció: França, 1901  
Títol original: *Voyage dans la lune*  
Director: Georges Méliès  
Guió: Georges Méliès  
Fotografia: Michault, Lucien Tainguy  
Intèrprets: Georges Méliès, Victor André, Henri Delannoy, Farjoux Kelm

## Le scarabée d'or

Nacionalitat i any de producció: França, 1907  
Títol original: *Le scarabée d'or*  
Director: Segundo de Chomón  
Guió: Segundo de Chomón  
Fotografia: Segundo de Chomón

## Hotel eléctrico

Nacionalitat i any de producció: França, 1905  
Títol original: *Electric hotel*  
Director: Segundo de Chomón  
Guió: Segundo de Chomón  
Fotografia: Segundo de Chomón  
Intèrprets: Julienne Mathieu

## Frankenstein

Presentat per Joan Arbona. President de l'ABABS  
Nacionalitat i any de producció: EUA, 1910  
Títol original: *Frankenstein*  
Director: J. Searle Bawley  
Guió: J. Searle Bawley  
Intèrprets: Charles Ogle, Augustus Phillips, Mary Fuller



## Cicle Alain Resnais

29 D'OCTUBRE

## Cœurs

Nacionalitat i any de producció: França, Itàlia, 2006  
Títol original: *Cœurs*  
Director: Alain Resnais  
Guió: Alain Resnais, Jean-Michel Ribes i Alan Ayckbourn  
Fotografia: Eric Gautier  
Música: Mark Snow  
Muntatge: Hervé de Luze  
Intèrprets: Laura Morante, Lambert Wilson, Pierre Arditi, Isabelle Carré, André Dussollier



# d'octubre

A les 17.00 hores

## Cicle expressionisme alemany

### 4 D'OCTUBRE

#### **Cuadro de infantería**

Nacionalitat i any de producció: Alemanya, 1918  
Títol original: *Westfront*  
Director: G.W. Pabst  
Intèrprets: Gustav Diessl, Claus Clausen, Fritz Kampers

#### **La caja de Pandora**

Nacionalitat i any de producció: Alemanya, 1928  
Títol original: *Die Büschse der Pandora*  
Director: G.W. Pabst  
Guió: Ladislaus Vajda, Joseph R. Fliesler  
Fotografia: Günther Krampf  
Intèrprets: Louise Brooks, Fritz Kortner, Daisy D'Ora, Franz Lederer



A les 18.00 hores

## Cicle Alain Resnais

### 1 D'OCTUBRE

#### **Stavisky**

Nacionalitat i any de producció: França, 1974  
Títol original: *Stavisky*  
Director: Alain Resnais  
Guió: Jorge Semprún  
Fotografia: Sacha Vierny  
Música: Stephen Sondheim  
Intèrprets: Jean-Paul Belmondo, Charles Boyer, Anny Duperey, François Périer

### 8 D'OCTUBRE

#### **Mon oncle d'Amérique**

Nacionalitat i any de producció: França, 1979  
Títol original: *Mon oncle d'Amérique*  
Director: Alain Resnais  
Guió: Jean Gruault  
Fotografia: Sacha Vierny  
Música: Arié Dzierlatka  
Intèrprets: Gérard Depardieu, Nicole García, Roger Pierre, Marie Dubois

### 15 D'OCTUBRE

#### **Mélo**

Nacionalitat i any de producció: França, 1986  
Títol original: *Mélo*  
Director: Alain Resnais  
Guió: Alain Resnais i Henri Bernstein  
Fotografia: Charles Van Demme  
Música: M. Philippe Gérard  
Intèrprets: Sabine Azéma, Fanny Ardant, André Dussollier i Pierre Arditi

### 22 D'OCTUBRE

#### **On connaît la chanson**

Nacionalitat i any de producció: França, Suïssa, Gran Bretanya, 1997  
Títol original: *On connaît la chanson*  
Director: Alain Resnais  
Guió: Agnès Jaoui i Jean-Pierre Bacri  
Fotografia: Renato Berta  
Música: Bruno Fontaine  
Muntatge: Hervé de Luze  
Intèrprets: Sabine Azéma, Pierre Arditi, André Dussollier i Jean-Pierre Bacri

