

Cicle Harun Farocki
Cicle Luis Buñuel
Cicle Raoul Walsh

temps moderns 
papers de cinema

núm. 150 Febrer 2009



temps moderns papers de cinema
Edició mensual Febrer 2009 Núm. 150

Edita

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

Director

Jaume Vidal

Secretari Redacció

Miquel Pasqual

Assessorament lingüístic i traduccions

Jeroni Salom i Martí Martorell

Consell de redacció

Francisca Niell, Eva Mulet i Antoni Sorà

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 Portopi i Renoir.

Sumari

- 2 Editorial
- 4 El Museum of the Moving Image. Barri d'Astoria (Queens, Nova York)
per Xavier Jiménez
- 10 Bandes de so. David Newman: a la recerca de l'esperit
per Házael González
- 12 Misteris d'una reina
per Pere Antoni Pons
- 14 Clàssics Moderns.
El mite de la joventut (i IV). *Outsiders (Rebeldes, 1983)* de Francis Ford Coppola
per Iñaki Revesado
- 16 Els ulls de Jodorowsky (3)
Fando y Lis i "Fábulas Pánicas": l'inici del caos
per Leazah Zelaz
- 20 Woody Allen & New Orleans Jazz Band, in Palma
per ABABS
- 21 Els espais domèstics del poder: *La Linterna roja*, o de la situació de la dona a la Xina
a principis del segle XX
per Ramon Bassa i Martín
- 23 La butaca
per Antònia Pizà
- 25 La pel·lícula de la història. El primer president negre, el primer regidor gay
per Francesc M. Rotger
- 26 Marcat per l'odi
per Joan Ferrer Miserol
- 27 Mulligan, més enllà de *Matar un ruiseñor*
per Toni Roca
- 29 "És una pel·lícula de veritat!"
per Joan Bover
- 31 Treballant en curt
Pedro Riutort: dissecció d'un jove cineasta
per Àngela Coronado
- 37 Readaptació i renovació de l'etapa mexicana. El darrer cinema de Luis Buñuel (1964-1974)
per Xavier Jiménez
- 43 Les fonts culturals de Buñuel
per Romà Gubern
- 47 Aproximació a la definició de cinema negre (I)
per Martí Martorell
- 55 Cinema a "SA NOSTRA"
Les pel·lícules del mes de febrer

Editorial

Un llum blau i fosc

*La mucha luz es como la
MUCHA SOMBRA: NO DEJA VER*

Octavio Paz

L'enunciat és pres de l'article que parla de l'actuació musical de **Woody Allen** a Palma, d'aquesta sensació de pel·lícula que es viu contínuament amb el cineasta nord-americà, fins i tot **Mia Farrow** ho diu. Un llum blau i fosc és l'emissió d'un missatge intencionadament contradictori, tendent a la confusió, com el que trobam a les realitzacions d'Allen, la claror fosca que aguditza la percepció i falseja la realitat, quelcom que frega el surrealisme, un gènere cinematogràfic que arriba aquest mes al Centre de Cultura de la mà, qui si no?, de **Luis Buñuel**.

Novament **Romà Gubern** ens introdueix magistralment a l'obra de Buñuel: els somnis plasmats a la pantalla, l'ateisme gràcies a Déu, la influència que va del *Lazarillo* a *Max Estrella*, beneït per **Breton** però passant per sobre de Breton. *Le journal d'un femme de chambre* (1964), *Belle de jour* (1966), *La charme discret de la bourgeoisie* (1972) i *Le fantôme de la liberté* (1973) il·luminaran la pan-



talla del Centre de Cultura després de les últimes esperonejades dels documentals de **Farocki** els dos primers dimecres i que sempre precedeixen altres projeccions corresponents al cicle de **Raoul Walsh**.

L'hivern cru que ens toca viure, pluja i fred en quantitats inusuals per aquestes contrades, és com una aproximació al *Bienvenu au nord*, una diversió sorgida del no res, un altre dels mèrits que vesteix a vegades el cinema. Instal·lats en el ter-

reny de l'actualitat, recordem-ho, **Woody Allen** va ser a Palma el primer dia de gener, o va ser una pel·lícula? Tancam aquí el capítol de flors per a l'home del clarinet i obrim un apartat a la crítica. La seva pel·lícula més buida de substància, *Vicky & Cristina Barcelona*, és així i tot present a la relació de nominacions oscaritzables, i ho és amb **Penelope Cruz**, qui ho entén? Una nominació per dues que té *Changeling*, el darrer que ens ha arribat de **Clint Eastwood**. Ateus gràcies als Oscars.

El Museum of the Moving Image. Barri d'Astoria (Queens, Nova York)

Xavier Jiménez

Entre l'avinguda 35 i el carrer 37 del barri d'Astoria, que forma part del districte de Queens de la ciutat de Nova York, s'ubica el Museum of the Moving Image (Museu de la imatge en moviment), la major col·lecció d'aparells, càmeres, figures i records relacionats amb el món del cinema i de la televisió dels EUA, i que basa la seva estructuració en la característica fonamental d'aquests mitjans de comunicació: la força de la imatge i els seus diferents tractaments i enormes possibilitats de cara al receptor final, l'espectador. Mitjançant una explicació històrica i l'exposició de les distintes evolucions de la tècnica i de la tecnologia, el museu proposa un recorregut per la progressió de la imatge des del zoòtrop i els efectes produïts per la llum i el moviment, fins a la manipulació digital, envoltat tot d'un elevat grau d'interactivitat de cara al públic assistent.

La segona part que ofereix el museu, és un sector en què la mostra es converteix en una recopilació caracteritzada per una heterogeneïtat total: discos de vinil, vestits, fotografies, merchandising i elements originals emprats a diferents films, tot

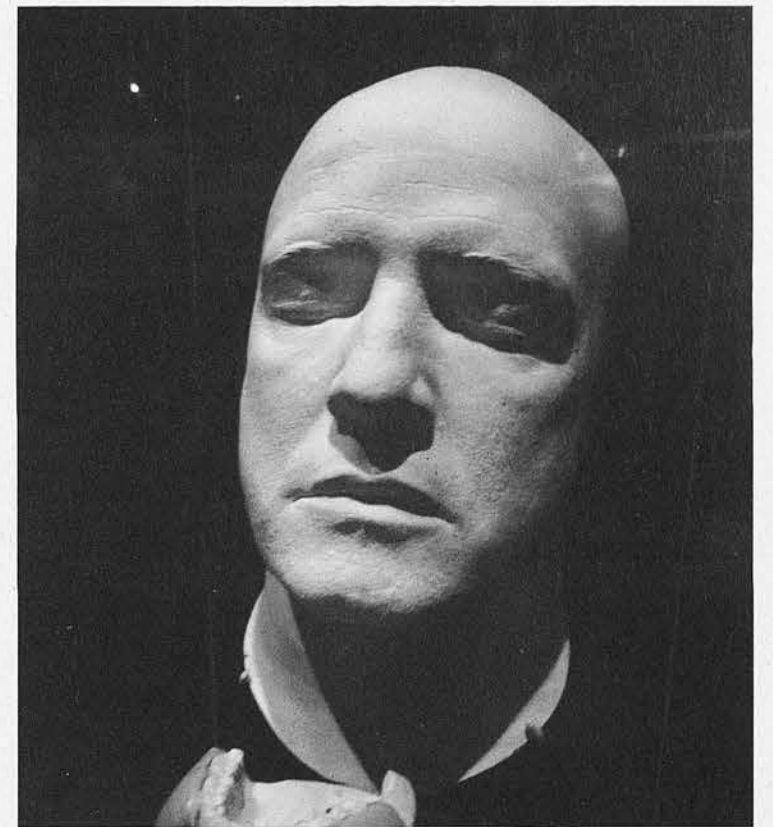
un conjunt d'objectes que ofereixen al visitant l'oportunitat de contemplar en directe alguns dels elements més famosos i recordats emprats en el rodatge de films com *Sunset Boulevard* (*El crepusculo de los dioses*, Billy Wilder; 1950) o *The Goodfather* (*El padrino*, Francis F. Coppola; 1972), per citar alguns exemples.

No és casualitat que el museu estigui establert al barri d'Astoria; des de fa més de 80 anys, aquesta zona de Nova York manté un idil·li amb la indústria cinematogràfica, ja que el 1920, va ser fundat un dels estudis de rodatge —el més important de la costa est, de la productora Paramount Pictures, la primera gran corporació dedicada a l'incipient mercat cinematogràfic. Adolph Zukor, un immigrant hongarès arribat als EUA a finals del segle XIX, va convertir-se en el primer visionari d'aquest mercat, quan el 1912 va establir el primer estudi de referència a Amèrica del nord, la Paramount. Altres emprenedors varen continuar el seu camí, i personatges de la rellevància de Carl Laemmle —fundador de la Universal—, Williams Fox —creador de la Fox Film Corporation, Louis B. Mayer i Sa-

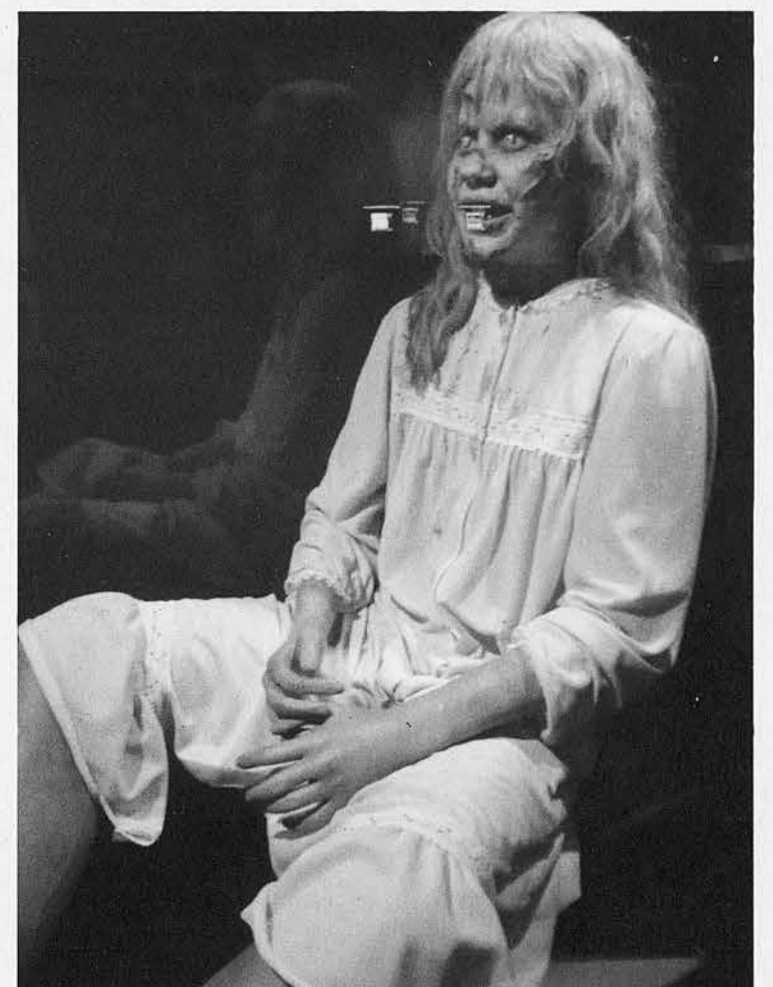
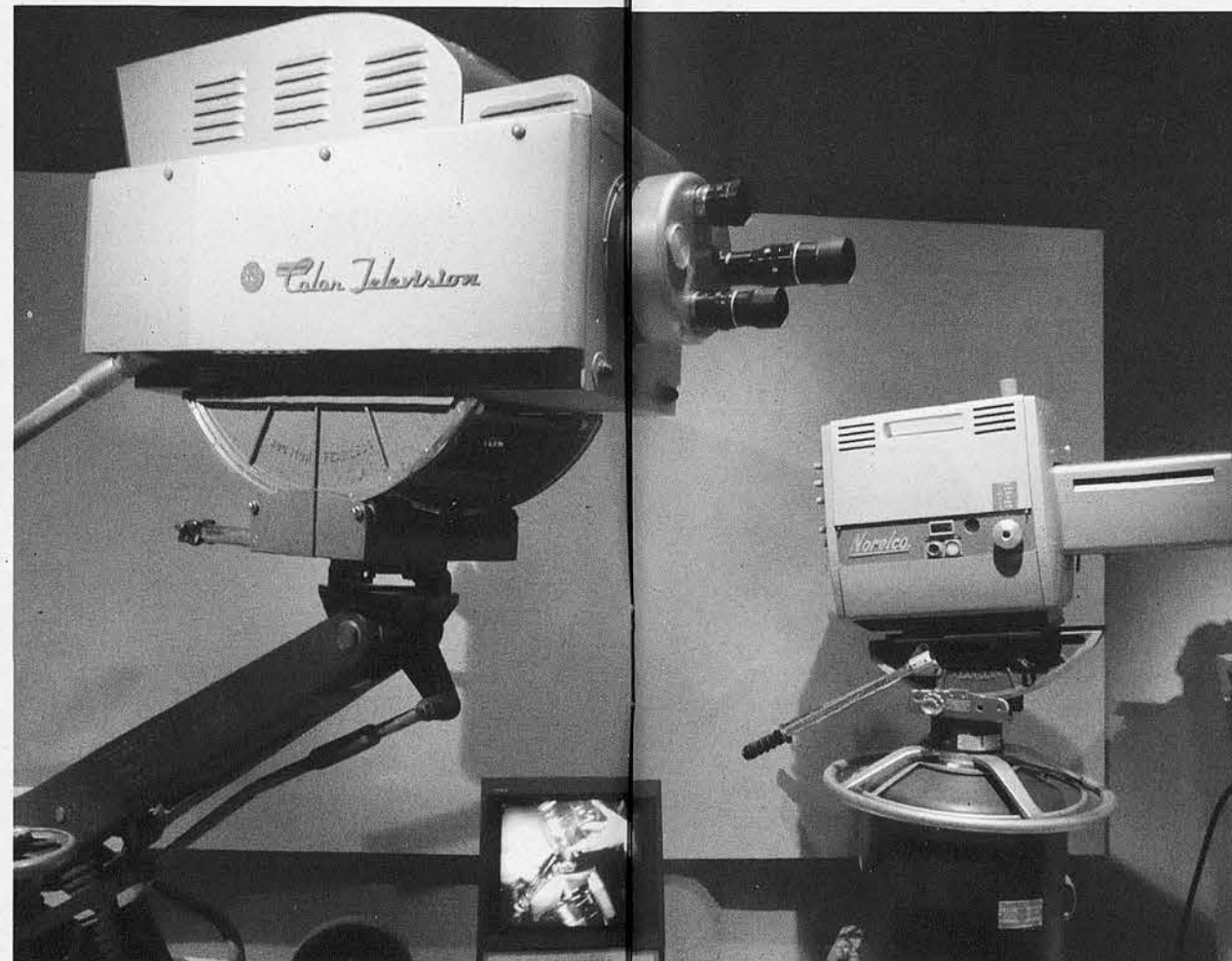
muel Goldwyn, responsables de la Metro Goldwyn Mayer varen forjar entre els anys 1912 i 1924 l'època del negoci cinematogràfic, que viuria el seu moment àlgid a l'època daurada de la dècada dels trenta i quaranta.

Tant Zukor com Laemmle, Fox, Mayer i Goldwyn compartien una característica comuna: la seva arrel immigrant europea, un condicionant compartit pels iniciadors del cinema als EUA, els coneguts amb el sobrenom de tycoons, els magnats de l'empresa cinematogràfica.

La Paramount va créixer a un elevat ritme, i el 1920, comptava amb un estudi de producció a Hollywood, París (zona de Joinville), emissores radiofòniques, laboratoris a diferents ciutats (Nova York, París, Londres) i participacions en el teatre de Broadway; i per últim, l'estudi de rodatge a Astoria, inaugurat el 1920 i que va estar en funcionament durant aproximadament vint anys, fins l'any 1942. A l'interior d'aquests estudis, es varen rodar part de mítics films de l'època com *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (*El doctor Jekyll y Mr. Hyde*, John Robertson; 1920), *Sally of the Sawdust* (*Sally, la hija del circo*, David W. Griffith; 1925), *Applause* (*Aplauso*, Robert Mamoulian; 1929) o *The Smiling Lieutenant* (*El teniente seductor*, Ernst Lubitsch; 1931). Llavors, a partir del 1942, l'edifici va passar a ser gestionat per l'exèrcit dels EUA, que el va utilitzar com a cen-



MUSEUM OF THE MOVING IMAGE





tre fotogràfic i documental fins el 1971, moment en el qual l'immoble va quedar abandonat.²

A finals d'aquella mateixa dècada, i gràcies a la iniciativa promoguda per les associacions Astoria Motion Picture i la Television Center Foundation, va començar un moviment de recuperació d'aquest antic i emblemàtic edifici. El primer film rodat a una vegada inaugurats els reformats Astoria Studios va ser *The Wiz* (*El mago*, 1978), un musical dirigit per Sidney Lumet —director que ja havia treballat i coneixia els carrers del barri d'Astoria, on havia rodat part dels escenaris urbans de dues de les seves obres més reconegudes, *Dog Day Afternoon* (*Tarde de perros*, 1975) i *Serpico* (1973)—, i que estava protagonitzat pels cantants Michael Jackson i Diana Ross.

A partir del 1980, els Astoria Studios varen passar a denominar-se KAS (Kaufman Astoria Studios), en homenatge al polifacètic autor i escriptor nord-americà George S. Kaufman. Dins d'aquesta segona renovació, el Museum of the Moving Image va convertir-se en el gran element innovador de la seva oferta cultural, i es va erigir com l'aportació referencial dels anys vuitanta. D'aquesta manera, la ciutat de Nova York es convertia en el primer territori dels EUA que albergava un museu dedicat al cinema i la televisió.

S'ha d'assenyalar que als vuitanta, l'administració pública de la ciutat de Nova York ja gestionava el control del museu, amb el reconeixement institucional de la fundació Kaufman Astoria Studios com a gerent dels remodelats estudis. L'any 1988,

el museu de la imatge en moviment va obrir les seves portes al públic, presentat com hem assenyalat anteriorment, a través de dos àmbits clarament diferenciats: per una banda, la transformació de la imatge com a element comunicatiu, a la planta titulada *Behind the screen* (*Darrere la pantalla*) i una altra caracteritzada pels aspectes econòmics, com *Selling the product* (*La venda del producte*), elements presents als rodatges, sistemes de reproducció (beta, VHS), l'explotació del *merchandising*, entre d'altres aspectes.

La primera planta es presenta amb una sèrie d'antics projectors cinematogràfics que van evolucionant fins a l'obtenció del so incorporat a la imatge, avanç instaurat amb l'estrena de *The Jazz Singer* (*El cantor de jazz*, Alan Crosland; 1927). Es pot fer un recorregut per diferents màquines entre finals del segle XIX i principis del vint, com el *mutoscope* d'Edison i Dickson; els zoòtrops, llanternes màgiques o els efectes aconseguits a través de la llum i el moviment, com l'experiment de Gregory Barsamian *Feral Fount*, del 1996, basat en l'aplicació del principi del zoòtrop, mitjançant unes petites escultures i un alentiment de la llum, s'aconsegueix un efecte espectacular.³

Hi ha vídeos explicatius⁴ sobre la transformació de la imatge des dels experiments dels precursors com Étienne-Jules Marey, Eadweard Muybridge o Thomas Alva Edison. Paral·lelament a aquesta evolució cinematogràfica, s'exposen els primers aparells televisius, que mostren els extraordinaris avanços en aquest camp, des de receptors petits per a



cases fins càmeres muntades en grues o *dollys*, per facilitar així l'angle i augmentar les possibilitats de cara a l'emissió dels programes.

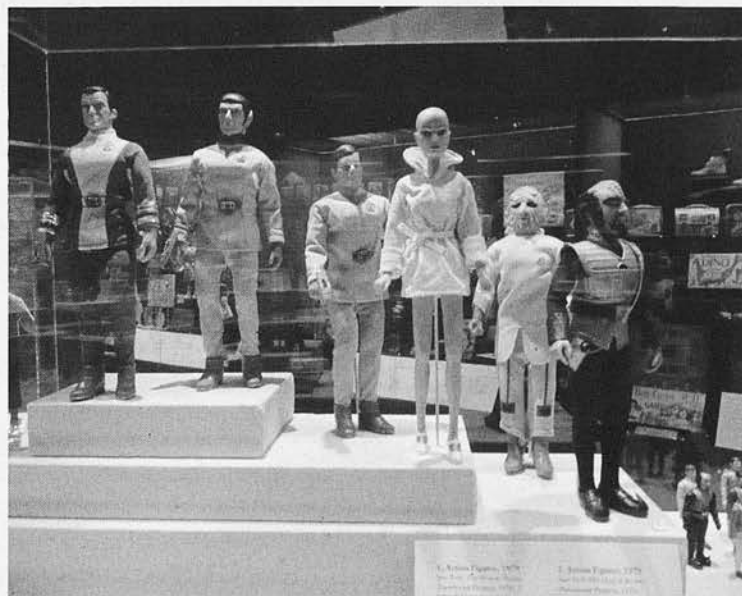
La part relacionada amb la televisió és molt menor, ja que l'essència del museu —l'evolució i el diferent tractament de la imatge—, està més relacionada amb l'experimentació i els inicis del cinema, i de com aquesta imatge va arribar a oferir unes possibilitats de manipulació i transformació cada vegada més destacades.

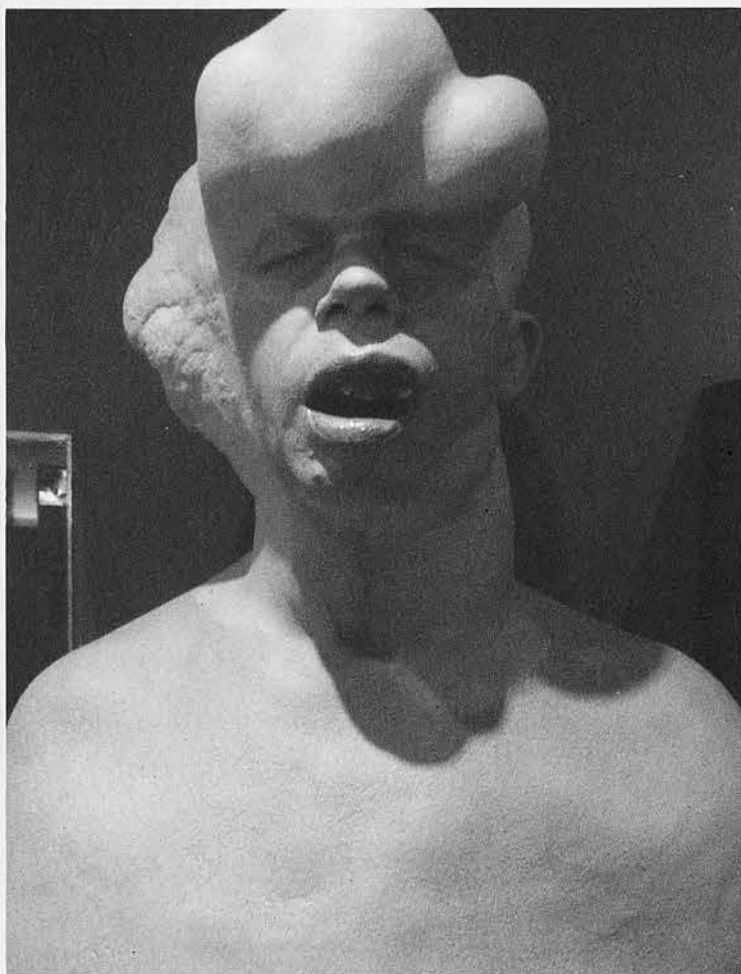
Una vegada iniciats en el procés del desenvolupament de la imatge, i com aquesta comença a moure's a una pantalla a través de l'aplicació de diferents mecanismes, l'espectador comença una segona part presentada com un joc. El concepte interactiu irromp al museu, i l'espectador passa a descobrir de primera mà com es pot tractar i decorar una imatge.

Entre les opcions presentades, es pot desdoblar fragments a una cabina d'enregistrament d'escenes de films com *The Wizard of Oz* (*El mago de Oz*, Victor Fleming; 1939), i comprovar la importància de la veu original. A continuació, hi ha un altre opció per comprovar la rellevància de cara a l'espectador dels efectes de so a una escena determinada, que primer es pot veure sense cap tipus d'efecte ni banda de so, per després col·locar-te sota un altaveu per rebre directament aquesta sensació mesclada amb el visionat del fragment en qüestió, secció titulada el "laboratori del film".

Una de les alternatives proposades en aquest recorregut, i que són de les més encertades, és la

que analitza i planteja la força i la importància de la banda sonora de cada film. L'experiment amb l'escena de *Vertigo* (1959) d'Alfred Hitchcock, quan James Stewart segueix a Kim Novak fins al museu, és força sorprenent: es pot veure i escoltar amb diferents músiques, i l'efecte provoca a l'espectador una sensació estranya; només amb la partitura de Bernard Herrmann, l'escena cobra la seva vertadera importància. D'aquesta manera, es pot comprovar que una imatge o una escena queda associada indissolublement a unes notes musicals.



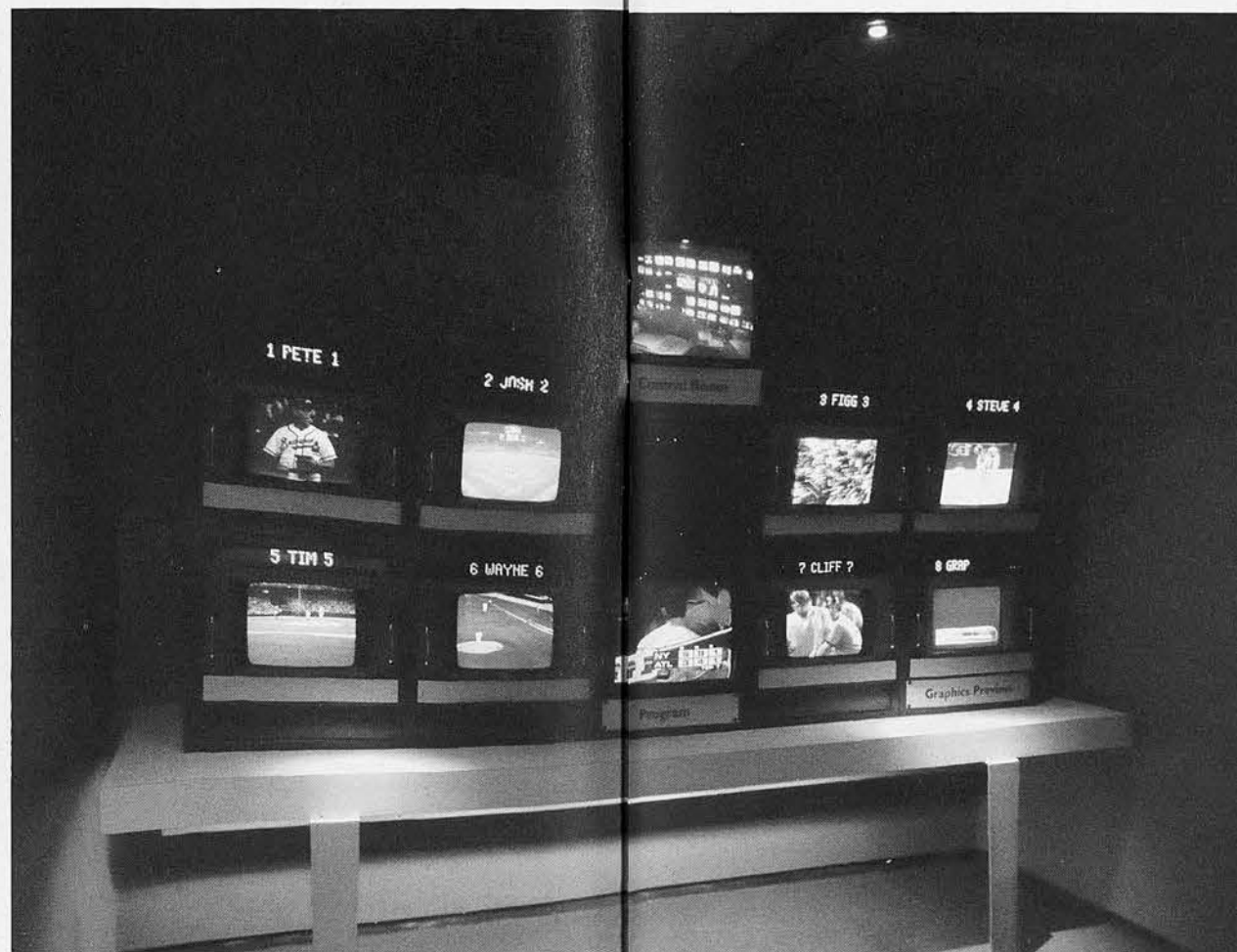


Abans d'acabar el primer recorregut, el procés de muntatge d'un film, la utilització del croma —un element indispensable a la televisió i el cinema actual, que George Lucas havia introduït al cinema de manera quasi artesanal amb el primigeni *blue backing* a *Star wars. A New Hope* (*La guerra de las galaxias*, George Lucas; 1977) o la recreació d'un control de comandaments d'un set de direcció de televisió en directe, són els darrers muntatges d'aquest primer recorregut.

La segona secció és la més visual, i està enfocada a la visita d'una part de l'univers del cinema present a distints films, un llistat que d'objectes va des de ninots, fins a vestits, motlles de maquillatge, caretes, maquetes i l'inevitable *merchandasing* relacionat amb part d'aquests títols.

El passeig d'aquesta zona comença amb una exposició de vestits pertanyents al vestuari d'antics films produïts per la Paramount, com *Samson and Delilah* (*Sansón y Dalila*, Cecil B. DeMille; 1949) o *Sunset Boulevard* (*El crepúsculo de los dioses*, Billy Wilder; 1950). D'una etapa més recent, es poden contemplar els dissenys de films tan dispars com *Beberly Hills Cop* (*Superdetective en Hollywood*, Martin Brest; 1984) o de *Chicago*, el musical dirigit per Rob Marshall al 2002.

A continuació, tota una sèrie de màscares, motlles i elements de films com *Star wars*, amb una càrta del personatge de Chewbacka o una titella de



Yoda; el robot que recreava els efectes especials de l'actriu Linda Blair a *The Exorcist* (*El exorcista*, William Friedkin; 1973) o l'escaiola de la mandíbula que Marlon Brando va utilitzar a *The Goodfather* (*El padrino*, Francis Ford Coppola; 1972). Igualment, es pot contemplar el cap de l'espectacular maquillatge de *The Elephant Man* (*El hombre elefante*, David Lynch; 1980) o la cresta del personatge de Travis Bickle de *Taxi Driver* (Martin Scorsese; 1976), a més de peces originals d'altres films com *Frankenstein* (James Whale, 1931), *2001, a Space Odyssey* (*2001, una odisea del espacio*, Stanley Kubrick; 1968), *A Nightmare on Elm Street* (*Pesadilla en Elm Street*, Wes Craven; 1984) o *Cocoon* (Ron Howard, 1985).

Després de passar per una màquina, on el visitant pot vestir-se virtualment amb qualsevol tipus de roba, ajustant-se per ordinador les seves mides, el museu arriba al final de la seva visita. En la part final, ens trobem amb la recreació d'un antic cinema, del qual se'n pot visitar l'interior, i amb la part més relacionada amb la venda de productes relacionats amb les pel·lícules, amb tota classe de figures del gènere fantàstic i de ciència-ficció, com *E.T., the Extraterrestrial* (*E.T., el extraterrestre*, Steven Spielberg; 1982), *Star Trek. The Motion Picture* (*Star Trek, la película*, Robert Wise; 1979) o *Star Wars*, entre d'altres.

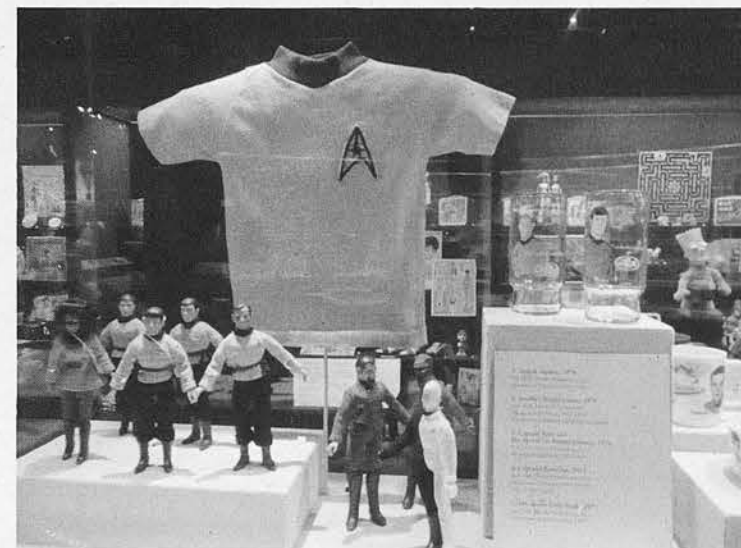
A les prestatgeries també s'exposen antics jocs de sèries de dibuixos animats com *The Flintstones*

(*Los picapiedra*, Hanna-Barbera; 1964), així com les típiques caps metàl·liques per dur el berenar, pintades amb tota classe d'emblemes i dibuixos des de pel·lícules fins a videojocs com el clàssic Pac-man.

En aquesta última zona, l'espectador pot descansar en una sala d'àudio on, amb un ordinador, es poden escoltar les bandes sonores de diferents pel·lícules, especialment de films estrenats la dècada dels setanta, amb els discos originals situats al costat en un expositor. I abans d'acabar, s'ofereix un repàs als diferents sistemes de reproducció de vídeo, des del Beta fins al VHS i un resum dels diversos formats televisius (16:9, 4:3), a través d'unes pantalles que els reproduïxen.

Pel que fa al manteniment del museu, es responsabilitat de les institucions públiques, i rep el suport, a més del New York City Department of Cultural Affairs i d'altres institucions, de nombroses fundacions dedicades tant al món de la televisió, cinema com a l'espectacle en general, i de les que podem destacar: la William Randolph Hearst Foundation, la NBC Universal, Rockefeller Foundation o la Time Warner Incorporation.

Si la seva visita ja és totalment recomanable gràcies al seu actual estat, que ofereix a més de tot aquest material, petits cicles i conferències sobre cinema, una de les darreres característiques la fa encara més obligada: el museu és troba en un pro-



cés de reforma pràcticament integral.⁵ L'ampliació va començar el 23 de març del passat any 2008, i es preveu que l'expansió quedi finalitzada en l'interval de l'hivern 2009-2010, on passarà a convertir-se en un edifici multifuncional. El nou complex comptarà a partir del proper any amb tota una sèrie de nous recursos i espais, com un amfiteatre per l'exposició de vídeos i pel·lícules de cara a visites enfocades a escoles i turistes; un saló d'actes per a l'organització de seminaris, cursos, i un teatre per dur a terme la projecció de cicles de cinema en diferents formats (16, 35 o 70 mm); tot envoltat d'una nova entrada i vestíbul, tot condicionat per oferir un servei que el durà a convertir-se en una de les institucions dedicades a l'estudi de la imatge i del cinema més rellevants del món. ■

NOTES

- (1) *A Dirigido por...*, abril de 1990, núm. 179, pàgs. 37-38.
- (2) *A* <http://www.movingimage.us/site/about/index.html>
- (3) <http://www.youtube.com/watch?v=7JRu8rQIM3o&feature=related>
- (4) *Cinémathèque Française*, any 1997: *The first movies*, 7 minuts de durada.
- (5) <http://www.movingimage.us/site/expansion/index.html>

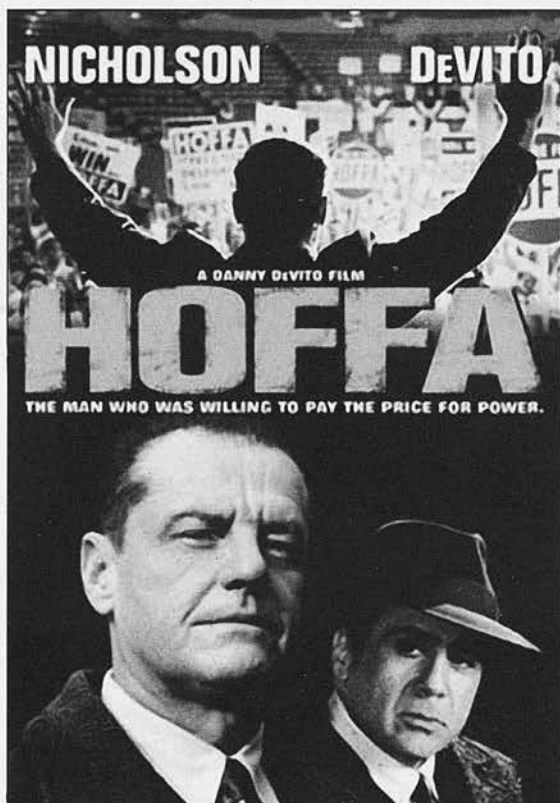
Bandes de so David Newman: a la recerca de l'esperit

Házael González



L'estrena d'una pel·lícula singular criticada gairebé per tothom (amb justícia, malauradament) com és *The Spirit* (Frank Miller, 2008, adaptació d'un dels herois de còmic més sagrats que, ni de molt, està a l'alçada i que és poc més que un divertiment ridícul, per molt que el seu responsable

sia un autor de còmic també molt respectat), ens serveix per començar a parlar de la que, sens dubte, és la saga familiar més prolífica pel que fa a la composició de música de cine: els Newman, un cognom amb resultats molt diversos i també desiguals.



Tot comença bastant enrere, amb tres germans que es dediquen a fer bandes sonores: Alfred Newman (que va néixer l'any 1901 i ens va deixar el 1970), Emil Newman (1911-1984), i Lionel Newman (1916-1989), dels quals el primer seria sens dubte el més conegut pel gran públic. Precisament ell va ser el pare de tres fills també dedicats a la música de cine, David Newman (de qui parlem aquí), Thomas Newman (un etern proposat als Oscar, de qui ja hem parlat altres vegades), i Maria Newman (més discreta que els germans perquè gairebé només ha fet tres composicions per al cinema). I encara ens falten noms, perquè (almenys de moment) completen la saga Randy Newman (nebot dels tres primers i cosí dels altres tres) i el jove Joey Newman (nét de Lionel). Fent un joc de paraules una mica fàcil, podem dir que l'esperit musical mai no ha abandonat aquest llinatge.

Encara que de totes maneres, David és dels més discrets i fins i tot erràtics a la seva feina: trobem els seus inicis a un lloc tan misteriós com és *Frankenweenie* (Tim Burton, 1984, un migmetratge del després famós director que també porta música de Michael Convertino) o les pel·lícules de terror espacial dels vuitanta com *Critters* (Stephen Herek, 1986) i productes similars com *Mi Diabòlico Amante* (*My Demon Lover*, Charlie Loventhal, 1987), o *Chicos Monsters* (*Little Monsters*, Ric-



hard Greenberg, 1989), que barregen els gèneres d'una forma que sempre dóna com a resultat uns productes estranys i de vegades fins i tot interessants (encara que no sempre). Amb aquest esperit inquiet i una mica iconoclasta, trobarem la seva signatura a gèneres com els dibuixos animats (a films com *La Tostadora Valiente* —*The Brave Little Toaster*, Jerry Rees, 1987—, *Patoaventuras*, *La Película: El Tesoro de la Lámpara Perdida* —*Duck-Tales, The Movie: Treasure of the Lost Lamp*, Bob Hathcock, 1990—, *Anastasia* —Don Bluth i Gary Goldman, 1997—, o ja més darrerament *La Edad de Hielo* —*Ice Age*, Chris Wedge i Carlos Saldanha, 2002), comèdies delirants i amb tocs surrealistes (*Tira a Mamá del Tren* —*Throw Momma from the Train*, Danny DeVito, 1987—, *Los Caracanos* —*Coneheads*, Steve Barron, 1993—, *Me Gustan los Líos* —*I Love Trouble*, Charles Shyer, 1994—, o *Los Picapiedra* —*The Flintstones*, Brian Levant, 1994— i també la seva seqüela *Los Picapiedra en Viva Rock Vegas* —*The Flintstones in Viva Rock Vegas*, també Brian Levant, 2000), passant per coses molt més prescindibles (sembla que a Hollywood tenen predilecció per David a l'hora de posar música a segones parts) i altres més que dignes i fins i tot atípiques a la seva trajectòria (com *Hoffa*, *Un Pulso al Poder* —*Hoffa*, Danny DeVito, 1992—, *Sólo Ellas*, *Los Chicos a un Lado* —*Boys on the Side*, Herbert Ross, 1995—, o *A Dúo* —*Duets*, Bruce Paltrow, 2000). Vist tot això, no ens estranya gens

que el seu darrer treball sigui una petita bogeria una mica influenciada per les sonoritats d'altres com Danny Elfman.

Però de totes maneres, és cert que les seves partitures tenen un gust àcid especial i atípic, i si bé la seva única proposició a un premi important (a la Millor Banda Sonora de Comèdia o Musical, amb *Anastasia*) sona una mica fluixa comparada amb altres membres de la família, sí és cert que aquest home encara té coses interessants a dir. ■

Maria BELLO Andre BRAUGHER Paul GIAMATTI Huey LEWIS Gwyneth PALTROW Scott SPEEDMAN

duets



Misteris d'una reina

Pere Antoni Pons



La reina Elisabet I d'Anglaterra, la reina Verge, és una de les personalitats més misterioses de la Història. Filla del turbulent Enric VIII i de la desafortunada Anna Bolena, Elisabet va instaurar oficialment el protestantisme al seu país i, en quaranta cinc anys de regnat, del 1558 fins al 1603, va aconseguir convertir el que era un regne precari i depauperat, amb una economia en bancarrota i un exèrcit sense recursos i amb la moral humiliada, en un Imperi que, al cap d'uns pocs segles, acabaria sent el més vast i poderós de tots els que hagin dominat mai el planeta.

Una proesa certament fabulosa, increïble, impensable, sobretot si tenim en compte que, per tal de dur-la a terme, Elisabet hagué de superar, a banda de les inevitables intrigues polítiques que històricament ha implicat la tasca de qualsevol monarca, el conflicte religiós més devastador —Michel de Montaigne ja va notar-ne la cruïssa amb la seva proverbial perspicàcia— que mai havia sofert Europa.

Elizabeth, de l'any 1998, i *Elizabeth: The Golden Age* (*L'edat d'or*), de l'any 2007, totes dues dirigides per Shekhar Kapur, formen un díptic —sumptuós i delicat i convuls— sobre l'enigmàtica Reina i l'època que li va tocar de viure, un segle XVI ple de novetats que llavors encara no havien estat del tot assumides però que ja havien suposat uns canvis

radicals en molts aspectes de la vida i la societat, canvis que incloïen des de la descoberta del Nou Món fins a l'aparició desastrosa de les primeres armes de foc, passant per la descomunal fúria papal davant de la desobediència dels protestants hereges i pels avenços científics i intel·lectuals que, des de feia dècades, estaven inaugurant la Modernitat.

És per tot això que no és desencertat inscriure les pel·lícules de Kapur dins el subgènere de l'anomenat cine d'època: cine d'època, a més, de qualitat superior, que —sobretot en el cas de la primera part— sap evitar els defectes de l'artificiositat i la solemnitat de cartó pedra, mitjançant unes seqüències àgils i denses i unes composicions i enquadraments que semblen colors que respiren, i que, en els millors moments del film, donen la sensació de ser el resultat de mesclar l'Orson Welles de *Campanades a mitjanit* i les paletes més majestuoses i elegants dels pintors d'aquell període.

De totes maneres, al nucli central del díptic elisabetià de Kapur no hi ha tant un interès per reconstruir i evocar aquella època, sinó més aviat un afany per desxifrar el caràcter de la Reina, per analitzar els esdeveniments que varen fer que deixàs de ser una noia senzilla, enamorada i juganera (temorosa davant la possibilitat que la seva ger-



manastra catòlica, que la va precedir al tron, la fes executar) i adoptàs el caràcter i les maneres amb què ha passat a la història: els d'una figura distant i gèlida, gairebé divina, espectral i alhora bellíssima, d'una intel·ligència tan desperta i un sentit de l'humor tan mordaç i provocador que, quan no desconcertava els seus nobles i consellers, els pertorbava i els ofenia. Però, a ella, li era ben igual: ella era —tothom dempeus!— la Reina.

D'aquest procés tan radical i insòlit de transformació, les pel·lícules de Kapur posen l'èmfasi —lúcidament— sobretot en aquelles decisions de la Reina que xocaren de manera més frontal amb la seva condició de dona: la renúncia racional a l'amor d'un home, i la negativa a triar un espòs que li fes un fill que assegurés la successió i, per tant, la perdurabilitat de les seves polítiques.

Cap al final de la primera part, hi ha una escena en què Elisabet observa una estàtua de la Mare de Déu i es pregunta què té perquè tanta gent l'adori i l'estimi amb tant de fervor i tanta devoció. És el moment en què es consolida la seva nova personalitat, quan fa *tabula rasa* respecte de la seva vida passada i decideix fer veure que res del que íntimament ha viscut ha ocorregut realment. Ja havia tengut amants i ja havia estat enamorada, però just en aquell moment decideix que ella serà, i és, verge, i que no es casarà perquè el seu espòs ja és el poble d'Anglaterra.

És l'escena culminant d'una pel·lícula memorable, que sap posar llum al misteri d'una dona absolutament extraordinària. ■



Clàssics Moderns. El mite de la joventut (i IV) *Outsiders (Rebeldes, 1983)* de Francis Ford Coppola

Iñaki Revesado



És inevitable que el recorregut pels darrers trenta o quaranta anys de la història del cinema ens conduís a un dels realitzadors nord-americans més interessants dels que encara estan en actiu. Difícilment podria quedar-ne exclòs el nom de Coppola i el d'alguna de les seves excel·lents obres. Temps tendrem, quan analitzem temàtiques d'altres tipus, de comentar films excepcionals com ara la trilogia de *The Godfather* (*El Padrino*, 1972-1990) o *Apocalypse Now* (*Apocalipsis Now*, 1979), però ara, quan acabam l'anàlisi de les diferents visions que ha tengut el cinema sobre la joventut, hem volgut donar entrada a Coppola per la porta gran amb un dels films que podríem qualificar de menors, aquest *Outsiders* que rodà quasi simultàniament amb *Rumble Fish* (*La Ley de la calle*, 1983), pel·lícules ambdues basades en novel·les de Susan Hinton, amb temàtiques bastant similars, en les quals els protagonistes són un grapat de joves.

¿Per què hem triat *Outsiders* i no *Rumble Fish*? Ens sobren les raons. *Rumble Fish* ja ha esdevingut amb el pas del temps un veritable clàssic i és un referent del cinema de Coppola, primer perquè va saber retratar-hi la manca de motivacions d'un grup de joves, però també perquè va jugar-hi amb formes noves, mesclant el color i el blanc i negre i dotant d'un profund lirisme un cinema caracteritzat per les maneres brusques dels personatges. Tanmateix, *Outsiders*, a l'ombra de *Rumble Fish*, ha continuat sobrevivint com a germana petita de l'anterior (bona prova n'és que les entrades a Google que s'ofereixen de la primera són infinitament majors que les de la segona), però té el perill de caure més fàcilment en l'oblit, cosa que seria una veritable llàstima. Però a més, un altre punt en favor d'*Outsiders* és que Coppola va traslladar el

lirisme formal de *Rumble Fish* a la psicologia dels personatges d'*Outsiders*, de manera que en els seus dos protagonistes s'acumula tant de romanticisme, tanta poesia, com la que podrien trobar en l'antologia poètica de qualsevol poeta.

Les dues pel·lícules vénen d'una tradició en la filmografia de Hollywood representada pel cinema de bandes. Bandes que intenten fer-se amb el domini de la ciutat. El tema ha donat èxits sonats com ara *West Side Story* (Robert Wise, 1961), si bé *Outsiders* s'acosta més a *Rebel without a cause* (*Rebelde sin causa*, Nicholas Ray, 1955), encara que la distància que separa els personatges protagonistes dels dos films és molta. La novetat més important en la pel·lícula de Coppola és l'atenció personalitzada que presta a dos dels membres de la banda dels "grasientos", Ponyboy Curtis i Johnny Cade, que són a més a més els benjamins de la banda. La vida de cap dels dos no és fàcil. Ponyboy ha perdut massa prest els seus pares en un accident de cotxe i viu sota la custòdia del seu germà gran, només un parell d'anys major. Pitjor encara és i ha estat la vida de Johnny. Ell sí que te pares, però s'estimaria més que es matassin mútuament en una de les seves habituals baralles que han fet que Johnny hagi crescut tot sol i s'hagi refugiat en la banda dels "grasientos" i molt especialment en l'amistat que l'uneix a Ponyboy.