A les 18.00 hores  
Cicle expressionisme alemany

29 D'OCTUBRE

**El viaje a la felicidad de la madre Krausen**

Nacionalitat i any de producció: Alemanya, 1929  
Títol original: *Mutter Krausens's Fahrt in's Glück*  
Director: Phil Jutzi  
Guió: Dr. Döll, Jan Fethke, Prometheus Kollektiv  
Fotografia: Phil Jutzi  
Intèrprets: Alexandra Schmitt, Holmes Zimmermann, Ilse Trutschold, Vera Sacharowa



A les 20.00 hores  
Cicle expressionisme alemany

1 D'OCTUBRE

**El estudiante de Praga**

Nacionalitat i any de producció: Alemanya, 1913  
Títol original: *Der Student Von Prag*  
Director: Stellan Rye  
Guió: Hans Heinz Ewers, Paul Wegener  
Fotografia: Guido Seeber  
Intèrprets: Paul Wegener, Grete Berger, John Gottowt, Lyda Salmonova

**El gabinete del Dr. Caligari**

Presentada per José Luis Sánchez Noriega, professor de cinema de La Universidad Complutense de Madrid

Nacionalitat i any de producció: Alemanya, 1919  
Títol original: *Das Kabinett des Doctor Caligari*  
Director: Robert Wiene  
Guió: Carl Mayer i Hans Janowitz  
Fotografia: Willy Hameister  
Intèrprets: Werner Krauss, Conrad Veidt, Lil Dagover, Friedrich Fehér

8 D'OCTUBRE

**El Golem**

Presentada per Francisco Jiménez Jiménez, responsable de l'arxiu de la cinemateca del Goethe-Institut de Madrid

Nacionalitat i any de producció: Alemanya, 1920  
Títol original: *Der Golem: Wie er in die welt Kam*  
Director: Paul Weneger  
Guió: Paul Weneger i Henrik Galeen  
Fotografia: Karl Freund i Guido Seeber  
Intèrprets: Paul Weneger, Albert Steinrück, Lyda Salmonova, Ernst Deutsch



15 D'OCTUBRE

### Las tres luces

Presentada per Magdalena Brotons, professora de cinema de l'UIB

Nacionalitat i any de producció: Alemanya, 1921

Títol original: *Der Müde Tod*

Director: Fritz Lang

Guió: Thea Von Harbou i Fritz Lang

Fotografia: Fritz Arno Wagner, Erich Nitzschmann, Hermann Saalfrank

Intèrprets: Bernhard Goetzke, Lil Dagover, Walter Janssen, Rudolf Klein Rogge

29 D'OCTUBRE

### Viaje a la felicidad de mamá Kusters

Presentada per Romà Gubern, catedràtic de comunicació audiovisual i historiador de cinema.

Nacionalitat i any de producció: Alemanya, 1975

Títol original: *Mutter Küsters fahrt zum Himmel*

Director: Rainer W. Fassbinder

Guió: Rainer W. Fassbinder i Kurt Raab

Fotografia: Michael Ballhaus

Música: Peer Raben

Intèrprets: Ingrid Caven, Brigitte Mira, Kart Heinz Böhm i Margit Carstensen

22 D'OCTUBRE

### Pedazos

Nacionalitat i any de producció: Alemanya, 1921

Títol original: *Scherben*

Director: Lupu Pick

Guió: Carl Mayer i Lupu Pick

Fotografia: Friedrich Weinmann i Guido Seeber

Intèrprets: Werner Krauss, Edith Posca, Paul Otto, Hermine Strassmann-Witt

### El castillo de Vogelöd

Nacionalitat i any de producció: Alemanya, 1921

Títol original: *Schloss Vogelöd*

Director: F.W. Murnau

Guió: Carl Mayer, Berthold Viertel

Fotografia: Fritz Arno Wagner, Laszlo Schäffer

Intèrprets: Arnold Korff, Lulu Keyser-Korff, Lothar Mehnert, Paul Hartmann



# 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