De la mateixa manera com passaven les hores d'esbarjo els protagonistes de *The last picture show* (film de Bogdanovich comentat fa un parell de mesos) Johnny i Ponyboy tenen en el cinema de la ciutat (un autocinema) un dels seus pocs entreteniments. Allà, a més d'evadir-se amb les històries que surten a la pantalla, es troben amb els amics, intenten lligar alguna al·lota i marquen territori amb els membres de la banda rival, els "dandys" que són els que no necessiten treballar perquè els pares els paguen totes les despeses. Un dia en el cinema coneixen Sherry, que és la xicota del cap de la banda dels "dandys", i de tot d'una entre els tres sorgeix bona complicitat. Sherry es troba bé amb Ponyboy i amb Johnny, ja que troba que són diferents i que no s'entusiasmen amb la violència i la fatxenderia de la resta de joves de la ciutat. Tot això coincideix amb la retornada de Dallas, un membre dels "grasientos" que, recent sortit de presó, s'ha convertit en un mite per a tots ells. Com dèiem, la novetat de Coppola ve marcada per haver optat per deixar en segon pla els problemes entre les bandes i centrar-se en l'amistat entre Ponyboy i Johnny. Ambdós aspiren a créixer i ser respectats com a iguals pels altres companys, però igualment desitgen no convertir-se en allò que pareix que el destí els té guardat. El pacte amistós entre ells inclou una lleialtat a prova de bomba. Per això es veuen involucrats en un episodi que no cerquen i del qual

en surten mal parats. Obligats a fugir amb l'ajuda de Dallas, passen uns dies allunyats del món en una petita església abandonada, on arriben a entendre que és possible el paradís. Amb els escassos doblers que disposen compren els queviures necessaris fins que puguin tornar a comptar novament amb l'ajut de Dallas, però també un exemplar de *Lo que el viento se llevó*, novel·la que tant agrada a Ponyboy i que llegirà en veu alta àvidament per compartir-la amb l'amic. És llavors, en una escena que és un clar homenatge al celebèrrim moment en què Scarlett O'Hara diu allò de: "A Dios pongo por testigo...", quan Ponyboy li explica a Johnny la dificultat de retenir l'or, l'or que pinta el cel en les sortides de sol, però que és alguna cosa més que el preciós to cromàtic d'una estampa paisatgística. Com en el film de Victor Fleming, estam davant l'escena fonamental del film, on es fa l'autèntica declaració d'intencions.

Però l'or s'anirà esvaint i enterbolint per la realitat. Dallas vindrà a cercar els amics i en el viatge es troben una escola presa per les flames. Els tres amics ajuden a evacuar l'escola i de cop els delinqüents perseguits es converteixen en herois locals. Però com l'or de l'alba, els moments de glòria són igualment efímers i escapar al destí serà una tarea massa complicada quan per tot arreu hi ha els senyals que et recorden qui ets i que les oportunitats que ha guardat la vida per a tu són escasses.

A resultes de les ferides ocasionades pel foc, Johnny no podrà participar en la baralla programada amb els "dandys". Ponyboy sí que hi anirà, tot i haver parlat prèviament amb el nou cap de la banda enemiga i haver vist que és un bon tipus que com ell és també presoner dels convencionalismes i del camí prefixat. Els "grasientos" en surten victoriosos i Dallas i Ponyboy van a l'hospital a oferir

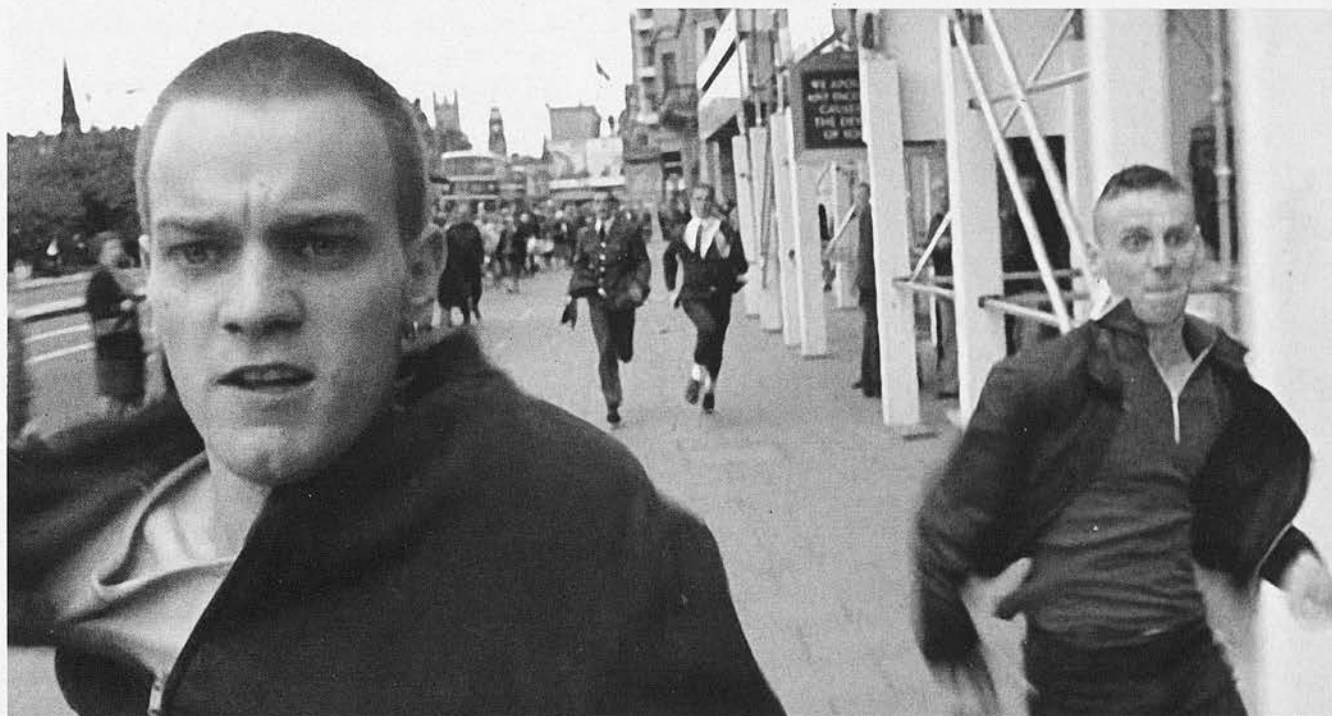
la victòria a Johnny, però aquest ja no desitja victòries. L'estada a l'església abandonada ha canviat els seus anhels, ara només desitja una cosa i és que Ponyboy mai no deixi de ser d'or.

Outsiders i *Rumble Fish* varen representar una empena en la carrera de Coppola després del desastre econòmic provocat per la producció de *One from the heart* (*Corazonada*, 1982). A més, els dos films varen servir de plataforma a un grupet d'actors joves que en els anys vuitanta i noranta varen fer moltíssimes pel·lícules, i que ja tothom anomena com el grup del *brat pack*. La majoria són ara actors de productes televisius, és el cas de C. Thomas Howell (Ponyboy) o de Rob Lowe. Altres, en canvi, han esdevingut estrelles de primer ordre com és el cas de Mat Dillon (Dallas) o Tom Cruise mateix, amb un paper menor.

La recomanació de títols que tenen els joves com a protagonista la podem estendre a altres films, a més dels aquí comentats.

CLÀSSICS MODERNS: El mite de la joventut

- *The Last Picture show* (Peter Bodanovich, 1971)
- *Les roseaux sauvages* (André Techiné, 1994)
- *Mensaka* (Salvador García Ruiz, 1998)
- *Outsiders* (Francis Ford Coppola, 1983)
- *Rumble Fish* (Francis Ford Coppola, 1983)
- *Yo, Cristina F.* (Uli Edel, 1981)
- *La carnaza* (Bertrand Tavernier, 1995)
- *Deprisa, deprisa* (Carlos Saura, 1980)
- *La vida soñada de los ángeles* (Eric Zonka, 1998)
- *Historias del Kronen* (Montos Armendáriz, 1995)
- *Barrio* (Fernando León de Aranoa, 1998)
- *Trainspotting* (Danny Boyle, 1996). ■



Els ulls de Jodorowsky (3) *Fando y Lis* i "Fábulas Pánicas": l'inici del caos

Leazah Zelaz

Alejandro Jodorowsky, que interpreta Déu a *Fando y Lis*



“Quan vaig començar a rodar *Fando y Lis*, no tenia cap base acadèmica. No sabia els noms tècnics. Em vaig aferrar al director de fotografia, i jo decidia els seus moviments. Ell tenia la càmera i jo la movia, anava amb ell per tot. Aquesta era la meua tècnica. No volia utilitzar un guió, el guió només tenia una pàgina. Vaig rodar la pel·lícula basant-me en el teatre, en el món d'Arrabal. Però jo tenia les meves pròpies idees. I tampoc no volia fer cap concessió a la indústria per ficar-me al públic a la butxaca. Per a mi, les pel·lícules són un art amb el qual m'expresso. Si només tres persones veuen aquesta pel·lícula, no passa res. Jo no faig pel·lícules per a les masses, sinó per una minoria selecta, així puc fer el que vull.” Sens dubte, és una bona manera d'expressar allò que es vol fer d'una o altra manera i per això, quan l'any 1967 ens trobem a Alejandro Jodorowsky vivint a Mèxic, aclaparats per les llistes negres de la censura teatral del moment, ens adonem una vegada més que és ben certa aquella de frase seva que diu “fracassar és canviar de camí”. Amb aquesta premissa, l'artista es ficarà dintre de dos terrenys gairebé completament nous per a ell que, ves per on, seran els que el portaran cap al futur d'una forma que podem estar segurs no s'imaginava de cap manera.

A finals de l'any 2003, fent un viatge iniciàtic pel país mexicà amb el meu pare, em va caure a les mans una publicació nova de trinca que es deia *Fábulas Pánicas*, i que recollia ni més ni menys que tota la producció de còmic que Jodorowsky

havia fet per al diari *El Heraldo de México* des de l'any 1967 fins a 1973, historietes curtes (sempre gairebé d'una única plana) no ja guionitzades per ell, sinó també dibuixades. En aquell moment jo no sabia això, però la editorial Grijalbo acabava de reunir i publicar per primera vegada tot el material conjunt, reproduït a color i amb una qualitat immillorable tenint en compte que els originals es varen perdre ja fa temps.

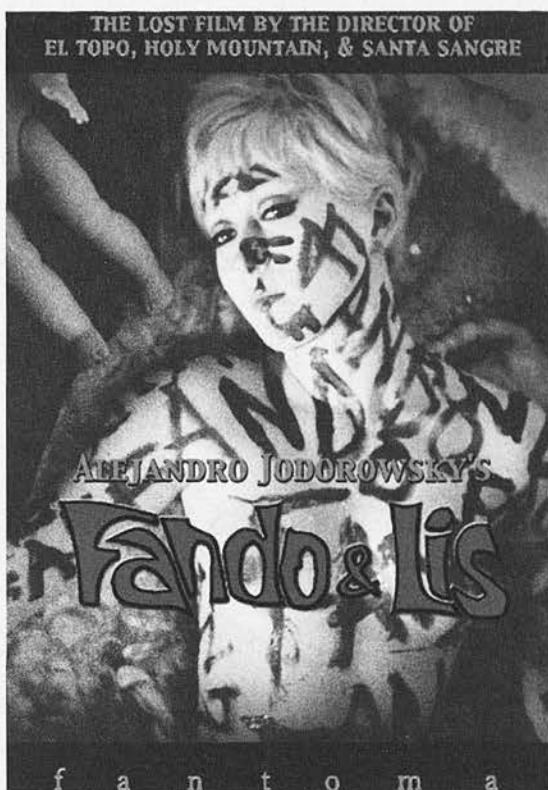
¿I què ens trobem en aquestes *Fábulas Pánicas* que varen marcar a foc a tota una generació? Doncs de tot un poc, des d'històries iniciàtiques tipus zen i similars (tan del gust del seu autor) com paranoies personals i acudits barrejats amb vivències de Jodorowsky mateix que anys després ocuparien les planes dels seus llibres, tot amb un dibuix molt primerenc, però també molt efectiu, ple de tècniques artístiques com el collage o la pintura naïf i envoltat d'esquemes molt nous i frescos. Al llarg de les pàgines (i dels anys) anem descobrint a poc a poc qui és realment aquest home creador, que es dibuixa a si mateix sempre meditant amb un mestre al seu costat i pensant amb resignació “¡quina posició tan incòmoda!”, mentre cerca la il·luminació gairebé desesperadament, alhora que dóna uns consells que a molta gent varen canviar la vida, o almenys varen començar a canviar-los-la. Després de tot, una altra de les frases preferides de Jodorowsky és “no puc canviar el món, però puc començar a canviar-lo”. El que és inqüestionable és que avui aquestes faules són una veritable

delícia que ens recorden una altra època i una altra forma de fer art (al cap i a la fi, el seu autor mai no ha pretès ser un gran dibuixant: ell mateix ha dit que quan va arribar a Europa i va conèixer als grans dibuixants de còmic com Moebius o Boucq, ja no va tornar a agafar el pinzell perquè tenia vergonya de les pròpies creacions), i l'excel·lent edició de Grijalbo (ara ja es troba sense gaires problemes a les llibreries hispàniques, encara que durant molt de temps jo vaig atresorar el meu exemplar com si fos un incunable) ens acosta a l'època i a l'artista que feia tota la feina que podia (i com podia) en aquells moments convulsos.

D'altra banda, està clar que des del 1967 fins al 1973 varen passar moltes coses, tant a Mèxic com a Jodorowsky mateix, i és ell qui ens explica que, quan la situació amb la censura es va relaxar i va poder tornar a fer feina al teatre, l'èxit de les seves historietes era tan gran que no va poder deixar de fer-les, encara que ja no els podia dedicar tant de temps com abans: així, doncs, l'apartat gràfic es va començar a simplificar encara més, i moltes vegades allò veritablement important era el text explicatiu de les ensenyances o les lliçons del mestre al Jodorowsky alumne; i del preciosisme gairebé barroc dels primers anys assistim a l'abandonament en els darrers, arribant fins a la filmació d'una de les seves pel·lícules més polèmiques. Però abans d'això, ens quedem de moment en aquell 1967 on comencen a aparèixer les primeres faules, i de cop i volta, a la vida de Jodorowsky apareix també un d'aquests homes curiosos i estranys que tan bé li serviran a ell com a matèria prima.

A un moment de *Fando y Lis*, en què tres homes l'acaricien quan està despullada, podem veure com un d'ells sembla amb problemes físics perquè el seu rostre mostra signes d'endarreriment mental, aquest era Samuel Rosenberg, a qui va dedicada la pel·lícula i que es va suïcidar abans d'acabar la filmació. I segons Jodorowsky, va ser el seu pare qui, agraït per l'atenció que Jodorowsky havia tingut amb el seu fill, li va deixar 100.000 dòlars per filmar la que seria (aquesta ja sí, sense cap discussió), la seva primera pel·lícula, basada en un text de Fernando Arrabal que ell mateix ja havia representat en teatre durant molt de temps: un text completament "arrabalesc" com és *Fando y Lis*.

Recordo la meua primera impressió d'aquest clown modern satíric i histèric que és Arrabal: l'any 2001, a Madrid, a la presentació del llibre de Jodorowsky *La Danza de la Realidad*. Havia sentit parlar d'ell, però ni de molt em pensava que darrera d'aquelles ulleres rodones i aquella cara d'àngel tranquil i pacífic (i és que aquell dia no va fer cap estridència ni sortida de to) s'amagués un dels creadors més irreverents i personals que existeixen, amic de Jodorowsky des de feia molts d'anys i cocreador d'aquell moviment artístic que va ser una gran broma i que molta gent es va prendre seriosament, anomenat "pànic" en honor al déu Pan. I ell mateix era qui havia signat tants d'anys abans l'esmentada obra, que explica els problemes



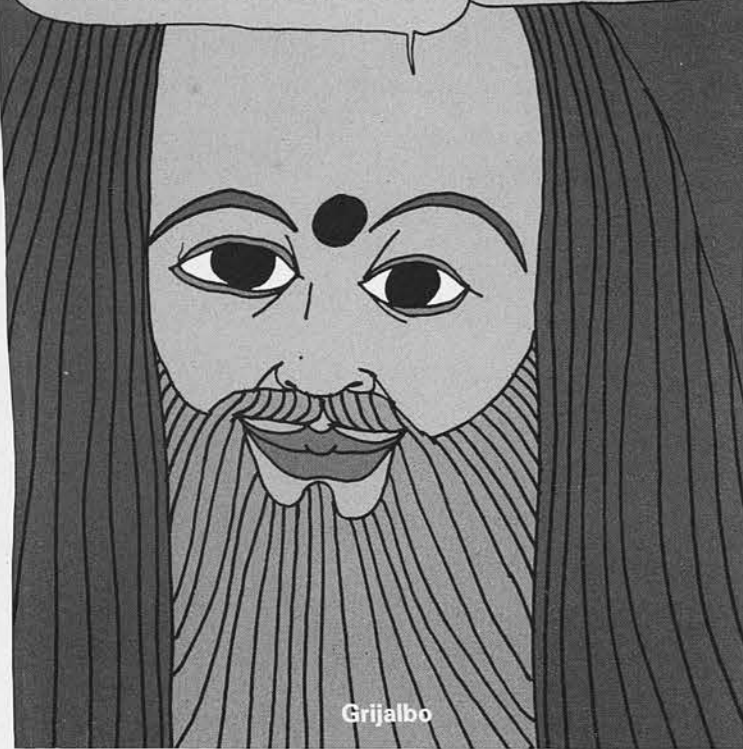
Primera edició de *Fando y Lis* en DVD, per Fantoma

amb els seus pares, les paranoies infantils i adultes, la pèrdua de la innocència i les dificultats que hi ha a les relacions de parella, tot barrejat, i el seu amic Jodorowsky, que ja l'havia dirigida damunt l'escenari, va decidir arriscar-se amb una pel·lícula, a veure què passava.

"Com tots els pintors surrealistes, jo volia fer teatre, cinema, dibuixar, escriure novel·les. Admiràvem Cocteau, ell feia pel·lícules i escrivia poemes. Ens agradava Leonardo Da Vinci, Pasolini, i també el surrealisme". Així descriu Jodorowsky el seu moment creatiu de l'època, i així parla de la seva pel·lícula sense cap tipus de vergonya: "Durant el rodatge de la pel·lícula, no sabia el que tractava de dir. No la vaig rodar amb el cap, sinó amb l'inconscient. Procedeix directament del meu inconscient". Tot això ho va dir gairebé trenta anys després (als audiocomentaris que porta l'edició restaurada en DVD, que ell fa en un anglès molt senzill i divertit), i si una cosa és realment certa, és que *Fando y Lis* (Alejandro Jodorowsky, 1968) barreja molt adequadament surrealisme i inconscient, encara que potser no és una obra tan inconscient com els seus dos autors (tant Arrabal com Jodorowsky, que signen el guió) ens volen fer creure, perquè més enllà de polèmiques que avui ens semblen absurdes (la filmació clandestina per tal d'eludir censurens i controls governamentals, la distribució en quatre parts per poder dir que eren quatre curtsmetratges en lloc d'un llarg, l'estrena al festival de cinema d'Acapulco on la gent volia linxar el director i d'on va haver de fugir amagat dintre d'un cotxe, i la posterior reivindicació per part de gent tan famosa com Roman Polanski, qui la va defensar públicament), ens queda una pel·lícula prou interessant, plena de

FÁBULAS PÁNICAS

ALEJANDRO JODOROWSKY

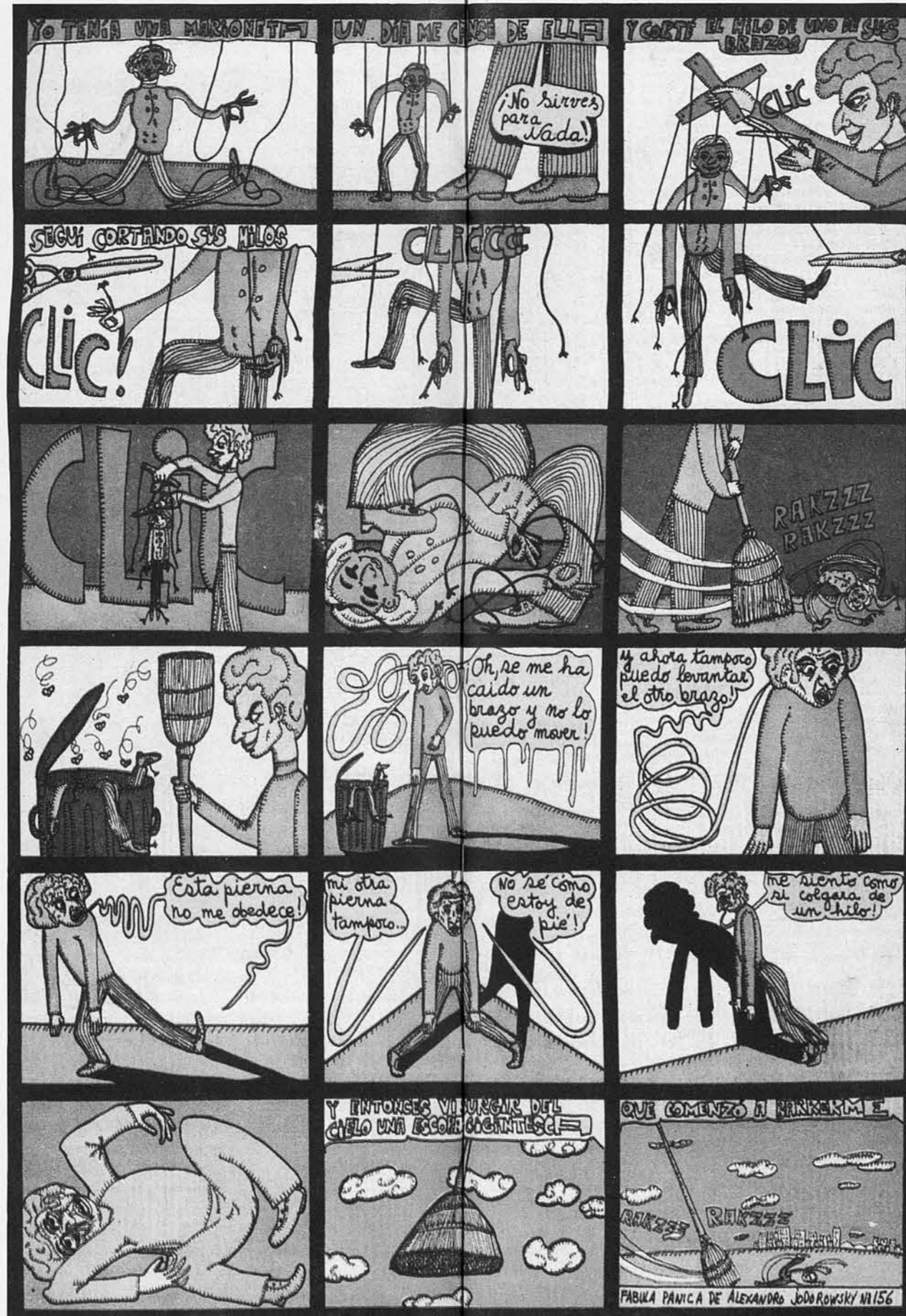


Grijalbo

Edició de
Fábulas
Pánicas

moments inesborrables, i que, entre d'altres coses, ens mostra que el més important per fer un film de qualitat és tenir-ne ganes i talent (cosa que molts de joves realitzadors de tots els temps semblen no tenir gens clar).

Per començar, es nota molt la influència de Luis Buñuel, i sobretot de les seves dues primeres pel·lícules, *Un Perro Andaluz* (*Un Chien Andalou*, 1929) i *La Edad de Oro* (*L'Age d'Or*, 1930), a la qual cosa hi contribueix molt l'ús d'un blanc i negre tan molt (gairebé totes les escenes estan filmades a l'aire lliure, davall de l'intens sol de Mèxic). I a més d'això, hi ha una dada inqüestionable, donada pel director: "Quan filmes la teva primera pel·lícula no saps el que fas, no tens experiència. Quan vaig finalitzar el rodatge, vaig anar a veure Carlos Savage, qui va muntar totes les pel·lícules de Buñuel a Mèxic. Em va parlar de la seva experiència amb Buñuel, a qui jo admirava, i vaig seguir els seus consells". És clar que amb una ajuda com aquesta, la qualitat estètica hi guanya moltíssim, i això és una de les coses més atractives de tota la pel·lícula, a la qual s'hi afegeixen els escenaris naturals triats per Jodorowsky (les ruïnes d'un manicomi que hi havia al mig de la ciutat, que és on toquen els músics a una de les primeres escenes, passant per la mina abandonada, el cementiri on Fando i Lis es burlen de la mort i que també va ser utilitzat sense permís, o la desèrtica bassa on els cossos coberts



de fang es remullen) i la personalitat mateixa dels actors, tan ben explotada (Jodorowsky odiava Sergio Kleiner, l'actor que feia de Fando, perquè el trobava artificial, encara que així és com és Fando, i per això ho hem d'odi, alhora que ens sorprenem de l'èxtasi del metge que extreu la sang de Lis, ens meravellam amb els transvestits que ballen, o ens escandalitzem amb les senyores majors que mengen préssecs dolços de la boca d'un home jove). Tot serveix de marc per assistir a aquesta pèrdua de la innocència tan brutal i directa ("sí, Fando... ya sé que no es un juego") que de vegades ens fa pensar en si avui dia el director no es trobaria amb els mateixos problemes per tal de voler filmar una història tan sàdica i tan masoquista.

"De nin, Fando torturava Lis per adquirir experiència, perquè Lis forma part del seu propi ésser. Era cruel amb ella. És la curiositat del nin que trenca una joguina per veure què hi ha dintre. Al trencar-ho, es trencarà a si mateix. El sofriment de Lis és el seu sofriment." I al mateix temps, el sofriment de Fando (i de Lis, i de Jodorowsky, i d'Arrabal, i de gairebé tots els espectadors) és el sofriment del pas de la vida infantil a la vida adulta, travessant aquesta barrera invisible que ens fa passar d'anar damunt un carretó carregant un gramòfon i un tambor ("¡la pluma estaba en la cama, la cama estaba en la pluma...!") a tal vegada morir a garrotades de la mà d'un amant que només amb la mort se'n tem de quant estimava l'altra persona... Tot un viatge per un món postnuclear que potser ja existeixi a la nostra realitat, al qual ens ajuda ni més ni menys que Déu en persona, interpretat a la pantalla (no podia ser d'altra manera) per Jodorowsky (moment que també recull a una de les seves *Fábulas Pánicas* publicada el 5 de juliol de 1970): "Ara veurem Déu personificat, amb un titella al qual tallarà els fils: dirigirà l'acció. Sempre he volgut ser Déu als meus films, a *El Topo* vaig dir "Jo som Déu", i aquí està Déu". Jodorowsky també volia interpretar el paper de Fando, però la seva manca d'experiència com a director ho va fer impossible encara que no trigaria molt en poder fer realitat el seu somni.

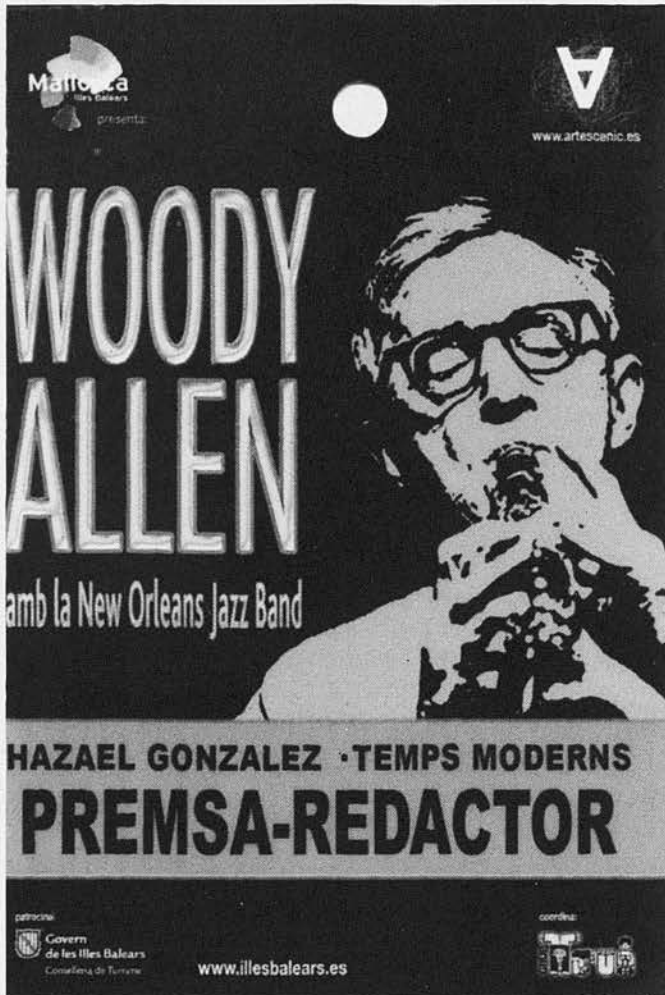
"L'art no necessita filòsofs. L'art s'ha de comunicar amb l'ànima. Això és el que jo crec". Això és el que diu el seu director, i això és el que ens queda: avui dia, *Fando y Lis* és una pel·lícula potser primerenca però també més que digna de recordar, que s'anticipa el *Satyricon* (Fellini - *Satyricon*, Federico Fellini, 1969), i de la qual es pot gaudir en nous formats després d'un procés de restauració complex que li ha tornat tot el seu esplendor i ha llevat tots els molestos moviments del seu suport (i ningú no s'imagina com es veu a pantalla gran passada amb el negatiu original) alhora que li ha donat definició i claredat. I encara que aquesta va ser de les poques obres no maleïdes quant a producció i distribució, tampoc no va ser gens fàcil fer-se amb una còpia durant molt i molt de temps, tot just el mateix que va passar amb les *Fábulas Pánicas*: així de complicada és la vida de l'artista, sigui viu o mort.

Háblame, Lis... Háblame, Lis... Háblame, Lis... ■

Fàbula pànica
relacionada
directament
amb la
pel·lícula

Woody Allen & New Orleans Jazz Band, in Palma

ABABS



Aquestes coses succeeixen així, gairebé sense previ avis, d'una forma tan màgica que sembla que nosaltres mateixos ens haguem endinsat a la pantalla gran i de sobte formem part d'un repartiment d'actors a una pel·lícula. Ja la mateixa Mia Farrow explicava a les seves memòries que, quan aquell home baixet i amb ulleres de pasta negra, la va seduir amb xampany a la terrassa d'un gratacles de Nova York, "tot era com una pel·lícula de Woody Allen", i encara que després la realitat sempre s'acaba imposant per a bé i per a malament (d'Allen mateix és precisament l'encertada frase "odio la realitat, però és l'únic lloc on et pots menjar un bon filet"), és cert que somiar amb una existència de fotogrames no és cap pecat, i molt menys si això ens dona de la mà d'un geni.

I així són les coses: el passat 1 de gener d'aquest 2009 que acabem d'estrenar, la vida ens va fer el millor regal d'any nou a tots els aficionats a la bona música i al bon cinema residents a Palma, perquè fins a la nostra ciutat es va desplaçar en carn i ossos Woody Allen acompanyat per la New Orleans Jazz Band (Conal Fowlkes al piano, Eddy Davis com a director

musical i banjo, Gregory Cohen al contrabaix, Simon Wettenhall a la trompeta, Jerry Zigmont al trombó, John Gill a la bateria... i Allen al clarinet, òbviament), per tal de tocar música durant una bona estona i gaudir (i fer gaudir) d'un concert que, sens dubte, no es pot qualificar millor que "de pel·lícula".

Tot va començar amb unes poques notes de piano i un llum blau i fosc, i un ambient que ens recordava els primers temps del cinema mut; i aviat varen arribar a l'escenari la resta d'intèrprets amb la figura principal, el menut senyor Allen que va fer que tot el públic comencés a aplaudir només pel fet d'ell ser allà, en persona, disposat a fer passar uns bons moments i fer-ho el millor possible, tal com va dir. I amb moltes ganes i amb molta música, tot d'una ens vàrem submergir dins d'un ambient molt més íntim que aquell gran espai on ens trobàvem, tal vegada en un petit club de Nova York o potser millor de Nova Orleans, escoltant una banda local que no era precisament de les millors (i això mai no ha estat la intenció), però que ho feia prou bé, tant com perquè aviat unes quantes persones comencéssim a sentir l'olor dels pantans de Louisiana mentre veïem una desfilada cap a l'església o cap al cementiri acompanyant un difunt i tinguéssim ganes d'un bon plat de *gumbo*, al mateix temps que ens posàvem a ballar i a moure les cames tan aviat com ho feia Allen, mentre que inevitablement recordàvem imatges de les seves pel·lícules; i és que encara que no coneguéssim bé molts dels temes que els músics interpretaven (bé, qui més qui menys va reconèixer l'evident "Para Vigo me voy", de la qual varen fer una versió prou interessant), allò sonava bé, i sobretot, sonava indubtablement a Woody Allen.

Finalment, després de tot el plaer musical (que, insistim, no va ser poc), era indubtable que ens havíem d'acostar una mica més al nostre objecte del desig (uns quants havíem anat al concert sabent bé el que anàvem a escoltar i a gaudir, però una de les frases més escoltades abans i després per part de molta gent era "bé, a mi aquesta música no m'agrada massa, jo vénc a veure Woody Allen", és clar que no es cap actitud censurable), i per això ens vàrem beneficiar de la confusió prèvia als bisos per poder arribar fins a les mateixes cadires de la primera fila i des d'allà poder fer una ullada a l'escenari, al més a prop possible. I sens dubte, va ser una sensació especial: veure aquell home tan reial, vestit amb uns calçons de pana i una camisa blanca tocant un clarinet, i alhora estar participant d'una pel·lícula, perquè realment aquell home era Woody Allen, el Woody Allen a qui coneixem fa anys, però a qui sempre havíem vist a la pantalla. I, en aquell moment, en què cinema i realitat es donaven la mà, era impossible no sentir-se com a una pel·lícula de Woody Allen.

Un concert màgic i de pel·lícula, no hi ha dubte. ■

Els espais domèstics del poder: *La Linterna roja*, o de la situació de la dona a la Xina a principis del segle XX

Ramon Bassa i Martín



La intenció d'aquest escrit és compartir amb els lectors de la revista Temps moderns l'anàlisi de la manera com, a partir de la pel·lícula de Zhang Yimou, podem veure reflectits, a més dels destacables valors artístics, la situació de les concubines a la Xina de principis del segle XX.

1. Localització de la pel·lícula

La pel·lícula *La Linterna roja* (*Da hong deng long gao gao gua*) *Raise the Red Lantern* (1991), del director xinès Zhang Yimou i protagonitzada per Gong Li (Songlian), Jin Shuyuan (primera dama), Cao Cuifeng (Zhuoyun), He Caifei (Meichan), Ma Jingwu (home) i Kohn Lin (criada). Està basada en la novel·la *Wives and Concubines* de l'escriptor Su Tong (1963). La pel·lícula està rodada a Pingyao, al palau Chiao del segle XVIII.

L'acció transcorre a la Xina dels anys vint del segle passat en tres temps. La jove Songlian de dinou anys, accepta ser la nova concubina del ric terratinent Chen Zouqian al morir el seu pare i quedar amb la seva madrastra.

2. Estructura i temàtica. Anàlisi

- *El temps cronològic i narratiu* ve marcat per les estacions que es van succeint al llarg de la pel·lícula: comença amb l'arribada de l'estiu i de la protagonista, segueix com diu S. Farré amb "el otoño de la decepción y la amargura, el invierno de la desgracia y el desencadenamiento de la ira y el odio que llevan al final de la historia La primavera siguiente es obviada con una elipsis, quizás debida a la equívoca idea de renacimiento y renovación de la vida que podría interpretarse para un final que no tiene nada de esperanzador".¹ Finalment, es completa el cicle que dona pas a l'arribada d'una nova concubina.

- *L'espai*. L'espai encara que sigui una casa fortalesa d'un senyor i per tant, molt gran, quasi un petit poble a vegades, és un espai tancat, agobiant i delimitat segons les funcions de cada habitant. Així, cada concubina té la seva pròpia casa. Les dones acostumaven a tenir un espai interior, aïllat de l'espai masculí, que solia donar a un pati interior comú. Com diu Esther Díaz,² és una espècie de panòptic,

ja que aquesta distribució de la casa permetia, com es veu en la pel·lícula, controlar l'espai i la mobilitat de les dones dins el lloc que se les hi havia destinat dins de la mansió. L'espai era un lloc de manifestació del poder de l'home, del senyor (al qual per remarcar la seva presència simbòlica per sobre del bé i del mal, no se li veu la cara en tota la pel·lícula), sobre totes les persones que hi vivien, i de manera especial i espacial, sobre les dones. Només queden les terrasses com a única zona un poc lliure.

- Els rituals

Uns quants rituals destaquen dins la pel·lícula: la neteja i posterior massatge dels peus, considerat pel costum xinès, un dels objectes eròtics principals del cos de la dona. No oblidem la imposició dels peus embenats que complia una doble funció: com més petits, més objecte sexual atractiu eren considerats, però al temps, condemnava les dones a una quasi immobilitat o impossibilitat de grans desplaçaments al caminar, per tant, restaven controlades en els seus moviments.

L'altra ritual és la col·locació d'un fanal roig, penjant d'un trípede de l'altura d'un home, davant de la casa de la concubina que gaudiria aquella nit dels favors sexuals del marit o senyor. El so d'un gong a una hora fixada, amb totes les concubines davant de la casa esperant, marca l'inici del ritual de saber qui serà l'elegida pel senyor. El gran fanal vermell, és al temps un objecte esperat i envejat. Era el símbol de la distinció del senyor que aquell dia es permetia visitar una de les seves concubines, sopar-hi, i, com això, atreïa més atenció per part dels criats, cobrava més importància la dona triada. Símbol efímer del regnat, delegat, de la dona per un dia. També es podia convertir, com a la pel·lícula, en un objecte d'enveja i de rivalitat, entrant a formar part de l'estructura de poder, i en conseqüència, de denúnió entre les dones.

Si no se seguien "les normes de la casa", la dona podia ser condemnada a l'ostracisme i l'aïllament, així com a la pèrdua de l'atenció del senyor, amb el perill de caure en un desequilibri psíquic i un abandonament físic, com li passa a la protagonista de la nostra història cinematogràfica. Que simbòli-

cament retorna al vestit que duia quan va arribar i amb el qual es passeja fent voltes pel pati interior, en un procés d'alienació provocat per les situacions opressives viscudes.

Els vestits luxosos de les dones marquen un altre símbol del poder i de la distinció del senyor que vol que les seves concubines estiguin ben presentables, com a prestigi personal de la seva riquesa. El color vermell que és un símbol tradicional de felicitat i de bona sort, també és present al llarg de la història.

- Situació de la dona a la Xina a principis del segle XX.

Seguint la llarga tradició confuciana de la Xina, a una dona de principis del segle XX només li quedava una opció casar-se, i si arribava a ser mare d'un fill mascle encara molt millor. Les dones no eren les propietàries de la seva vida, sinó més aviat una propietat del seu marit, o com deia Confuci: obediència al pare, quan era filla; al marit, quan era esposa; i al fill, quan era vídua.

- La jerarquia de les concubines. En el nostre cas, a la casa ja hi ha tres concubines: la primera, ja sexagenària i mare de l'únic fill del senyor,³ té un cert status. La segona, un poc més jove, calculadora i astuta, aspira a tenir el favor únic del senyor. La tercera, una excantant d'òpera, encara jove, que es pensava no tenir competència, el seu adulteri és castigat amb la mort. I l'arribada de la protagonista, el nom propi de la qual també desapareix per passar a ser la "quarta senyora" o concubina, d'acord amb l'ordre d'arribada i amb la jerarquia assignada.

Les joves criades també eren objectes d'abusos sexuals per part del senyor, com la criada de la protagonista principal, però a més, sense gaudir de cap dels privilegis de les concubines, fet que explica el resentiment de la serventa, tal com es mostra a la pel·lícula, que tenia la il·lusió d'arribar a ser, tal volta, una de les noves concubines.

Per acabar, la pervivència de les amants i concubines, no pensem que s'hagi esvaït amb el triomf de la revolució comunista, així he trobat la notícia, que encara l'any 1999, el govern xinès prohibia tenir amants i concubines a la zona de Guangzhou (l'antiga Canton. La lluita per les llibertats i drets de la dona encara continuen, i les desigualtats són molt més grans al medi rural. La pel·lícula ens recorda els efectes opressius, devastadors sobre la psique i l'autoestima de les dones provocada per aquesta injusta situació social. ■

NOTES

(1) Vegeu: Susanna Farré: "La linterna roja". A: *Miradas 2002-2004*. Web: http://www.miradas.net/0204/estudios/2004/10_zyimou/lalinternaraja.html (octubre 2008).

(2) Vegeu: Esther DÍAZ: "Esposas, concubinas y poder. El cine como revelador de dispositivos sociales". A: http://www.estherdiaz.com.ar/textos/esposas_concubinas.htm (Consulta: 13-10-2008).

(3) Que per cert surt en les úniques escenes amables de la pel·lícula, tocant la flauta, com feia el pare de la protagonista. Flauta del pare cremada pel senyor per tal d'esborrar el passat de Songlian, en una mostra de poder i gelosia.





Australia

Havia pensat començar aquest comentari amb les paraules següents: "fa temps que no havia sentit la sensació d'anar al cinema a perdre el temps", però vaig recordar que això no era cert. Fa uns mesos va ocórrer amb *Vicky Cristina Barcelona*, però en aquest cas dec estar errada, ja que ha rebut el Globus d'Or a la millor comèdia. És curiós que un cineasta rebí un guardó per la seva PITJOR pel·lícula (així, amb majúscules i ben gros).

Però m'he desviat del tema. Començaré ja a parlar d'*Australia* i en comentaré els punts següents:

Nicole Kidman (si es deixen de banda les excessives operacions quirúrgiques): sembla una caricatura de les actrius de l'època daurada de Hollywood.

- Baz Luhrmann: els jocs d'artifici que funcionaven tan bé a *Moulin Rouge* estan aquí totalment fora de lloc. Desconec si la seva intenció era fer una simbiosi entre *Far And Away*, *Pearl Harbor* i *Out of Africa*.
- Guió: de veritat és necessari la col·laboració de quatre persones per aconseguir avorrir el sofert espectador?
- Efectes digitals: abús d'aquest recurs. Les postes de sol mai no havien estat tant postisses.
- Durada: uns eterns 165 minuts. No sé per què associi llarga durada (més de dues hores) amb manca de qualitat.
- Argument: és un gran embolic. Amor, aventura, drama, història, èpic... però tot barrejat.
- Disseny de vestuari: a càrrec de Catherine Martin, l'únic element que en destacaria.

El problema més greu d'*Australia* és que no aconsegueix arribar a l'espectador, aquest, si es

capaç d'aguantar fins al final de la pel·lícula, té la sensació que ha estat enganyat, que ha "perdut" un temps que hauria pogut dedicar a altres activitats.

Milk (Mi nombre es Harvey Milk)

He de reconèixer la meua ignorància. Fins aleshores desconeixia qui era Harvey Milk (i crec poder afirmar que no som l'única). Per a qui no hagi vist la pel·lícula, n'esmentaré molt breument l'argument: Harvey Milk és un ciutadà de San Francisco que es presenta a un càrrec polític.

Milk, la pel·lícula, no es basa, per mi, en la condició homosexual del protagonista, simplement és una circumstància. Jo veig la cinta com la narració sobre un home que es va comprometre políticament amb la societat. Hi ha res més noble que ser honest amb un mateix i per tant amb el pròxim? (i que a ningú li véngui al cap la propera corrupció política que ha embrutat el 2008).

Gus van Sant, a qui ja no li cal demostrar la vàlua com a director (*Psycho* no és la taca negra en la seva trajectòria). Si en repassam la filmografia, destacaria la pel·lícula que ens ocupa com la millor.

La selecció adequada de l'elenc interpretatiu dona credibilitat a una història que, en mans d'un inepte (i em vénen al cap alguns noms), no hauria estat més que una *tivimuvi*.

Sean Penn i Josh Brolin haurien de ser candidats a la majoria de premis. Penn fa creïble qualsevol personatge. Brolin, de la seva banda, moderat i terrorífic a la vegada, aconsegueix ser l'antagonista idoni. Igualment James Franco i Emile Hirsch, continguts i discrets, mereixen tots els elogis. Tal



vegada Jack Lira, el personatge interpretat per Diego Luna, sigui el més prescindible. Resulta pesat i poc atractiu.

Gràcies a la bona feina de van Sant, *Milk* no és una avorrida pel·lícula sobre política o sobre els drets dels homosexuals, sinó que esdevé en un al·legat sobre el respecte i la tolerància.

Then She Found Me (Cuando ella me encontró)

Helen Hunt sembla que, després de rebre l'Oscar per *As Good as It Gets* (i d'això fa més de deu anys), no troba el seu lloc i beneïtures com *Twister*, *Dr. T and the Women*, *Pay it Forward*, *Cast Away* i *What Women Want* no són la millor opció.

Ara s'estrena en la direcció de llargmetratges (ja ho havia fet en alguns episodis de la sèrie *Mad About You*) amb un drama sobre una mestra d'escola a qui una sèrie d'esdeveniments li trastoquen la vida.

Then She Found Me ens conta, amb alguns tocs de comèdia, com, quan creus que tot és perfecte, una sèrie de fets ho canvien i allò que et semblava correcte ara ja no ho és.

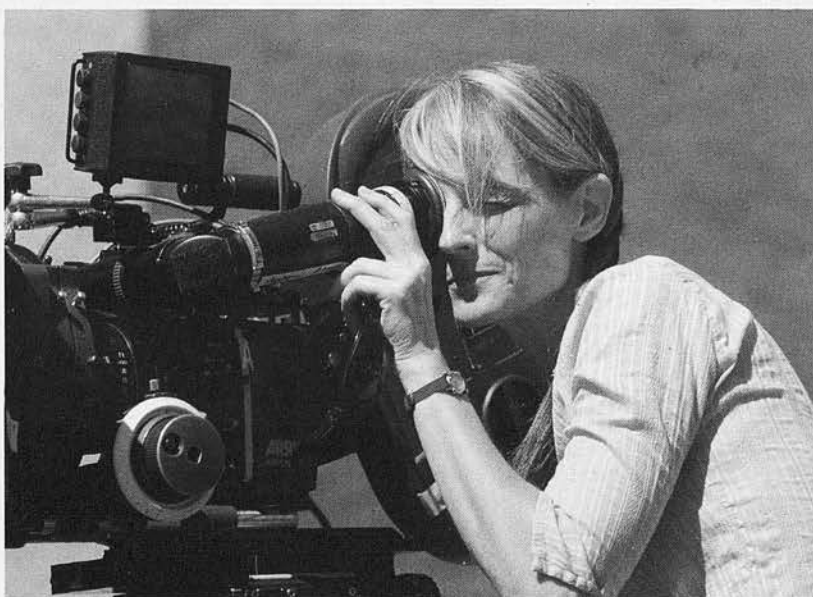
Hunt, amb l'experiència que donen els anys i el grapat de pel·lícules que ha protagonitzat, sap que una història d'aquestes característiques requereix una

realització sense efectismes ni brusquedat. És necessari un temps per avançar, un tempo per marcar les situacions (en algunes ocasions divertides, especialment els moments amb Colin Firth).

Sents simpatia pels personatges des del primer instant, ja que estan perfectament definits, més per les accions que per les paraules.

Explica Hunt que ha hagut d'esperar deu anys per dur a terme el projecte. La seva intenció inicial era només dirigir-la, però que els consells del seu amic Warren Beatty van animar-la a ser-ne també l'actriu principal.

Tal vegada el millor de *Then She Found Me* és que Hunt no n'assumeix el protagonisme, sinó que els secundaris són els que donen sentit a una història versemblant sobre algú en la crisi dels quaranta. ■



La pel·lícula de la història El primer president negre, el primer regidor gay

Francesc M. Rotger



Es biopics, és a dir, les biografies cinematogràfiques, representen un capítol important d'allò que anomenam, de manera molt genèrica, el cinema històric, com també la biografia és un subgènere fonamental, dins l'assaig històric, amb una curiosa bona acceptació per part del públic; de fet hi ha molta de gent (dins la minoria que són sempre els lectors de llibres) a la qual li agraden les biografies. Resulta evident que determinats personatges mítics, figures estel·lars de la trajectòria de la humanitat (Jesucrist, Napoleó, Juli Cèsar...) han inspirat un bon nombre de pel·lícules. També un conquistador com Genguis Khan és el protagonista d'una nova adaptació de la seva vida a la pantalla, *Mongol*; encara que aquest títol, tal vegada per l'absència de cares conegudes (per a nosaltres) al repartiment, ha passat bastant desapercbut a les cartelleres.

Un biopic que sí que ha aixecat molta curiositat, entre nosaltres, ha estat *Mi nombre es Harvey Milk (Milk)*, no debades una pel·lícula d'un realitzador prou conegut, Gus Van Sant, amb una fitxa artística de luxe: Sean Penn (sens dubte un dels millors actors de la seva generació), James Franco i Josh Brolin (tot dos intèrprets d'un títol recent de Paul Haggis, *En el valle de Elah (In the Valley of Elah)*, magnífic per cert) i, *last but not least*, Diego Luna (com deien al *Fotogrames* d'un altre actor amb magnetisme: qualsevol llargmetratge amb ell ens agrada més). A banda d'això, *Mi nombre...* constitueix la biografia cinematogràfica, sembla que ra-

onablement fidel, d'un activista nord-americà dels anys setanta que es va convertir en el primer regidor obertament gay d'un ajuntament dels Estats Units: el de San Francisco (ciutat fundada, d'altra banda, per un missioner mallorquí, com és sabut). Un fet tan insòlit aleshores, si se salven les distàncies, com un home negre a la presidència d'aquell mateix país, somni que ara s'ha convertit en realitat (i supòs que no estarem gaire per veure'n la vida al cinema). Un dels aspectes més interessants de *Milk* és que reflecteix tant la lluita pels drets civils de les persones homosexuals com la batalla dels sectors més reaccionaris i intolerants per negar-les aquests mateixos drets. Per cert, que Palma també ha tingut un regidor militant de la causa dels drets homosexuals: Antoni Esteve, actual coordinador dels Verds de Mallorca. En aquest cas sense cap conflicte, afortunadament.

Una altra temàtica històrica que ha inspirat centenars, potser milers, de produccions cinematogràfiques: la Segona Guerra Mundial. Dins d'aquest subgènere, les pel·lícules dedicades a la Resistència, és a dir, a aquells personatges que arriscaren les vides per la llibertat, sense formar part d'un exèrcit de caire regular, en suposen un percentatge significatiu. Tant el llargmetratge danès *Flame y Citron (Flammen & Citronen)*, d'Ole Christian Madsen, com *Resistencia (Defiance)*, d'Edward Zwick, reconstrueixen capítols d'aquell episodi. Tot dos es basen en fets i personatges reals. ■

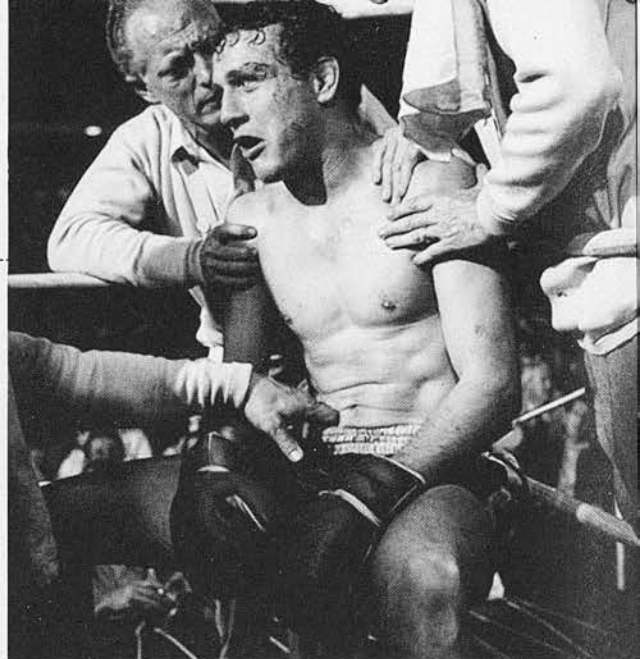
Marcat per l'odi

Joan Ferrer Miserol

La pel·lícula de Robert Wise, amb el títol espanyol *Marcado por el odio* (*Somebody Up There Likes Me*, 1956) i que he vist aquests dies per primera vegada, té unes connotacions crítiques, fins i tot al títol espanyol, que no acab d'entendre. Perquè, per mi, aquesta pel·lícula, més que denotar un odi del protagonista, el boxejador Rocky Graziano interpretat per Paul Newman, ens mostra la seva passió desbordada per la boxa. Passió per si mateixa, i també inconscientment, per compensar el fracàs dins aquesta activitat de son pare. D'una banda, sent aquesta passió, però, de l'altra, pateix la por d'esser un fracassat com el seu progenitor. És una passió tan gran que arriba a l'extrem de deixar-lo incapaç de percebre l'amor que sent cap a l' enamorada, personatge interpretat per Pier Angeli. La relació entre aquests dos personatges és possiblement l'encert més gran de tota la pel·lícula, encara que no n'hi ha res de menyspreable.

Fins i tot, més que ser una obra sobre l'esport o la boxa, crec que és una obra sobre una passió i la manera com aquesta serveix per superar un passat nebulós a causa d'una situació familiar malaurada i de la pertinença a un barri miserable. Ell, en principi, pel temor del que li va passar a son pare, es nega a dedicar-se a la boxa, però, per necessitats econòmiques i amoroses, es veu obligat a ficar-s'hi, perquè l'únic que és capaç de fer és precisament lluitar damunt un ring. L'orgull l'obliga a negar-se a acceptar un "acord" per deixar-se perdre en un combat, davant l'amenaça de veure destapat el seu passat. Però en el combat decisiu per a la seva carrera, i per l'estabilitat personal i familiar, treu forces d'on no n'hi ha i, quan el combat està gairebé perdut, l'orgull i la passió li fan remuntar la brega i guanyar el campionat del món de la seva especialitat. És significativa l'arribada a Nova York amb sa dona, amb una rebuda popular majestuosa, quan li diu a l'estimada: "gaudeix d'això, perquè no pot durar per a sempre." Malgrat la passió i l'orgull, mai no perd del tot la lucidesa; cosa que li permet arribar a l'estabilitat que pel seu bressol i els seus inicis semblava impossible.

Robert Wise ha fet una carrera molt interessant dins el cinema, mancada d'obres mestres, però amb molt poques decepcions. Aquesta pel·lícula, juntament amb *Ultimátum a la Tierra* (1951), són possiblement les seves dues obres més memorables. Si la darrera és una obra més simpàtica que altra cosa, *Marcado por el odio* és una pel·lícula molt dura, singularment realista i que conté una relació d'amor, tan breu i de poques pinzellades com de gran intensitat. Sembla com si la relació de ficció entre la terràquia i l'extraterrestre de la primera s'hagués materialitzat, cinc anys més tard, entre el boxejador real i l'amiga de la seva germana.



Les obres d'un artista ens proporcionen aquestes sorpreses que semblen impossibles.

Casualment, aquests dies, també he vist una altra pel·lícula interpretada per Paul Newman, i que té algunes semblances amb l'anterior. Es tracta d'*El zurdo* d'Arthur Penn (*The Left Handed Gun*, projectada en català amb el títol *El pistolero esquerrà*), realitzada dos anys més tard, el 1958. En aquest cas, Billy the Kid sí que està marcat per l'odi, molt més que Rocky Graziano, perquè tres agents de l'ordre han matat, per qüestions personals, l'home que el va agafar com a ajudant i com a fill adoptiu. Es compromet a acabar amb els tres amb un odi fora de tota mida. Contràriament a Rocky, l'odi el fa mancar de la lucidesa del boxejador i acaba assassinat pel seu amic Pat Garret, convertit en *sheriff*. Hi ha tres altres semblances entre les dues pel·lícules, més fortes encara que el pretès odi dels dos protagonistes: les dues pel·lícules estan basades en personatges reals, els dos personatges són inestables per l'absència física del pare en el cas de Billy i per l'absència mental en el cas del de Rocky, i els dos protagonistes són amics dels seus amics fins i tot en les situacions més compromeses. En el cas de Billy això li dona un caire d'homosexualitat que, si hi és, està molt difuminat a la pel·lícula de Penn. En qualsevol cas, crec que seria més adient el títol espanyol de la primera per a la segona.

La pel·lícula de Penn no ha estat mai gaire considerada per la crítica i els cinèfils. Abans de res, he de dir que Penn s'assembla una mica a Wise en el sentit que no ha fet mai cap obra mestra, però que sempre ha tengut un nivell alt. Per mi, com en el cas de Wise, també té dues pel·lícules que sobresurten de la resta: *El zurdo* i *Bonny and Clyde*, i que, en el seu cas, curiosament, són les dues primeres; però així com la darrera té el recolzament gairebé generalitzat, a la segona hom li posa més objeccions. Però em sembla una obra molt sòlida i que manté una narrativa molt adient amb el que conta. I possiblement sigui la millor versió de Billy the Kid. Almanco, la més serena per descriure un personatge tan excitable. ■

Mulligan, més enllà de *Matar un ruiseñor*

Toni Roca



Més enllà de *Matar a un ruiseñor* (*To Kill a Mockingbird*) —obra cabdal del director, sens dubte la seva pel·lícula més perfecta i acurada— hi ha vida, existència i experiència. Parlar d'aquest autor i aturar-se al punt exacte d'aquest extraordinari títol esmentat, no creuar la ratlla del territori sense afegir poca cosa més sobre Robert Mulligan em sembla un despropòsit, un acte d'ignorància gairebé absoluta i, a més, és injustícia total. Però aquesta i no altra és la realitat. Passa sovint al llarg de la història del cinema: encara hi ha gent, pocs, per fortuna, que tal vegada pensen que directors de prestigi i notabilitat en la pràctica indiscutible com John Ford, Françoise Truffaut o Alain Resnais filmaren *La diligència* (*Stagecoach*), *Los 400 golpes* (*Les quatre cents coups*), *Hiroshima, mon amour* i que després es retiraren al seus respectius palaus d'hivern i des de llavors ençà no tornaren a donar senyals evidents de vida i resistència al camp de la creació cinematogràfica. És cert que, quant a la seva filmografia, Robert Mulligan (Nova York, 1925; Lyme (Connecticut), 2008) no

arribaria mai a l'alçada dels esmentats directors i en aquest punt penso que tothom hi estaria d'acord. Però reduir-ho tot a *Matar a un ruiseñor* demostra, entre d'altres coses, desconeixement de la filmografia d'aquest realitzador. Per això —i tal vegada només per això— ara i aquí voldria escriure sobre tres títols —*La nit dels gegants* (*The Stalking Moon*), *El otro* (*The Other*), *Estiu del 42* (*Summer of '42*)— d'alta qualitat estètica, sentimental i també, per què no?, passional, perquè altres veus més autoritzades que no pas la meua ja en parlaran, i molt (i bé) de *Matar a un ruiseñor*.

La nit dels gegants —selectes treballs interpretats de Gregory Peck i Eve Marie Saint—, quant a clima, atmosfera, ambient total que el film respira en tot moment, es podria considerar hereva, més o menys, d'*El otro* i perllonga un camí, un sender, iniciat, de manera concreta des del punt de vista estètic, amb la mítica *Matar a un ruiseñor*. Estructurada com si fos un western —i ho és, no n'hi ha cap dubte—, la cinta, ja a les primeres i magnífiques se-

qüències, adverteix a l'espectador que ens trobem davant d'una història molt ben contada, utilitza elements, llenguatges, ambientació i personatges propis i característics dels films sortits de l'oest llunyà. I així és: a *La nit dels gegants* tenim el personatge independent i solitari, que veu sobtadament com una desvalguda dona abandonada, un pel·lorja d'esperit cruel i assedegat de sang i venjança i un nen, quasi protagonista principal, poden canviar-li absolutament la vida. Hi ha, doncs, estacions de ferrocarril, galopades i pistoles calentes, pólvora. Però són l'ensurt repetit sovint, el colp d'efecte, la dimensió d'una banda sonora original enginyosa, els elements que permeten a tothora crear un clima que oscil·la entre el terror, la por i el suspens i en perfectes formes proporcionals sense deixar les propietats del gènere de l'oest en uns anys —darrers seixanta, primers setanta—, quan el western estava en temps de decadència i creuava una etapa que esdevingué la última. O penúltima, perquè després arribaria Clint Eastwood per tancar la festa, però, com diria el periodista anglès a *The Economist*: "The party is over."

Amb *El Otro*, Robert Mulligan, féu un colp de 180 graus a una carrera que semblava gairebé acabada. En aquesta ocasió, com va passar anys enrere

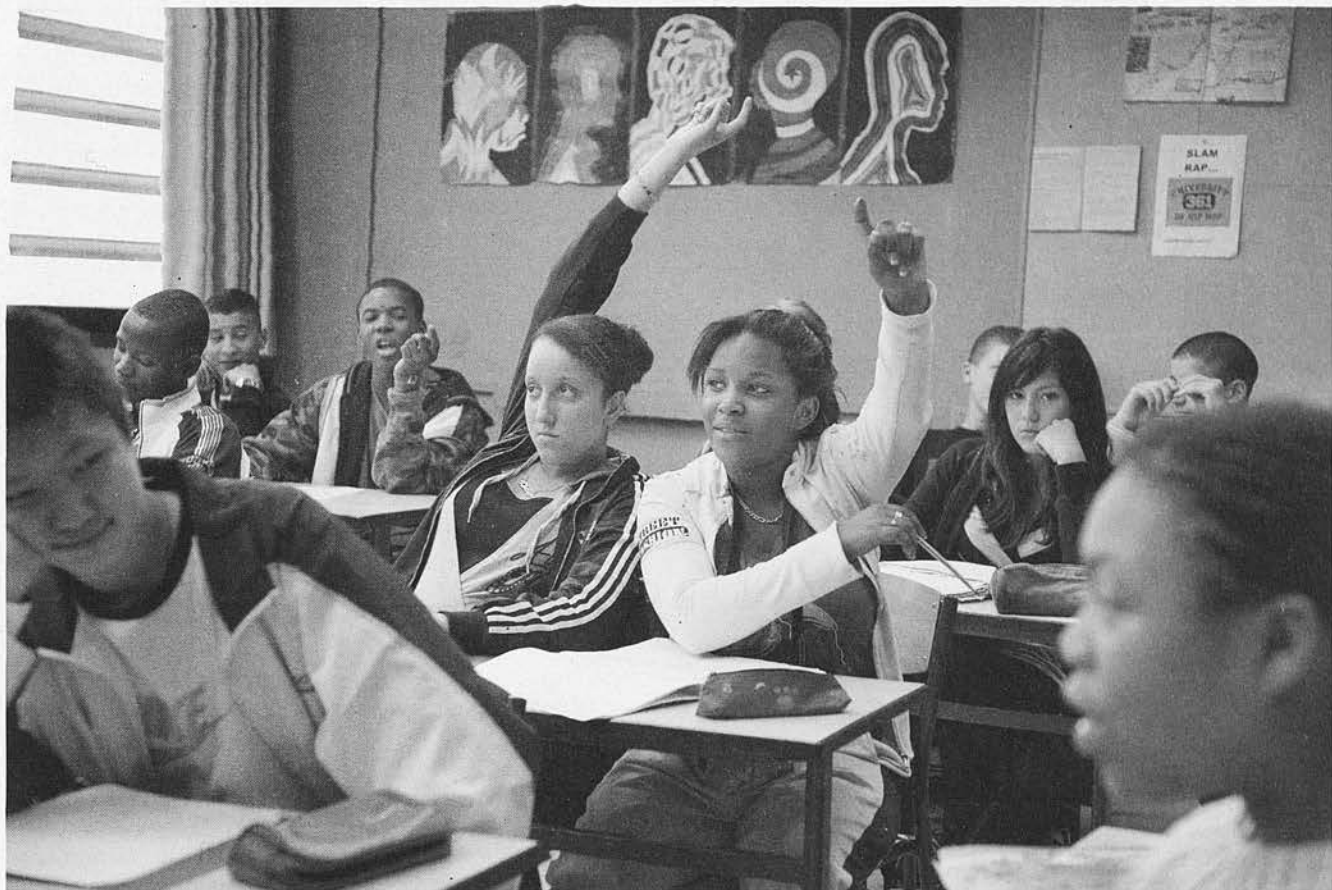
en rodar *La nit dels gegants*, torna la vista cap a un gènere que, com el western, no passava precisament pels millors moments: el cinema de terror, quan, després de tantes i tantes pàgines de glòria que va saber crear durant molts anys, vivia una situació d'agonia inevitable, insostenible. Esgotats o gairebé, les històries, les noves interpretacions de les històries, els personatges i situacions que identificaven una forma concreta de contar les coses al voltant del terror i de la por, l'invent feia sensació de final d'etapa i d'època. Però Mulligan trespàs a l'interior de la memòria personal i, fidel l'estil a l'hora d'acceptar, de buscar reptes de perill i de risc i sota la noble influència d'un clàssic indiscutible, la prestigiosa *La nit del caçador* (*The Night of the Hunter*), de Charles Laughton, executà una cinta impecable que, als elements indiscutibles del gènere, incorporà, bellament, cal dir-ho, essències clares del fantàstic amb barreja intel·ligent; una història de por amb un seguit de nens perduts en la profunditat d'una tragèdia sòrdida, ombrívola, més de fosc que de llum oberta i potent. Relat rígid, auster, sobri, contat amb economia de mitjans, *El otro* acostava l'espectador a una climatologia de pors i d'ensurts al llarg del desencadenament de seqüències terribles alhora que perdurables. Bella, imaginativa, desimbolta, sap integrar-se a la llista de les bones pel·lícules de Robert Mulligan.

Estiu del 42 tanca el cicle, breu, dels tres films triats per l'ocasió i en homenatge sentit a l'autor d'*El próximo año a la misma hora* (*Same Time, Next Year*), deliciosa comèdia que s'ha de redescobrir en qualsevol moment. Aquí el director ens transmet el vesant, el costat, més romàntic, líric, no desproveït de melangia i tristesa, mesclats amb aguts tons de comèdia i diversió. A l'entorn de joves en estat de pura adolescència, quan el sexe és un mite, l'amor un desig i la passió per les coses de la vida —però de totes les coses— un esclat, els autors teixiren una xarxa embolicada de tristesa evident, de nostàlgia per un futur que sortia a l'encontre, de tendresa inevitable. La cinta està ambientada a l'estat de Nova Anglaterra en plena Segona Guerra Mundial. L'esdevenir d'inquietud i primeres experiències en marquen la tònica, que té l'eix central a la primera —i única— trobada sexual entre la jove viuda, magnífica Jennifer O'Neill, i el jove galant Gary Grimes, també notable en el seu paper de cadell impacient. Intimitat poètica, lirisme, sensualitat i un agradable aire de festa entre el drama personal dels protagonistes fan d'*Estiu del 42* un film de qualitat notable que resisteix, i molt bé —vaig tenir ocasió de revisar-la fa pocs mesos— el duríssim pas del temps, la prova, difícil prova, que té sempre una pel·lícula. Robert Mulligan, un notable home de cine, que s'ha de recordar, ara i sempre. Lògicament, més enllà de *Matar a un ruiseñor*. ■



“És una pel·lícula de veritat!”

Joan Bover



Quan Laurent Cantet va decidir abordar l'educació, va pensar que seguiria el mateix sistema de treball que a les seves pel·lícules anteriors, com ara *Vers le sud* (2005) sobre el turisme sexual o *Ressources humaines* (1999) sobre els expedients de regulació d'ocupació. Aquelles es basaven en un estudi i una investigació previs del tema, a partir del qual s'elaborava el guió, bastant a la manera d'Iciar Bollain. Però aquí no va caldre. Cantet es va trobar amb el llibre¹ d'un professor "de veres", François Bégaudeau:² el relat d'un any de feina a un institut de l'extraradi de París. A partir d'aquest material, Cantet va escriure un guió que era més aviat una base, un esquema a partir del qual s'havia d'improvisar. Després es va presentar a l'institut i, en comptes de fer un càsting a l'americana, va demanar a l'alumnat si volia intervenir a una pel·lícula. Se n'hi varen presentar cinquanta i, d'aquests, en varen quedar finalment vint-i-cinc, sempre de manera voluntària, sense selecció per part del director. Al cap d'un any d'assajos, en el qual treballaren sobre un taller d'improvisació i interpretació, Cantet i Bégaudeau (que s'interpreta a si mateix) varen començar a rodar, alhora que tornaven a construir el guió amb les aportacions sorgides en el taller. Només

s'usaren tres càmeres: una enfocant el professor, una altra pendent de l'acció i una tercera atenta als detalls.

Si m'he estès tant a la descripció de la gènesi de la pel·lícula, és perquè crec que és important valorar que estam davant un experiment força interessant i molt poc freqüent. Guerin, amb el mateix material de partida, hauria fet un film "progre" amb alumnes quinquis que discutirien de filosofia. León de Aranoa hauria fet un film "progre" amb alumnes quinquis que parlarien amb metàfores poètiques. Cantet, en canvi, s'allunya tant de la correcció política, com de qualsevol concepte de moral, per mostrar com és un aula concreta d'un institut concret d'avui en dia. La seva feina és, des d'aquest punt de vista, d'una ètica professional irreprotxable.

El resultat és *La classe*:³ un film molt equilibrat, que mostra els pros i els contres de la tasca docent (o, vull remarcar encara, d'una tasca docent en determinades circumstàncies), que reflecteix a la perfecció la diversitat d'actituds i de perfils que podem trobar dins un claustre de professorat, que retrata les inevitables sortides de to i les tensions que genera aquesta professió i, sobretot, que no intenta presentar un professor perfecte, aquella

mescla de pare, amic, tutor i acadèmic que ens han dibuixat tantes pel·lícules nord-americanes.

El professor de llengua François, tot i els seus esforços, no sempre troba la resposta adient, a vegades no recorda la pluralitat cultural dels seus pupils i parla de forma si més no discutible. Però també intenta amb tenacitat compaginar els interessos del seu alumnat amb l'exigència acadèmica. El seu és un dels ¿personatges? més admirablement polièdrics que s'han vist mai a una pantalla. La seva actitud està tan enfora de l'ideal de docent com a prop de la realitat. Per això ens cau tan bé: no perquè respongui al tòpic de professor "enrotllat", sinó perquè el podem sentir viu. A més, la seva dedicació al capdavant d'un grup d'alumnat heterogeni i difícil (independentment que pugui ésser més o menys encertada a cada cas concret) és indiscutible. Aquest punt és el que ens transporta de la simpatia inicial a l'admiració. No és la perfecció, allò que ens fascina de François, sinó la seva humanitat. I és aquesta humanitat, curiosament, el tret més distintiu de la seva grandesa com a professional.



La representació de l'alumnat, en canvi, no està tan diversificada i equilibrada com la del professorat, però això no és més que una altra prova de l'honradesa del director. Cantet sap que un claustrer pot contenir molts de professors diferents, però també sap que els instituts tenen una tendència més o menys acusada a aglutinar determinats sectors de la població. No hauria estat realista presentar un centre públic dels afores de París que inclogués alumnat de tots els grups socials. I si no, que ho demanin als professionals dels instituts públics de Palma. L'alumnat de *La classe* no és fàcil ni agraït. La cinta planteja aspectes molt variats, des dels petits problemes de comportament (les taques de bolígraf, els xiclets, les gorres) fins a les més debatibles qüestions referides al respecte (es veu que a França, tutejar un professor és motiu de sanció!) o a la multiculturalitat, malgrat que sempre amb un afany descriptiu, sense jutjar, de vegades sense ni tan sols entrar a les causes dels conflictes. Cantet i Bégau-deau tenen la valentia de renunciar a desenvolupaments dramàtics molt més mengívols i sobretot més comercials, per deixar la preeminència al realisme, tot diluint la frontera entre el documental i la ficció. Atenció: no hem de caure en la ingenuïtat de creure que la filmació es va deixar a l'atzar perquè, com hem vist al principi, la tasca prèvia va ésser exhaustiva i va durar mesos. Cantet ha explicat que a la pel·lícula, hi conviuen elements molt concrets que en el treball als tallers va demanar explícitament que s'introduïssin durant el rodatge amb altres que varen ésser fruit del moment. El resultat va ésser que alguns personatges s'assemblaren bastant als alumnes que els interpretaven, però d'altres varen optar per crear-se una personalitat fictícia, que va ésser prou respectada. I sempre parlen com ho fan els adolescents d'avui, la qual cosa és molt d'agrair si pretenem un apropament mínimament seriós a aquest sector de la població.

Si haguéssim de fer un retret a la pel·lícula, seria el d'una certa feixugor, motivada per la claustrofòbia de no sortir mai del microcosmos marcat per les parets del títol, que són les de l'institut. Però això s'acaba revelant com una mostra més del rigor dels seus creadors, que, conscients que en dues hores de metratge és impossible abastar la complexitat del problema, opten per centrar la seva mirada en uns punts molt concrets. Ens trobam així amb una pel·lícula d'una coherència prodigiosa, tot i que el preu a pagar sigui la visió d'un panorama no gaire agradable, encara que tampoc truculent. És un film que segurament no veuran els centres d'ensenyament privats i concertats. Però també és el film que, quan va ésser mostrat a l'alumnat que el protagonitza, els va fer exclamar: "Uau! És una pel·lícula de veritat!" ■

NOTES

(1) Editat en català per Empúries.

(2) Professor de llengua, crític de cinema i de futbol, músic punk...

(3) ¿Per què s'ha canviat el títol original, traduïble com "Entre les parets"?

Treballant en curt Pedro Riutort: dissecció d'un jove cineasta

Àngela Coronado



Fotografia de
Pedro Riutort

Vaig conèixer Pedro Riutort l'estiu de fa dos anys quan, arran de la I Setmana del Curtmetratge de les Illes Balears, vàrem projectar tres de les seves obres: *Blinds*, *El hambre* i *Carne de Gorila*. El vaig conèixer en persona, perquè ja n'havia sentit parlar: tothom es barallava per fer feina amb ell i jo ja havia gaudit de gran part de la seva obra, tanta és l'expectació que ha despertat sempre en l'ambient del curtmetragisme a la nostra illa aquest jove realitzador nascut el 1973.

Pregunta. Vares estudiar a Sa Nau (Escola d'Art i Moviment), record que eres el realitzador estrella de l'escola en aquella època.

Resposta. Bé. No sé si era el realitzador estrella, feia el que podia.

Vaig complementar els meus estudis amb un curs intensiu al New York Film Academy, entre el 1998 i 1999. El curs durava dos mesos i dues setmanes. A Madrid vaig fer un curs d'un any de guió de llargmetratges amb Pablo Albor, mitjanament conegut i que ha venut un parell de guions a empreses americanes.

P. De Nova York vares tornar amb un curtmetratge, *Blinds*, rodat en setze mil·límetres i en blanc i negre.

R. Sí, en realitat era una història que tenia per a un còmic.

Solc rodar a escenaris naturals, i no en plató. La càmera ha d'adaptar-se a la realitat, a l'escenari en què has de rodar: una casa, una cuina...

En plató, hauré fet una cosa o dues, però treball a espais reals perquè no tinc doblers per llogar un plató.

P. Crec que ens trobem tots en la mateixa situació. Jo no m'anim a rodar perquè no tinc ni per a càtering.

R. (Riu). El càtering és el més important.

P. Vares començar molt jove i en un moment en què a la nostra illa no hi havia l'efervescència cinematogràfica de la qual gaudim, o patim, segons es miri, en aquests moments. Com va sorgir la decisió d'agafar una càmera i contar històries?

R. Vaig començar amb la súper-8 del meu pare, quan tenia déu anys. A més, una de les meves pel·lícules favorites és *Arrebato*, perquè quan la vaig veure amb catorze o quinze anys em vaig sentir molt identificat, ja que jo era una espècie de *freaky* a l'estil del protagonista, que també s'anomena Pedro. Rodava en 40 ASA, tres minuts i mut; no coneixia ni tan sols què era el muntatge. Crec que d'allà prové el meu amor a les seqüeles, sempre solien ser espècies de seqüeles de pel·lícules co-



La Prohibida y Arturo Carrión a NU2

negudes. Si hi havia *Viernes 13*, jo rodava *Jueves 11*. (Riu) D'aquesta obra no queda res. És una llàstima.

P. Parlem de la teva obra, d'aquella que conec. Quan vares rodar *Me caí y no me hice daño* en súper-8, l'any 1996, pensaves en *El quimérico inquilino* de Polanski? Hi ha un cert paral·lelisme.

R. Pot haver-n'hi, però no l'havia vista. Sí, *La semilla del diablo* i *Lunas de hiel*. Una altra de Polanski que m'encanta és *El baile de los vampiros*. Era molt difícil trobar certes pel·lícules. M'encanta Polanski, m'agrada molt, a Nova York vàrem tenir la sort que ens passassin un curtmetratge seu no editat: hi sortia un músic que tocava el violí constantment, però no tenia diàlegs. Jo tenia pensat fer *Blinds* i tampoc no tenia diàlegs, va ser com una confirmació que l'havia de rodar.

El 1996 també vaig rodar *Hello, My Name is Stephano!* en vídeo. Tant aquest com *Me caí...* venen a ser pràctiques fetes a Sa Nau.

És curiós, el primer el vaig rodar com una pràctica, està rodat en un dia i muntat també en un dia.

Fotograma de *Carne de Gorila*



Va participar a un festival d'Ohio i també al Cinema jove. Tracta sobre una mutació: és una dona que té cura d'un malalt suposadament en coma i que, mentre el renta o li fa la manicura, escolta una cinta per aprendre anglès. No s'especifica si es troben en una clínica o en una espècie de llimbs.

P. *Una cuestion de estética*, en vídeo H8 i rodada el 1997, va ser passada per televisió amb la col·laboració del CEF (Centre d'Estudis Fotogràfics).

R. Sí, en un programa de Canal 4, es deia Primer Concurs de Curtmetratges o una cosa així. Estava presentat per Paloma Navarro, va ser quan la vaig conèixer. En l'entrevista vàrem tenir un enamorament artístic, ens vàrem riure molt entre tall i tall. Crec que no li va agradar gaire el curtmetratge.

P. Després hi ha les *Posesiones...*

R. Sí. Vaig rodar *Posesión sin parangón*, l'any 1994 i en vídeo 8; i *Posesión sin parangón 2*, l'any 1998 i en H8. Encara hi ha un guió per a una tercera.

P. I *El hambre*, protagonitzada per Antonia San Juan.

R. Sí, de l'any 2001. Està rodada en Betacam Digital i n'hi ha una còpia en 35 mm, perquè va ser cinescopada. Ha guanyat cinc premis i algunes nominacions.

P. Qualque premi que en vulguis destacar...

R. El primer premi del festival de Lepe em va encantar, també el Sisè Festival de la Fila de Valladolid. Hi ha un altre que no sé si es continua fent, el de Segundo de Chomón a Saragossa. A Canàries, a Tenerife, en el festival d'Arona va rebre una menció especial.

El més entranyable va ser el de Lepe, em va agradar la ciutat, hi vaig conèixer el director del festival, ens vàrem fer amics i l'any següent hi vaig fer de jurat. Crec que hi va participar Toni Bestard amb *El sueño*.

P. En la teva obra hi ha una certa tendència al *gore* —especialment el tema dels *zombis*— i al *petardeo*, que formen una curiosa conjunció d'elements i un marcat estil personal.

R. No ho trob cert. He fet curtmetratges amb certa tendència *gore*, però sempre és molt *soft*, no he fet mai un *gore* molt evident:

se suposa, se sobreentén, és purament anecdòtic. En referència al *petardeo*, hi ha peces meves que són *petardas*, dues o tres.

Fa uns mesos el *País Digital* em va trucar per a penjar *Carne de Gorila*. Varen fer un petit article perquè havia concursat al festival de cine gay i l'havien vista a Madrid. En la ressenya parlaven de cine *punk* i deien que jo era una espècie de nou Almodóvar. Jo no ho veig així. M'agrada, però els meus referents són d'altres.

En realitat no m'ubic ni en una estètica *punk*, ni *petarda* ni *gore*. Cada projecte és diferent per a

mi. Tal vegada m'identificaria amb una estètica de cinema de terror en general, que té molts de clixés, elements que es repeteixen en moltes pel·lícules.

P. Algun referent en particular o t'agrada tot.

R. M'agrada tot. Especialment el cinema dels anys setanta i vuitanta, sobretot el dels setanta, que és el més psicodèlic. Jo m'identificaria més amb la psicodèlia, amb l'absurd, que no és el mateix que *petardo*.

P. M'imagín que aquesta apreciació surt dels personatges transvestits que surten a les teves històries, d'aquí la relació amb Almodóvar.

R. Sent debilitat pels personatges transvestits, les dones una mica fora del comú; però quedar-se en això és fer-ne una lectura superficial. Hi ha altres elements que es repeteixen en els meus curtsmetratges, com l'obsessió vers el menjar.

P. Com es fa palès a *El hambre* i *Carne de Gorila*.

R. Sí. Sempre hi ha un element que fa referència al menjar. Però em sent identificat amb moltes d'altres coses, són simplement elements que es troben allà.

P. Però que no defineixen el que seria el teu cinema o la teva manera de contar històries...

R. El *gore* és explícit, no deixa pas a les interpretacions, jo sempre l'he utilitzat com una espècie de broma, d'humor, de manera de satiritzar o de

riure's del fet de l'assassinat o la mort, però no mai per impactar ningú, com a ironia.

P. De fet, tinc debilitat per *Carne de Gorila*, d'una frescor impecable.

R. Sí, és el meu favorit també.

P. *Blinds*, que també m'agrada molt, és més seriosa.

R. Aquesta i *El Hambre*. I *NU2* serà la més seriosa sense voler.

P. Hi ha qualche curtsmetratge que ens hagi quedat traspaperat?

R. En destacaria *La Cabeza de cristal*, del 1994 i en vídeo; i *RIP (Advenedizo)*, del 1991, el primer curtsmetratge que em seleccionaren a Cinema Jove. És molt dolent, és terrible. En principi vaig pensar fer-lo desaparèixer. En reflexionar-hi després, crec que ja mostra la mescla d'ironia, de *gore* o *pseudogore*, de parodia, d'homenatge que em caracteritzen. Es mostra un estil personal. Per això crec que el seleccionaren. Es tractava d'un moment en què estava de moda fer els curtsmetratges malament, ara, per contra, està de moda fer-los massa bé. Potser que la moda torni. Record que el més *in* era el curt de Santiago Segura,...

P. I *Mirindas asesinas*?

R. Sí, però aquest curt d'Álex de la Iglesia estava ben fet, tenia bona factura.



Pedro Riutort dirigeix Paloma Navarro a *NU2*



Un altre
fotograma
de *Carne de
Gorila*

Per contra, si feies el curt malament, et seleccionaven. I per a nosaltres era més fàcil. Si intentaves fer una cosa seriosa, dramàtica, amb el personal amb què feies feina —amics i una càmera— i un muntatge en una botiga de revelat de fotografia que tal vegada tenia una màquina AUMATIC... Volia fer qualche cosa de terror però era conscient que no ho aconseguiria, a més em sentia molt identificat amb el moment, perquè els meus referents eren Troma i John Waters.

P. És genial. Fa poc en vaig revisar les primeres pel·lícules.

R. És fantàstic. Bé, vaig fer el curtmetratge amb la intenció que fos una cosa dolenta i paradoxalment va sortir divertida.

Amb *La cabeza de Cristal* vaig començar a fer qualche cosa més seriosa i combinar els dos estils. Introduïa la serietat que tenc per un costat, que gairebé frega la depressió més obsessiva, els problemes mentals, tot aquest món fosc.

P. Parla'm de les teves muses.

R. Paloma Navarro en seria una. Des d'un punt de vista fotogràfic m'encanta. Potser som més fan del personatge real, m'inspira. És una dona amb molta força, té una mirada molt interessant.

Lògicament també hi ha *La Prohibida*, amb la qual he col·laborat en altres coses.

Fa dotze anys que ens coneixem. Ha col·laborat amb mi a *Quiéreme*, *Carne de Gorila* i *NU2*.

P. Quants de curtmetratges has fet?

R. Consider que hi ha molts que no serien curtmetratges com a tal: quatre o cinc són exercicis o pràctiques que m'he animat a mostrar, però, en realitat, de curtmetratges em quedaria amb cinc o sis.

Fins i tot hi ha un migmetratge, horrorós, *Verónica estuvo aquí*, en què apareix Xisco Carbonell, que no he mogut, però que vaig presentar a una gran festa. A Sa Nau vaig presentar *Me caí...* i les *posesiones*.

P. Ja que hi som, podríem parlar de les escoles de cinema.

R. Vaig veure molta diferència entre el que s'impartia en Sa Nau i el New York Fil Academy. En aquesta darrera el noranta-cinc per cent era pràctica. El curs estava enfocat perquè desenvolupassis les teves pròpies habilitats. Sa nau era al contrari.

P. El famós "*Buscate la vida*" de Mike, director de l'escola. Jo vaig passar gairebé dos anys pululant per aquella escola.

R. Sí, es cert. Però l'experiència la qualificaria de positiva, com a punt de referència, gent que tenia la mateixa inquietud...

P. Jo en tenia la mateixa sensació: la de pagar per formar part d'un grup o d'un club d'aficionats al cinema.

R. És gent amb la quals anys després hem col·laborat. [Es refereix a Joan Antoni Dols, Miquel Àngel Llompart, Alberto Díez i Jesús García, entre d'altres].

Una escola pot ser molt bona, però hi ha un factor que ets tu i el teu talent: has de continuar fent coses i fins i tot a l'escola has de mantenir aquesta actitud. És la manera d'aprendre: fer, equivocar-se, fer coses dolentes, menys dolentes i bones, i mostrar-les al públic, que és qui et donarà una referència de si el que fas agrada o no.

P. La teva obra té una factura molt personal.

R. Pot ser. Sempre he intentat fer el que escric. El cinema és el meu mitjà d'expressió. Mitjançant Internet, que m'ha obert unes portes meravelloses, tenc fans a Mèxic, a Xile... m'escriuen o demanen "escolta, com podria fer un curt *gore*?", perquè han vist *Posesión* i els ha encantat.

Tinc gairebé tots els meus treballs a la xarxa. S'hi pot accedir mitjançant YouTube o la meua pàgina de *blogspot*. Estan comentats de manera poc literària, de forma fresca, sense artificis.

P. Més referents cinematogràfics?

R. Em va influir Fassbinder, però em va cansar. Ja he citat *Arrebato*, Waters. Almodóvar també va ser un descobriment als catorze anys. David Lynch. També m'han influït films mediocres com *Poltergeist*, que m'encanta, tot el relacionat amb el més enllà em fascina. Hi ha tants de referents..., fins i tot *La gata sobre el tejado de zinc*, m'apassiona, moltíssimes coses a la TV.

P. Referents actuals.

R. No sé si és el que més m'ha influït, però per qui em sent més atret és per David Lynch. Sempre hi descobrec coses en les seves pel·lícules. És relaxant, és hipnòtic. Aquest poder de captar la meua atenció em sembla meravellós, malgrat que no entengui del tot què m'està intentant dir, si és que em vol dir qualche cosa. És pur sentit visual, força de la hipnosi i res més.

P. I la tendència actual del cinema oriental que té tothom fascinat?

R. Hi ha coses bones, i veig molt de cinema de terror oriental.

P. És el que t'anava a dir. Per a quan una història de terror a la japonesa?

R. (Riu). Tots aquests subproductes, en el fons són molt semblants. Sempre hi ha una nina que o la varen ficar en un pou o la varen enterrar viva o jo què sé, que li varen caure els ulls i n'hi posaren d'altres. El cinema de terror es mou per modes.

Hi ha una pel·lícula que em va interessar especialment, *A Tale of Two Sisters* (*Dos hermanas*), de la qual se'n prepara el remake americà, *The Uninvited*.

És una història de terror de contingut dramàtic molt fort, amb moments de suspens, de terror, però al final et queda un sentiment dramàtic.

És un cinema delicat, però no m'identific amb cert codis orientals.

D'altra banda, la gent està molt en contra de les seqüeles, però jo crec que són meravelloses, perquè t'ho posen molt difícil com a realitzador. Tens un compromís amb el teu productor: la taquilla. Si en aquest petit espai que et queda per a la creació ets capaç de fer alguna cosa, ets un director amb valor. Les seqüeles, les trilogies, tot això té el seu esquema, tot i que reconec que és un poc degeneratiu.

P. Tens pendent l'estrena de *NU2* —ara en fase de postproducció—, amb els mateixos actors de *Carne de Gorila*. Què ens podries avançar d'aquesta història? Podem parlar d'un canvi d'estil, més enfocat cap al drama en aquesta ocasió?

R. L'estrena serà per febrer o març. El curtmetratge està acabat, però encara en manca la banda sonora.

Quant al canvi, doncs sí.

M'interessa ressaltar-hi la col·laboració de David Bonet com a director de fotografia. Hem fet ja tres o quatre curtmetratges conjuntament, i en aquest projecte sí que es nota la seva influència visual, perquè s'hi ha implicat més.

Quant a l'estil, torno a un tema que ja havia tocat, la relació entre realitat i ficció: A *NU2* els personatges viuen a una realitat, però parlen d'una ficció. Aquest seria el plantejament.

Està rodat a l'hotel Zero, a l'hotel Aries i a un apartament.

Després de veure el curt i analitzar-lo una mica, el veig com una gran pregunta que es fa però que no es respon. És més europeu i, una vegada acabat, m'agrada molt. No té el toc pop de *Carne de Gorila*.

P. Crec que hi ha un projecte de llargmetratge a curt termini...

R. Treball en aquest projecte, però cada dos per tres l'atur perquè no trob el doblers o perquè em sorgeix la possibilitat de rodar un curt nou. En realitat es tracta de tres o quatre projectes.



P. Hi ha algú en el qual estiguis especialment interessat?

R. Sí, n'hi ha un en el qual David Bonet també està molt interessat, però és un guió complex que vaig començar a escriure fa cinc o sis anys. S'anomena *La piel de la memoria*. La idea és molt atractiva: el problema és de producció, el cost seria més elevat que el d'altres projectes que tinc més senzills, més viables. M'agradaria que n'aparegués qualche productor.

P. Estaria en la línia del que has fet fins ara?

R. Estaria en la línia de tot. Seria un compendi de tot. Tornaria a les obsessions, sempre usant recursos del cinema de terror i suspens que tant m'agrada.

P. Rodaries en digital?

R. L'ideal seria rodar en cinema en 35 mm.

P. Crec que ara la gent ni tan sols s'ho planteja...

R. Sí. M'imagín que a la fi seria en alta definició.

Antonia
San Juan al
rodatge de *El
hambre*

P. Consideres suficients les beques o subvencions oferides a la nostra illa?

R. No et puc contestar, hauria de respondre-ho la gent que està pendent d'aquest capital. No tenc ni la experiència ni la metodologia que s'ha de seguir, necessitaria qualcú que s'ocupàs de la pape-rassa. Vaig rebre un ajut, una beca per a *El hambre* perquè el curtmetratge va tenir certa rellevància.

P. Es pot parlar d'un bon moment cinematogràfic a les nostres illes? Destacaries l'obra de qualque cineasta?

R. Crec que sí. Crec que es fan bastants coses. He sentit parlar del projecte *Mallorca Zombi* i em fa molta ràbia que no m'hagin trucar per a dirigir-ne un capítol. Es tracta de set o vuit curtmetratges englobats en un llargmetratge final.

El digital ho ha facilitat tot, ha democratitzat el cinema i que arribi o no arribi al públic és un altre tema.

M'agrada molt Agustí Villaronga, però no som capaç de dir si hi ha cap curtmetragista destacable. Hi ha gent ben situada, molt recolzada per certs mitjans insulars...

El problema ve quan veus el que fa aquesta persona i ho consideres mediocre. De vegades, he vist coses que ningú coneix i que són petits treballs amb música de bandes sonores ja editades, rodats en vídeo, que em semblen més originals o fresques.

P. No enyores els vuitanta-noranta?

R. No. Es tracta de moments diferents. M'ho vaig passar molt bé. Sí que enyor l'experimentació: no entenc per què el cinema s'ha de fer amb un guió forçadament.

[En parlar dels seus primers treballs, els anomena divertidament *Cine okupa*.]

És molt important no prendre's un mateix seri-osamente. Al cap i a la fi, l'important és passar-s'ho bé.

Al començament, l'única intenció era fer barra-bassades, era el que havíem vist al setze i disset anys. *Cosa de hembras*, de John Waters, va ser una de les meves inspiracions.

P. Conec personalment una de les muses d'aquest inici: Xisco Carbonell. El moment que a *Posesión sin parangón*, vestit de núvia, té un nadó que arrossega per tota l'habitació és impagable.

R. Jo em quedaria amb el moment final, el de l'assassinat. La gent en els meus curtmetratges no es mor, simplement posa.

P. Serà una posa per a l'eternitat.

R. (Riu). És cert, no reaccionen, no es mouen, ni es defensen, la mort és una posa.

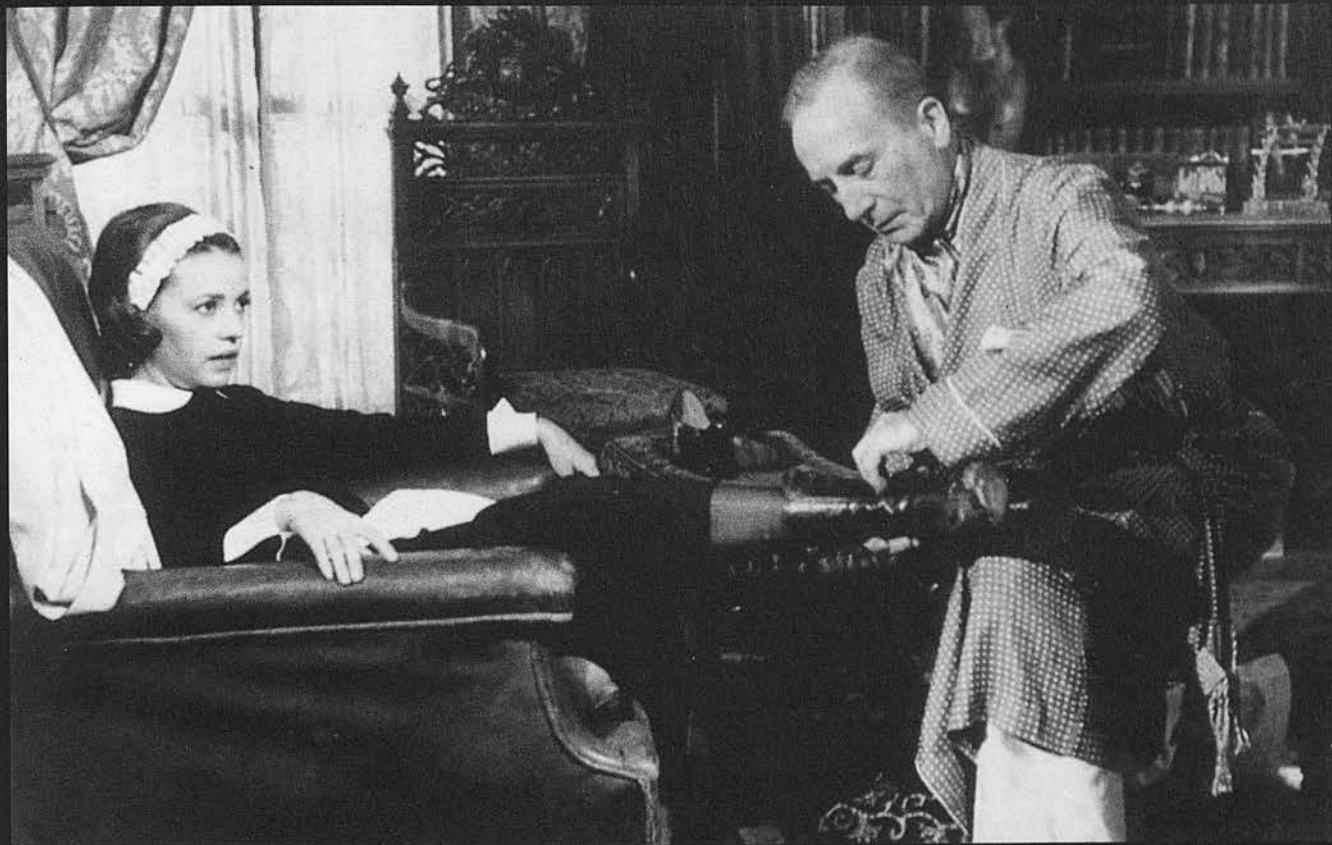
A partir d'aquest moment la conversa es conver-teix en un apassionat recull d'anècdotes de rodatge, sobretot dels inicis. Pens a trucar Xisco Carbo-nell perquè em conti més coses, però aquesta és un altra història... ■

Pedro
Riutort dóna
instruccions en
un rodatge



Readaptació i renovació de l'etapa mexicana. El darrer cinema de Luis Buñuel (1964-1974)

Xavier Jiménez



Quatre de les vuit darreres pel·lícules rodades per Luis Buñuel es donen cita al Centre de Cultura de Sa Nostra durant aquest mes de febrer, dins el cicle de cinema dedicat a part de l'obra del director aragonès, una data cronològica en què es commemora a més, l'aniversari del seu naixement: el 22 de febrer de l'any 1900; una fita més que simbòlica, ja que el començament del segle XX enllumena l'inici d'un dels creadors cinematogràfics més singulars i genials de tota la història del cinema.

La carrera de Buñuel és prou coneguda degut a la seva magnitud i abast geogràfic. Una primera fase d'apropament al cinema entre les ciutats de Madrid i París durant l'adolescència i joventut, significa la pressa de contacte amb l'efervescent i encara amateur invent, per passar posteriorment a estrenar, conjuntament amb Salvador Dalí, la seva obra prima, la desconcertant *Un chien andalou* (*Un perro andaluz*, 1929), per assolir un any després les cotes de la polèmica més absoluta amb *L'âge d'or* (*La edad de oro*, 1930), en què ja quedava clar el seu posicionament anticlerical, la crítica als convencionalismes socials i la defensa de la llibertat sexual, entre d'altres conceptes, que mostrava a una de les grans obres del cinema surrealista del període d'avantguardes desenvolupat a França en el període d'entreguerres, del què Buñuel va formar part, conjuntament amb altres directors i fotògrafs de la

rellevància de Man Ray, Max Ernst, Germaine De-lluc o Marcel Duchamp, que varen establir la vessant cinematogràfica d'un dels moviments artístics —especialment arrelat a la pintura i l'escriptura—, més influents del passat segle.

Després d'aquesta etapa, Buñuel va viure tot el convuls procés i desenvolupament històric de l'Espanya dels anys trenta, on es va passar de de la Segona República el 1931 a l'aixecament militar del 1936, que va provocar la instauració de la dictadura franquista. Entre 1930, any de *L'âge d'or*, i el 1947, Luis Buñuel només dirigeix *Las Hurdes, tierra sin pan* (1933), un documental en què reflectia sense cap tipus de concessions les precàries condicions de vida a la comarca de Las Hurdes, emplaçada a Càceres. El missatge del film, encara que la ideologia i comportament de Buñuel estava inclinat cap a una evident i compromesa esquerra, no era gens condescendent amb el govern republicà del moment, i la pel·lícula va ser censurada.²

El 1935, de la mà de l'empresari Ricardo María de Urgoiti, Buñuel va desenvolupar tasques de productor executiu a la productora Filmófono, en què el director aragonès es va encarregar durant un breu període de temps de la supervisió dels rodatges de dos films com *¿Quién me quiere a mí?* (1936) i *¡Centinela, alerta!*, dirigides per José Luis Sáenz de Heredia i Jean Gremillon.³

*Le journal
d'une femme
de chambre*

Belle de jour

En la dècada dels quaranta, una vegada fugit del país, comença per Buñuel un viatge d'experimentació cinematogràfica que engloba un petit període a la ciutat de Nova York, dos anys a Hollywood (1942-1944), on es va encarregar del doblatge en castellà de pel·lícules produïdes per la Warner Bros i el posterior desembarcament a Mèxic, on possiblement executaria la més creativa i original etapa de tota la seva obra. A una entrevista publicada a *Cahiers du Cinéma*,⁴ Buñuel contava que va haver d'abandonar el treball al MOMA de Nova York per la publicació d'un llibre de Dalí, on s'especificava que el director aragonès era el responsable de l'obra *L'âge d'or* (*La edad de oro*), un film censurat durant cinquanta anys a països com l'Alemanya federal, Finlàndia o EUA mateix,⁵ i que va provocar el seu canvi de residència.

Una vegada finalitzada l'estada als EUA, Buñuel, com un gran nombre d'exiliats espanyols, s'estableix a Mèxic, on va trobar la inspiració i la indústria necessària per dur a terme tot el potencial cinematogràfic que havia manifestat fins aquell moments en comptades ocasions. A Mèxic desenvoluparia la quasi totalitat de la seva carrera fins al 1962, any de l'estrena d'*El ángel exterminador*, un dels cims de la seva filmografia.

Entre *Gran casino* (1947) i *El ángel exterminador*, històrics films com *Los olvidados* (1950) o *El* (1953), varen impulsar la carrera de Buñuel, que havia començat amb una relliscada amb el títol *Gran casino*,⁶ encara només dos anys després, amb *Los olvidados*, el director aragonès va recuperar el pols amb una segona versió del missatge plantejat a *Las Hurdes, tierra sin pan* (1933), i que de la mateixa manera que el govern de la República, el món polític mexicà va ser criticat per la seva ineficàcia a través del relat de la vida d'un barri marginal de la capital, Mèxic D.F., on s'exposava un missatge mitjançant una atmosfera clarament neorealista, procedent del corrent cinematogràfic més influent de l'Europa dels quaranta, i paral·lela a títols posteriors com *I viteloni* (*Los inútiles*, Federico Fellini; 1953) o *Los golfos* (Carlos Saura, 1960).

El rodatge de films com *Cela s'appelle l'aurore* (*Así es la aurora*, 1956) o *La mort en ce jardin* (*La muerte en el jardín*, 1956) durant l'etapa mexicana va permetre Buñuel reprendre el contacte amb el mercat europeu, i especialment el francès, molt lligat al passat del director, i que alternaria amb coproduccions entre Mèxic, Espanya i França, fins al moment en el qual el director aragonès retorna a França per firmar l'epíleg de la seva carrera a partir del 1964.

Pel que fa al seu període mexicà, aquest finalitzarà amb *El ángel exterminador* (1962), un film que representa a la perfecció l'essència del cinema de Buñuel: la crítica dels valors tradicionals i de la identitat social, que ofega els protagonistes, de la mateixa manera que succeïa als protagonistes d'*Un chien andalou* (*Un perro andaluz*, 1929), que volien manifestar el seu amor, però que les circumstàncies i els codis preestablerts no els ho permetia.



Amb *Le journal d'une femme de chambre* (*Diario de una camarera*, 1964), comença el nou període de Buñuel a França. Va ser una pel·lícula basada en una novel·la de l'autor Octave Mirbeau de mateix títol, publicada al 1900: *Le Journal d'une femme de chambre*.

El film és fonamental per la carrera de Buñuel, ja que iniciaria la seva relació professional amb dos personatges essencials d'aquests anys: el productor Serge Silberman i el guionista Jean-Claude Carrière, que col·laborarien en pràcticament tots els últims projectes del director de Calanda.

El 1945, Jean Renoir ja havia adaptat al cinema la novel·la de Mirbeau, però la transformació de Buñuel de la història resulta sorprenent per una sèrie de motius. En primer lloc, trasllada l'acció al París dels anys trenta —en comptes de principis

de segle com a la història original—; a diferència de Renoir, a Buñuel l'interessa i dedica més temps al personatge del majordom —interpretat per Georges Gére—, que a l'heroïna de la història, i ja per acabar, el metallenguatge cinematogràfic, que Buñuel utilitza a l'hora de finalitzar la història, en clara al·lusió als incidents i manifestacions contraris a l'estrena de la seva pel·lícula *L'âge d'or*, que va ser un escàndol al París de 1930.

Com indica encertadament el crític Antonio Castro,⁷ *Le journal d'une femme de chambre* (*Diario de una camarera*), és una versió europea de la *Susana* que va dirigir Buñuel el 1951, amb una mirada més moderna i irreverent. El retrat de la societat burgesa, acomodada i contemplativa amb el període d'entreguerres i l'auge del feixisme com a rerefons, era mostrat per Buñuel en un to quasi documental,

amb una continència que va resultar sorprenent dins el gruix de la seva filmografia. En definitiva va significar un film relativament allunyat d'una estètica surrealista, i es configura com un melodrama narrativament convencional.

Jeanne Moureau, l'actriu protagonista del film, passava a engrandir la llista de personatges femenins del cinema de Buñuel, que va començar amb l'anteriorment citada *Susana* (1951), per continuar amb *Viridiana* (1961) i tancar amb aquesta *Le journal d'une femme de chambre*, *Belle de jour* i *Tristana*.

Després del migmetratge *Simón del desierto*, Buñuel tornarà a insistir amb una aventura protagonitzada per un personatge femení, en aquest cas la també actriu francesa Catherine Deneuve, que interpretava una dona de comportament bipolar:

Le fantôme de la liberté

l'anodina i frígida *Séverine* i el seu *nemesis*, la prostituta *belle de jour*, nom que rep el seu personatge durant el temps que practica la prostitució. Aquest film funciona com un compendi de gran part de les seves constants, de la seva denúncia i en general de la seva personalitat. Rodat des d'un punt de vista més negre i violent, era una mostra dels temes que més interessaven el director, com l'experimentació sexual —escopofília, fetitxisme—, manifestades en una pel·lícula que igualment transmetria una crítica a la moral religiosa i a les aparences socials.

Autors com Antonio Castro o Carlos Barbachano, analitzen en diferents articles⁹ i publicacions¹⁰ l'escassa o insuficient qualitat del film, que es va veure beneficiat per la morbositat i la incorrecció religiosa i social de la protagonista, especialment des del punt de vista del sexe, que Buñuel presentava en uns *flashbacks* sobre els traumes succeïts a la seva infància. *Belle de jour* no és la millor pel·lícula de Buñuel, però és essencial per comprendre part de la seva malalta personalitat cinematogràfica, i de la seva experimentació; en aquest sentit, el film és la continuació de l'aventura iniciada per la jove *Viridiana* (1961), un personatge turmentat per una sèrie de vivències, que d'alguna manera podrien veure's reflectides en el comportament disjuntiu del personatge de Catherine Deneuve, que ja havia interpretat una personalitat semblant al film *Repulsion* (Roman Polanski, 1965), en què la psicologia i l'estat mental resultava fonamental per comprendre part dels seus comportaments. Amb *Belle de jour* i posteriorment amb *Tristana*, Buñuel finalitzaria les adaptacions literàries, nombroses al llarg de la carrera.¹⁰

La voie lactée (*La vía láctea*, 1969) i *Tristana* (1970) varen ser els títols que precediren a *Le charme discret de la bourgeoisie* (*El discreto encanto de la burguesía*, 1972), un dels film més coneguts internacionalment del director aragonès, i que exercia de segon capítol, o de continuació d'una part dels temes plantejats a dos dels seus clàssics anteriors, *Los olvidados* (1951) i *El ángel exterminador* (1962). Buñuel recuperava components visuals del seu característic surrealisme cinematogràfic, abandonat en els anteriors projectes des d'un punt de vista formal i de muntatge.

La premissa d'una reunió d'un grup de persones a una casa facilitada a Buñuel l'exploració d'una sèrie de casuístiques a través d'un personatge guia com serà l'ambaixador, protagonitzat per l'actor Fernando Rey, que mitjançant els seus somnis i el simbolisme del menjar, presenta una metàfora en què es recrea l'intent d'arribar a la consecució d'una meta, però que el destí impedeix continuament. El film està dividit en nombroses històries, analitzades molt encertadament a una publicació de l'editorial Anagrama: *El ojo de Buñuel: psicoanálisis desde una butaca*,¹¹ de Fernando Cesarman, en què s'ofereix un estudi exhaustiu de la imaginació i realitat que Buñuel va alliberar a aquest espai cinematogràfic, amb la burgesia i el seu plantejament vital com a centre de les seves crítiques.



Le charme discret de la bourgeoisie (*El discreto encanto de la burguesía*), conjuntament amb la següent *Le fantôme de la liberté* (*El fantasma de la libertad*, 1974), conformarien un díptic que evocaria anteriors etapes surrealistes, una característica que es pot comprovar perfectament només amb els cartells publicitaris d'ambdós títols.

Amb *Le fantôme de la liberté* es tanca el cicle. Va ser un altre títol coral, protagonitzat per un grup de personatges que són mostrats igualment a través de diversos capítols —catorze en total—, i mentre que a l'anterior el paper de Rafael Acosta (Fernando Rey), era el nexa d'unió de l'argument, en aquesta ocasió el muntatge està presentat per una concatenació d'històries presentades a mode de llaç entre el final d'una i el principi de la següent, amb el fil conductor d'un personatge o de la mateixa història.

*Le charme
discret de la
bourgeoisie*



Dins la filmografia de Buñuel, *Le fantôme de la liberté* era el seu tercer guió original rodat de forma consecutiva, i com el director mateix reconeixia a unes declaracions recollides a la monografia d'Agustín Sánchez Vidal,¹² formen una trilogia cinematogràfica que representa la cerca de la veritat, d'uns rituals necessaris per poder compartir aquesta societat; en general, són radiografies de diferents comportaments i moralitats humanes, el gran tema de l'obra de Buñuel; amb aquest film es manifesta una descomposició de la personalitat humana, sense cap tipus de limitacions ni de censura: és una recerca de la llibertat política i social que existeix però no es pot veure, com el fantasma del títol.

L'etapa francesa —i la seva carrera—, es tancaria tres anys més tard amb *Cet obscur objet du désir* (*Ese oscuro objeto del deseo*, 1977).

A mode de conclusió, el cinema de la darrera part de la filmografia de Buñuel, va significar en termes generals una revisitació, o una adaptació amb més mitjans, recursos i pressupost del seu període mexicà, que podem considerar el més ric i prolífic de la seva trajectòria.

Durant els deu anys que transcorren entre 1964 (*Diario de una camarera*) i *Le fantôme de la liberté* (1974), Buñuel modernitza el seu missatge gràcies a unes imatges més actuals, amb actors més coneguts, la utilització del color, i una renovació generalitzada del seu personal surrealisme, adaptat ara a uns anys en què probablement podia resultar anacrònic, depenent de la història o dels personatges, ja que la força i l'essència del moviment surrealista, preconitzava un sentiment de llibertat i de denúncia a través d'uns posicionaments i manifestacions entroncades amb les avantguardes dels anys vint,

que feia més complicada la interacció amb el públic contemporani dels setanta.

La dilatada carrera cinematogràfica de Buñuel, amb presència a Espanya, França i Mèxic —i projectes relacionats amb els EUA i Itàlia—, va configurar l'obra d'un director preocupat al seu cinema pel conformisme inherent a la condició humana, una aptitud que provoca una monotonia, una dependència de codis preestablerts que provoquen l'alienació de l'ésser humà; per aquesta raó és tan important per Buñuel el concepte d'imaginació, transgressió i atreviment dels seus personatges, que s'allunyen d'una realitat que no comprenen o que no volen acceptar.

El període francès no va millorar l'anterior etapa bàsicament mexicana (1947-1962), però sí que va demostrar la capacitat de reinvençió del director aragonès, i la seva intel·ligència a l'hora d'adaptar les seves constants i les seves idees a històries completament divergents. El comportament natural, com la creació que Buñuel fa de la fascinació i l'enigma del personatge de Catherine Deneuve, que representa per un costat la crítica més acèrrima de Buñuel, com aquella dona aburguesada, avorrida i sense cap tipus d'impuls, que degut a una experiència traumàtica —el càstig i posterior abús amb la conveniència de la seva parella—, transforma aquella persona en un ésser lliure, que gaudeix d'aquesta nova personalitat —en aquesta ocasió a través de l'alliberament sexual—, però que, en el cas de Buñuel, podria haver estat tant la religió

com la família, els altres elements essencials del seu blanc d'actuació.

Director en definitiva cabdal per comprendre part de l'evolució del cinema mundial, coneixedor i integrant de diferents indústries, el cinema de Buñuel és una lluita constant contra el convencionalisme, contra l'acceptació d'una realitat frustrant, modificada a través d'oníriques imatges i poesia cinematogràfica, convertint-se en un generador d'art. El seu cinema és un petit univers, en què els instints més humans són mostrats sense cap tipus de por ni de secret. ■

NOTES

- (1) Tècnicament són set llargmetratges, ja que *Simón del desierto* (1965), es un migmetratge de 45 minuts.
- (2) A *Historia del cine*. Romà Gubert. Barcelona, Lumen, 2005. pàg. 165.
- (3) A *Vida y opiniones de Luis Buñuel*; Agustín Sánchez Vidal, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1985. pàgs. 24-26.
- (4) Any 1954, núm. 36, pàgs. 2-14.
- (5) A *Luis Buñuel*. Agustín Sánchez Vidal, Madrid, Cátedra (Signo e imagen), pàg. 142.
- (6) A *La política de los autores*; DD.AA, Barcelona, Paidós, 2001. pàgs. 151-152.
- (7) A *Dirigido por...*, desembre de 2004, núm. 340, pàgs. 74-75.
- (8) A *Luis Buñuel*. Carlos Barbáchano, Barcelona, Edicions 62, Col·lecció Pere Vergés de Biografies, 1986. pàg. 180.
- (9) A *Dirigido por...*, abril de 1996, núm. 245. pàgs. 12-13.
- (10) Luis Buñuel, de la literatura al cine. Una poètica del objeto. Barcelona, Anthropos, 1993.
- (11) Fernando Cesáerman. Anagrama (Cinemateca Anagrama), Barcelona, 1976. pàgs. 237-259.
- (12) A *Luis Buñuel*. Agustín Sánchez Vidal, Madrid, Cátedra (Signo e imagen), pàgs. 85-86.

Catherine Deneuve



Les fonts culturals de Buñuel

Romà Gubern



Un chien andalou

Les fonts culturals de l'obra cinematogràfica de Luis Buñuel estan presidides per algunes paradoxes, ja que si el surrealisme va constituir una heretgia estètica del cànon artístic occidental, Buñuel va fer un paper d'heretge a l'interior d'aquella heretgia francesa. S'hauria de dir que la carrera de Buñuel va ser, pel cap baix, atípica dins del paisatge del surrealisme bretonià. A diferència de la major part dels surrealistes francesos, fills més o menys directes de la burgesia urbana, Buñuel va néixer a la Calanda rural del 1900, en l'Espanya profunda, premoderna i caciquil, fet que li permetria titular un capítol de les seves memòries *Recuerdos medievales del Bajo Aragón*. Encara que després el jove Buñuel es va il·lustrar durant el pas per la Residencia de Estudiantes, segons va explicar Max Aub, quan va anar a París encara pensava que el surrealisme era de "cosa de marietes".

Doncs bé, aquell calandès bàrbar va ser l'inventor o fundador del cinema surrealista i, cosa més notable encara, el va inventar o el va fundar des de l'exterior del grup surrealista, atès que quan va rodar *Un Chien andalou* no pertanyia encara al moviment liderat per Breton. Tan aliè era al grup que Buñuel ha explicat que el dia de l'estrena es va proveir de pedres per defensar-se —o per atacar— els surrealistes enfurits per la seva obra. Però, com sabem, el film va ser aclamat per Breton i la seva host i Buñuel admès en el grup surrealista.

La principal raó per la qual els surrealistes varen sentir fascinació per l'espectacle cinematogràfic es

trobava en el fet que els films apareixen, de fet, com a somnis plasmats sobre una pantalla. Però aquesta percepció, molt pertinent per a la seva poètica, passava per alt que la producció de films és el més allunyat que pugui imaginar-se del model de producció poètica basada en l'"escriptura automàtica". Els processos d'organització, planificació, il·luminació, direcció d'actors, rodatge i muntatge tenen una complexitat tècnica oposada frontalment a l'espontaneisme que és a l'origen de la creació surrealista. Si de cas, l'"escriptura automàtica" podria donar-se, únicament, en la fase de redacció del guió, però ni tan sols aquest requisit es va produir en l'escriptura del guió d'*Un Chien andalou*, ja que si el germen l'hem de trobar en el relat mutu dels somnis de Buñuel i Dalí, aviat s'hi va afegir una invenció o aportació d'idees sotmeses al filtre d'un control censor.

Però és cert que *Un Chien andalou* va fundar el model del film-somni surrealista amb gran vigor expressiu, model que va seguir, amb algunes variants d'enfocament, en el film següent, *L'Âge d'or*, que va convertir-se en el manifest audiovisual i politicomoral del grup. I allò més sorprenent és que, un cop Buñuel va triomfar públicament amb la instauració d'un model canònic per al cinema surrealista, va fer un tomb radical en la producció següent, *Tierra sin pan* (1933), que res no hi tenia a veure, amb aquell model. Avui sabem, gràcies a la carta que Buñuel va enviar a Breton el 6 de maig del 1932 que l'ingrés del realitzador en el



Un chien andalou

Partit Comunista d'Espanya va ser determinant en l'origen del nou projecte, que avui hem de valorar com un film polític militant de denúncia social, en aquest cas de la misèria de la comarca de Las Hurdes. De fet, s'havia especulat molt sobre la militància comunista de Buñuel en aquells anys, adscrit al partit francès o a l'espanyol, quan encara no es coneixien ni aquella carta ni els retrets de Breton a Buñuel per la militància partidista (*Oeuvres complètes* de Breton, tom II, Gallimard, París, pàg. 1266). Avui coneixem la veritat, encara que podíem sospitar-la per la narració de l'esclat de la Guerra Civil del 1936-1939 a les memòries, en les quals es distancia dels anarquistes, i mostra la seva adhesió als comunistes. Aleshores, molts amics i col·legues de la generació de Buñuel eren militants comunistes: Rafael Alberti, María Teresa León, Juan Piqueras, Josep Renau, Alberto Sánchez.

Al cap i a la fi, tota l'actitud vital i artística de Buñuel pot ser interpretada com una rebel·lió contra la cultura burgesa i tradicionalista de l'Espanya alfonsina en què es va formar, d'aquella Espanya medieval i caciquil de les memòries, els valors culturals i religiosos de la qual va denunciar, se'n va befar, va rebutjar, al llarg de tota la vida. Va dir-me en una ocasió Max Aub que Buñuel sempre havia fet el mateix film, contat de manera diferent.

Però l'esmentada rebel·lió va tenir paradoxes curioses. Buñuel va patir l'educació religiosa rigorista pròpia dels col·legis de capellans del seu temps;

després se'n va sublevar, tot plasmant-ho en el famós *dictum* "som ateu gràcies a Déu". Tot i això, no és pot oblidar que dues influències que varen ser decisives i estimulants en la seva joventut varen provenir de dos catòlics fonamentalistes francesos; em referesc a l'entomòleg Henri Fabre, la *Vida dels insectes* del qual —amb la primacia de l'instint com a motor de la conducta en la naturalesa— va influir Buñuel pregonament; i també Maurice Legendre, autor de la tesi doctoral sobre Las Hurdes, editada el 1927, que el va guiar a rodar *Tierra sin pan*. El materialisme i l'ateisme filosòfic de Buñuel prové en gran mesura de l'admirada lectura del marquès de Sade —propagandista de l'excel·lència de la sexualitat no reproductiva—, ateisme que no va disminuir l'interès de Buñuel per la història i les institucions cristianes, com demostraria de manera feaent a *La Vía Láctea*.

S'ha dit moltes vegades que hi ha diferents Buñuels i s'associen les diverses personalitats a etapes també diferents de la seva carrera: la madrilenya, la mexicana, la francesa. Pens, com Max Aub, que això no és cert. En l'obra de Buñuel es perceben de forma nítida les continuïtats, més enllà dels avatars biogràfics o industrials. El projecte de cinema popular de consum, basat en comèdies i melodrames barats, que Buñuel va dur a terme amb la productora madrilenya Filmófono, en els anys 1935-1936, per exemple, va tenir una perfecta continuïtat i prolongació en l'etapa mexicana, a partir del 1946.



Aquells films varen ser una espècie d'esborranys de les produccions mexicanes. Fins i tot, en una ocasió, va repetir el mateix text: el *Don Quintín el amargao* (1935) madrileny es va transformar a Mèxic en *La hija del engaño* (1951). I si s'examinen els dos films en detall es descobrirà que algunes escenes tenen idèntica planificació, ja que Buñuel tenia a Mèxic una còpia de l'antiga versió madrilenya. Per altra banda, el gelós i remugador Don Quintín va ser, en realitat, un esborrany de Francisco, el paranoic hipergelós protagonista d'*Él* (1952), per molt que aquest subjecte provingués de la novel·la autobiogràfica de Mercedes Pinto. Buñuel, a més, hi va posar qualche record autobiogràfic, segons confessaria a les memòries. Així, en l'escena en què Francisco sospita que algú l'espia pel forat del pany, hi fica una agulla per punxar-ne l'ull, tal com feien a Sant Sebastià les senyores espiades en les casetes de bany per agredir els ulls tafaners de l'adolescent Buñuel i els seus amics. És un episodi, per altra part, que il·lumina amb llum meridiana el famós ull tallat d'*Un Chien andalou*, amb la punció de plaer espectacular dels escopòfils cinematogràfics.

Si cerquem les continuïtats entre la primera etapa i la producció mexicana podem proposar el següent. *Un Chien andalou*, com a representació de les dificultats que s'oposen a la consumació d'una relació heterosexual per part d'un jove, té una nítida continuïtat en l'escena onírica de *Subida al cielo* (1951), en què els lligams dels pianos, ases i capellans que

obstaculitzen l'avanç del jove envers l'al·lota desitjada en el primer film, es converteix en el lligam d'un cordó umbilical —pell de poma— que uneix el protagonista a sa mare enfront de la dona desitjada. *L'Âge d'or* va tenir la seva continuïtat en la festa burgesa d'*El ángel exterminador*. La irrupció d'allò insòlit en el primer —el carro camperol travessant el concorregut saló burgès— és percebuda amb idèntica naturalitat que la dels elegants convidats a la festa després del concert de piano de la segona, disposats passar la nit a la sala. I als dos hi compareix la parella posseïda per l'*amor fou*, que se segrega de la col·lectivitat, per estimar-se en el parc al primer i a l'interior d'un habitacle improvisat com a escusat al segon. Mentre que *Tierra sin pan* va tenir la seva prolongació en el retrat de la misèria i la marginació social de *Los olvidados* (1950).

També hi ha alguns equívocs gruixuts en valorar altres transgressions de Buñuel. Des de la joventut, en articles i entrevistes, va proclamar l'admiració a la funcionalitat tècnica del cinema comercial de Hollywood i, a la llum d'aquesta valoració, s'ha d'entendre l'elogi xocant de Dalí quan va veure per primera vegada *L'Âge d'or* i li va dir que pareixia un film americà. Quan s'analitza la posada en escena dels films mexicans es percep que Buñuel segueix el cànon tradicional de les posades en escenes de Hollywood per garantir una bona fluïdesa narrativa. Si no hagués aconseguit aquesta fluïdesa i atractiu comercial, Buñuel hauria estat expulsat sense con-

Un chien andalou

templacions de la mercenària indústria del cinema asteca. Buñuel va respectar els gèneres canònics —la comèdia ranxera i el melodrama— i les seves convencions, per dinamitar-ne des de l'interior el sentit tradicional. Per això s'ha de reivindicar que Buñuel va fer sobretot cinema comercial, per al gran públic —la indústria mexicana l'obligava— i és per tant molt injusta la imatge que de la seva producció sol oferir-se en els llibres, presentant-la com a elitista, críptica, d'art i assaig. En rigor, dels trenta-dos films que va realitzar, només cinc poden merèixer potser el qualificatiu d'"experimentals": *Un Chien andalou*, *L'Âge d'or*, *El ángel exterminador*, *La Vía Láctea* y *El fantasma de la libertad*. *Simón del desierto* pertany a un gènere tan tradicional com el cinema hagiogràfic, que tantes vides de sants ens ha ofert a les pantalles, incloent-hi els miracles. I del curiós atreviment d'emprar dues ac-

L'Âge d'or



trius diferents per interpretar la protagonista d'*Ese oscuro objeto del deseo* diguem que, segons els testimonis reunits, són molts els espectadors que no se'n varen témer de tal dualitat. Tal és el poder hipnòtic de la imatge cinematogràfica.

L'imaginari surrealista mai no va ser monolític i és legítim referir-se a la seva fragmentació autoral o la seva "dialectització", segons els diferents artistes. El món de Dalí no és el d'Eluard, ni el de Magritte el del Péret. Buñuel va gestar el seu propi imaginari, profundament personalitzat, a partir de diversos estrats culturals, que es varen superposar al llarg de la seva vida.

El primer estrat va ser netament ibèric i remet a la iconografia del seu paísà Goya (Buñuel va posar un retrat de la "maja" en el casino de *La hija del engaño* i va obrir *El fantasma de la libertad* amb una reproducció dels afusellaments, tant com la de Ribera i Velázquez (vegi's els nans i cretins de *Tierra sin pan* i els captaires de *Viridiana*). Però a la seva obra es troba també la petja de la novel·la picaresca, de la qual en prové el cec destestable de *Los olvidados*, i la de l'esperpent de Ramón del Valle-Inclán. Hi ha també la lectura de la *Historia de los heterodoxos españoles* de Menéndez y Pelayo. I Benito Pérez Galdós va ser adaptat tres vegades, *Nazarín*, *Tristana* y *Viridiana*, versió inconfessada d'*Halma*, 1895.

A aquest primer estrat, fonamental i tel·lúric, s'hi va sobreposar l'estrat cultural francès. El descobriment de l'esperit llibertari-sensualista de Sade, que li va fer un gran impacte filosòfic. Però també el determinisme biològic del catòlic Fabre, que no era contradictori amb l'anterior, a través de la primacia de l'instint en l'individu. I, és clar, tot plegat coronat pel projecte revolucionari surrealista d'André Breton, de qui se'n va allunyar —sense trencar-ne del tot— quan va ingressar en el Partit Comunista d'Espanya el 1932.

I, a pesar de l'exili, va poder retrobar Buñuel anys després la vella tradició ibèrica en l'humus mexicà, en el qual hi va convergir el bo i millor de la cultura republicana espanyola, exiliada, permetent-li una continuïtat cultural, profundament identitària, que li era negada a la Península. ■

Aproximació a la definició de cinema negre (I)

Martí Martorell

Out of the Past



Amb motiu de les projeccions de les pel·lícules del cicle de cinema negre a Maó i Eivissa, l'autor revisa una sèrie de vuit articles que es varen publicar amb el mateix títol l'any 2000.

Introducció

Un dels gèneres cinematogràfics que més problemes planteja a l'hora d'estudiar-ne els paràmetres que el defineixen és el que s'intenta d'explicar en aquest article. Les raons són múltiples i es mirirà de comentar-ne les principals.

El primer entrebanc que cal evitar és la confusió que hi ha entre "cinema policíac" i "cinema negre". La raó d'aquesta confusió no rau tant en qüestions estilístiques, on sí que pot haver-hi grans convergències, sinó que consisteix més aviat en conceptes d'ordre ideològic i, fins i tot, moral. Com que aquests dos gèneres cinematogràfics s'avenen molt amb els respectius gèneres literaris, és permès d'explicar tot això amb una comparació, una mica grollera si es vol, entre "un autor policíac" (Arthur Conan Doyle, creador de Sherlock Holmes) i un "autor de gènere negre" (William R. Burnett, autor de les novel·les, entre d'altres, *Little Caesar* i *High Sierra*).

Com a rerefons de les novel·les protagonitzades per Sherlock Holmes, hi ha gairebé sempre constants aquestes dues idees: la primera és que tota maquinació de qualsevol persona pot ser sempre descoberta per una altra (en aquest cas és la lluita entre la intel·ligència del malfactor i el raciocini de

Sherlock Holmes), tan sols són necessàries l'observació i la perspicàcia i, en molt comptats casos, l'atzar; la segona, i la que ens porta a parlar dels termes d'ideologia i moral del principi, és que el poder efectiu (*the establishment*) no és posat gens en qüestió. És a dir, Sherlock Holmes no resol tant el cas per demostrar que en sap molt, sinó que és més important treure d'enmig l'element pertorbador que ha trencat l'harmonia, en una societat tan marcada com és la victoriana, i permetre que tot resti com sempre ha estat. Convé, per tant, que hi hagi una persona que en faci de guàrdia... i qui n'és l'encarregat no es pot qüestionar gens si els motius pels quals la persona que ha realitzat la malfeta són justificats o no. Simplement, tot es redueix a "qui l'ha feta, la paga".

Per contra, en llegir les obres de Burnett, qui tan sols cerqui tot un seguit de resolucions d'enigmes trobarà que les expectatives que se n'havia fet no es compleixen: no interessa descobrir el malfactor —fins i tot pot ser que ja des d'un bon començament se sàpiga qui és—, sinó, més aviat, descriure quins són els motius que han provocat el crim o el delictes. És la descripció d'aquests motius i de les conseqüències que se n'extreuen l'element sobre el qual s'articula la novel·la negra. En aquestes novel·les no funciona la identificació del delinqüent amb el mal i del policia amb el bé, perquè el primer pot haver delinquit simplement perquè així li han obligat les injustícies socials i el segon haver-se tornat corrupte per ambició. Sovint, l'explicació de les injustícies esmentades suposa, doncs, que un dels

Robert
Mitchum i Jane
Greer



White Heat



trets més significatius d'aquest gènere sigui la crítica social. I en aquests casos la crítica social sí que suposa qüestionar *the establishment*, sobretot quan el poder efectiu és injust amb els més indefensos.

Més o menys aclarit aquest punt, cal demanar-se si el gènere negre, ja a l'àmbit cinematogràfic, té realment diferents corrents o si aquests són també gèneres independents que tan sols presenten semblances amb el primer. El grau d'entropia que s'aconsegueix a l'hora de voler-ne establir una resposta és molt alt. Es pot ben dir que hi ha una resposta diferent segons cada autor. Un exemple d'aquest fet es pot veure en un article breu de la

revista *Viridiana*,¹ l'autor de la qual, Francisco Llinás, en fer una ressenya de la bibliografia sobre les pel·lícules de gàngsters produïdes per la companyia Warner, constata la dificultat de concretar els límits entre aquest tipus de pel·lícules i el cinema negre.

Segurament els autors que han resolt millor aquest punt de discussió són Carlos F. Heredero i Antonio Santamarina.² Per aquests estudiosos, el cinema negre presenta quatre etapes que comencen en èpoques diferents i, finalment, conviuen. A més, vinculen l'aparició de cada corrent amb uns fets polítics i socials determinats, els divideixen en fases i també evidencien que són permeables,

és a dir, una pel·lícula pot presentar a la vegada característiques pròpies de diferents àmbits. Fets aquestes precisions, cal assenyalar quins són aquests corrents: el cinema de gàngsters; el cinema policíac (no entès, però, simplement com a cinema d'intriga, com és el cas del gènere descrit al començament de l'article); el cinema de detectius i el cinema criminal.

Quant al cinema de gàngsters, aquests autors expliquen que és el primer de tots que sorgeix —amb la pel·lícula *Little Caesar* (*Hampa dorada*, Mervyn LeRoy, 1931)— i que, evidentment, mostra des de dins el món del gangsterisme. Dins aquest grup engloben també:³ el cinema penitenciari (*I Am a Fugitive from a Chain Gang* (*Soy un fugitivo*), Mervyn LeRoy, 1932); el cinema de denúncia social (*Fury* (*Fúria*), Fritz Lang, 1936); el cinema que tracta des d'un punt de vista sociològic el gangsterisme (*High Sierra* (*L'últim refugi*), Raoul Walsh, 1941); el neogangsterisme (*The Killers* (*Forajidos*), Robert Siodmak, 1946); i finalment l'etapa manierista, que marca l'ocàs d'aquest tipus de cinema (*Violent Saturday* (*Sábado trágico*), Richard Fleischer, 1955).

Respecte del cinema policíac, aquest s'ha d'entendre com el que té com a protagonista un agent de la policia i que, segurament, són més lineals que la resta de pel·lícules d'altres corrents. Per etapes, distingeixen: el cinema policíac d'optimisme primitiu, que intenta mostrar la superioritat del cos de policia enfront del món de la delinqüència (*G-Men* (*Contra el imperio del crimen*), William Keighley, 1935); el cinema policíac documental (*This Gun for Hire* (*El curervo*), Frank Tuttle, 1942); i el pessimisme crític (*The Big Heat* (*Els subornats*), Fritz Lang, 1953).

Destaca especialment el cinema de detectius, caracteritzat especialment per l'ambigüitat. La raó és que el detectiu es troba en un punt enmig dels policies i dels gàngsters, en què no hi ha no hi ha veritats absolutes i els límits de la legalitat no són prou clars. En una primera etapa en són protagonistes indiscutibles les pel·lícules que tenen com a personatges principals els detectius Sam Spade (creació literària de Dashiell Hammett) i Philip Marlowe (degut a Raymond Chandler). Aquí és obligatori, per tant, esmentar com a exemples les pel·lícules *The Maltese Falcon* (*El falcó maltès*), de John Huston (1941), i *The Big Sleep* (*El sueño eterno*), de Howard Hawks (1946). Una darrera etapa la protagonitzen detectius caracteritzats per un fort individualisme, com ho demostra la pel·lícula *Kiss Me Deadly* (*Un petó mortal*), de Robert Aldrich (1955).

Finalment, cal parlar del cinema criminal, situat entre el policíac i el de gàngster, i que té com punt principal ser més proper a la realitat que els dos tot just esmentats i que situa l'americà mitjà, l'home corrent del carrer, com a centre de l'argument que conta. Les principals pel·lícules que es troben dins aquest grup són: *Double Indemnity* (*Perdición*), de Billy Wilder (1944); *Laura*, d'Otto Preminger (1944); *The Woman in the Window* (*La dona del quadre*), de Fritz Lang (1944) i *The Postman Always Rings Twice* (*El carterero siempre llama dos veces*), de Tay Garnett (1946).



The Postman Always Rings Twice

Una vegada vists els quatre corrents principals, encara s'hi ha d'afegir que conviuen durant tres dècades —des del 1930 al 1960— i que estaran ben marcats pels principals esdeveniments històrics i polítics coetanis: el final de la Llei seca; la política del *New Deal* de Franklin D. Roosevelt per tal de superar la crisi del 1929; el naixement del cinema sonor; el codi Hays; la Segona Guerra Mundial; la situació socioeconòmica de la dona —relacionada amb l'aparició de la figura de la *femme fatale* o *spider woman*—; la caça de bruixes començada pel maccarthisme...

Línies temàtiques principals

Un tema que moltes de les pel·lícules de gènere negre mostren és el mite del paradís perdut. Cal entendre'l en el sentit temporal i d'espai: temporal pel que fa a la impossibilitat de reviure els millors moments ja passats i que, en la majoria de casos, es corresponen a l'etapa de la infantesa; i de l'espai perquè hi ha gairebé una correspondència exacta entre l'etapa esmentada i el fet de viure-la al camp.

La visió de la infantesa. Tres són les pel·lícules que il·lustren a la perfecció aquesta "visió de la infantesa":



Gilda

High Sierra, *White Heat*, ambdues de Raoul Walsh; *The Asphalt Jungle* (*La jungla d'asfalt*, John Huston, 1950). En la darrera pel·lícula, el protagonista Cody Jarret (James Cagney) és víctima d'un fort complex d'Èdip. Tota la seva vida gira, doncs, entorn de les decisions que pren sa mare. Se sap que la manca de son pare va fer que se sentís molt unit ja des de nen a la figura materna. Aquest fet a la llarga causarà la mort de la dona de Cody Jarret i l'amant d'aquesta, a més de la seva pròpia destrucció. Al cap i a la fi, ell sempre ha anat a la recerca d'algú que, com quan ell era infant, li donàs suport incondicionalment.

Una escena molt significativa de *High Sierra* mostra Roy Early, interpretat per Humphrey Bogart, que emprèn un viatge al lloc s'ha de reunir amb altres atracadors. Sense venir de passada, però, fa parada a la granja en què va néixer i créixer. La mirada d'Early, arribat aquest punt, és tota plena de malenconia i no se sap ben bé si de resignació davant allò que és reconeix com a irrecuperable.

Encara és més eloqüent la fugida de Dix Handley (Sterling Hayden), de *The Asphalt Jungle*, una vegada ferit, cap a la granja on es va créixer. Ja abans s'ha sabut que la seva màxima il·lusió és aconseguir prou diners per retirar-se del món de la delinqüència i comprar la granja esmentada, on, segons el que afirma, era feliç i recorda especialment quan el seu avi l'ensenyava a muntar a cavall. Per ell, és

un paratge incorrupte. La paradoxa es produeix a l'escena final de la pel·lícula, que ja s'ha fet famosa entre les antologies del cinema negre: Dix mor tot just quan ha acabat d'arribar a la granja i com a rerefons es veuen els cavalls que tant enyorava. També un altre personatge d'aquesta pel·lícula, el cervell de l'atracament, un alemany immigrant als Estats Units, sent enyorança de la seva terra, un temps i un país que sap ben bé que no tornaran.

El locus amoenus. La concepció mítica de la infantesa va unida d'un forma indefectible a una visió paradisiaca del món rural: Roy Early, el protagonista de *High Sierra*, el primer que fa en sortir de la presó és demanar que l'acompanyin a passejar pel parc i afirma: "Vull anar al camp per veure si encara l'herba és verda i si els arbres tenen fulles." Són extrems de *The Asphalt Jungle* també les frases següents: "Quan arribi a la granja, el primer que faré és banyar-me al riu per tal de no tenir de la ciutat ni tan sols la pols [...] Si vols aire sa, no el trobaràs mai a la ciutat [...] La selva venç. Les bèsties [de la ciutat] pasturen lliurement."

No ha de sorprendre gens que hi hagi aquestes semblances entre ambdues pel·lícules: són basades en dues novel·les de William R. Burnett, escriptor i també guionista, que tenen com un dels punts principals exposar la corrupció de la societat urbana moderna i, per tant, una manera de demostrar-ho és descriure paisatges campestres idíl·lics com a part enfrontada al del cau de maldat que són les ciutats.

Relacionada encara amb aquest concepte del camp com a *locus amoenus*, hi ha la idea de la fuga al món exòtic, amb dues vessants: una és la fuga física i l'altra la necessitat d'una evasió a altres països no "contaminats" per la civilització.

Quant al primer punt, hi ha, per exemple, *High Sierra*; *White Heat*; *They Live by Night* (*Els amants de la nit*, Nicholas Ray, 1948) i *Violent Saturday*. Pel que fa al segon cas, s'hi poden incloure *Out of the Past* (*Retorn al passat*, Jacques Tourneur, 1947); *The Asphalt Jungle*; *The Petrified Forest* (*El bosc petrificat*, Archie L. Mayo, 1935) i *You Only Live Once* (*Només es viu una vegada*, Fritz Lang, 1937).

La fuga física és un tema amb molta de tradició i que, a hores d'ara, encara es mostra molt productiu: la pel·lícula de Clint Eastwood *A Perfect World* (*Un món perfecte*, 1993) n'és una bona demostració. S'hi conta la història d'un fugitiu que té un nen com a hoste. A mesura que es produeix un procés d'identificació del nen amb l'home i, també en l'altre sentit, de l'home amb el nen, s'emprèn un viatge cap al món incorrupte de la natura. Si es va encara una mica més endarrere, a més, es veu que és possible trobar pel·lícules en què també hi ha aquesta fugida, la més famosa de les quals és *Bonnie & Clyde* (Arthur Penn, 1967).

Un dels més grans contrastos entre món rural i món urbà és el que es desenvolupa a *Violent Saturday*, ja que els atracadors d'un banc s'amaguen en una granja portada per quàquers, seguidors de la doctrina de l'anglès George Fox, del segle XVIII,

segons el qual s'ha d'estar en contra del progrés humà i és per això que viuen en granges i van vestits amb les robes pròpies encara del segle disset. A més, són totalment contraris a la violència, la qual cosa suposarà poder ser fàcilment utilitzats per uns homes vinguts de la ciutat tot carregats d'armes.

Quant a la segona vessant, a *The Asphalt Jungle*, l'advocat Alonzo D. Emmerich (Louis Calhern), sent la necessitat de fugir a les terres del sud i, a *Out of the Past*, la protagonista, Kathie Moffa (Jane Greer), proposa a Jeff Markham (Robert Mitchum), una vegada que ell és a la seves mans sense cap possibilitat d'escapatòria, la fugida cap a Mèxic, el "paradís perdut" i exòtic en què es varen conèixer i on ella espera que ell oblidí tot el mal que li va fer, emperò la fuga no és possible i els dos personatges acaben morts.

Totes aquestes pel·lícules, en definitiva, ofereixen una visió en què el camp s'identifica amb l'Edèn irrecuperable, ja sigui quant al temps passat (infància) o ja sigui pel que fa a l'espai. La ciutat, és, de l'altra banda, el lloc on es congrien la perdició i la corrupció i qui s'hi ha enfangat ja no té la possibilitat de sortir-se'n.

Què ajuda encara a reforçar tot això? Es fa servir la fotografia, perquè el que fan els directors de fotografia és normalment identificar les imatges diürnes amb el món bucòlic de la naturalesa. És molt significatiu, doncs, que els títols de crèdit de *High Sierra* se superposin sobre algunes imatges que mostren unes muntanyes immaculades totes envoltades de valls immenses en què un sol esplèndid les il·lumina i fa la sensació d'ésser allà on l'home es pot sentir més net.

Al contrari, són les imatges nocturnes les que acompanyen les escenes que transcorren a la ciutat: els assumptes tèrbols passen gairebé sempre a la ciutat, quan és de vespre. Un exemple n'és *The Grissom Gang* (*La banda de los Grissom*, Robert Aldrich, 1971): tan sols els deu darrers minuts passen al camp i amb escenes que transcorren el dia. La resta de la pel·lícula o bé són interiors sufocants en què no hi ha gaire claror o bé són escenes que passen el vespre a la metròpoli. En aquests darrers deu minuts es veu com un segrest es resol amb el naixement d'una història d'amor entre la víctima i un dels segrestadors, quan tot el temps precedent hem vist una història molt dura entre la segrestada i els que la tenen empresonada.

No ha d'estranyar, doncs, que el gènere negre, en el vessant cinematogràfic, hagi estat definit com aquell en què, a més de la història, interessa també el joc de llums i ombres que s'hi produeix. Molts dels directors de fotografia (i d'altres professionals de la cinematografia) de l'època daurada d'aquest gènere provenien principalment de la zona d'influència germànica, la qual cosa suposa que molts dels quals desenvolupassin la seva tasca en els moments en què l'expressionisme a Europa produïa les obres cinematogràfiques més cabdals que ens ha deixat. N'és un exemple la pel·lícula



Criss Cross (*El abrazo de la muerte*, Robert Siodmak, 1949), amb fotografia del tècnic txecoslovac Franz Planer.

Double Indemnity

La raó de l'arribada d'aquesta gent d'Alemanya i centre d'Europa és la pujada al poder d'Adolf Hitler el 1933: poc temps després començarà l'exili d'intel·lectuals i artistes. El cas més conegut és el de Fritz Lang, que deixarà una carrera molt prometedora en aquest país per instal·lar-se als Estats Units.

La visió de la dona

Parlar del cinema negre també suposa haver de fer referència a la visió de la dona, perquè és en aquest gènere que va triomfar la figura de la dona fatal (traducció directa de l'expressió francòfona *femme fatale*, que es correspon a l'americana *spider woman*, 'dona aranya'). És tan important aquesta figura dins el gènere negre que una de les teories i ideologies més rellevants actual, el feminisme, li ha dedicat estudis concrets: n'és un bon exemple el llibre anglès *Women in Film Noir*, una obra a cura d'Ann Kaplan i publicada per l'Institut de Cinematografia Britànica. La primera edició és del 1978 —després revisada el 1980— i ha tingut successives reedicions. Es tracta de l'anàlisi de diferents persones sobre la visió que és dona de la dona a diverses pel·lícules d'aquest gènere.

The Killers



Què caracteritza una dona fatal? Es tracta d'un tipus de personatge femení que, per impulsos criminals i fent servir la sensualitat, provoca la destrucció de l'home que cau en el seu parany. Això no obstant, l'home, la majoria de vegades, ha d'enfrontar-se al dilema de destriar entre dues dones: oposada a la figura de la dona fatal, hi ha la representació de la dona obediència i dòcil. I és lògic, doncs, identificar la primera amb el món corrupte de la ciutat i fer-ho en el segon cas amb el món immaculat de la natura. És el que es veu d'una forma clara a *Out of the Past*; *Thieves' Highway* (*Mercado de ladrones*, Jules Dassin, 1949) i, més tangencialment, apareix a *High Sierra* i *The Grissom Gang*.

Curiosament, però, a *Clash by Night* (*Encuentro en la noche*, Fritz Lang, 1952), els papers es capgiren: ara és una dona la que es troba entre dos homes, totalment diferents entre ells. La protagonista, interpretada per Barbara Stanwyck, torna, fracassada, de la gran ciutat. S'instal·la de nou al petit poble costaner que viu bàsicament de la pesca. Allà coneixerà el seu futur marit: un individu que representa la seguretat econòmica i emocional, però que també implica la monotonia i, ben segurament, el desencís. I li explicarà que a la ciutat va patir molt per causa d'un home ja casat el qual, quan es va decidir a emprendre carrera política, se'n va desfer.

Si l'oposició entre dos tipus de dones no apareix, en tot cas, el que sí que es pot establir és que, si es tracta d'una noia del camp, aquesta té unes virtuts que difícilment es trobarien en una de ciutat. L'exemple més clar és dels dos papers que interpreta Sylvia Sydney a *Fury* i *You Only Live On-*

ce: és una persona que es desvia per l'home. Això mateix és el que representa el paper de Bette Davis a *The Petrified Forest*.

És interessant remarcar el fet que, malgrat que siguin persones que viuen a la ciutat, les prostitutes i amiguetes de gàngsters no són mostrades com a dones fatals. Més aviat són personatges sobretot mancats d'afecte que són vistos de la manera següent: enmig de la gran massa de gent no han tingut gaires possibilitats, com es pot veure a *High Sierra*; *Thieves' Highway*; *Touch of Evil* (*Sed de mal*, Orson Welles, 1957) i *The Big Heat*.

Quatre són les actrius que millor han representat la dona fatal: Jane Greer; Barbara Stanwyck; Lana Turner i Rita Hayworth. La primera, en el paper de Kathie Moffa, causa la destrucció total de Robert Mitchum (Jeff Markham) a *Out of the Past*. Barbara Stanwyck, esplèndida a *Double Indemnity* fent el paper de Phyllis Dietrichson, porta a la perdició l'agent d'assegurances Walter Neff (Fred MacMurray), en proposar-li que assassini el seu marit després de signar una pòlissa de vida molt substanciosa. A més, hi ha la promesa d'un viatge a un altre país després de l'assassinat, però, evidentment, els plans reals de Phyllis Dietrichson són tots uns altres... Una escena antològica d'aquesta pel·lícula es produeix quan Walter Neff coneix Phyllis Dietrichson: Neff és a l'entrada de la casa i sent que qualcú davalla una escala, primer observa un turmell molt ben format i després ja pot veure tota sencera Phyllis Dietrichson. Ella s'atura i no continua davallant les escales, sinó que comença a demanar a Walter Neff qui és. Ara la càmera comença a anar de dalt cap a baix per mostrar-nos ben bé

The Asphalt
Jungle

qui és que mou els fils, perquè, molt per damunt Neff, ella hi és. També Lana Turner (Cora Smith) el que fa és seduir John Garfield (Frank Chambers) a *The Postman Always Rings Twice*. Fer caure un llapis pintallavis en terra és la tàctica que usa Cora Smith per cridar l'atenció de Frank Chambers i també serà aquest l'objecte que caurà de les mans de Cora ja morta per accident. Com a *Double Indemnity*, Frank Chambers el primer que veu de la dona que el portarà a la mort són les cames, despullades en aquest cas, perquè Cora va vestida en banyador. Finalment, Rita Hayworth fa el joc a Orson Welles a *The Lady from Shanghai* (La dama de Xangai, Orson Welles, 1948). La raó d'embolicar-lo en una història criminal és fer-lo servir de víctima propiciatòria. A més, tot i advertir-ho ja des d'un bon començament, el personatge d'Orson Welles (Michael O'Hara) es deixa embolicar dins les xarxes parades per Rita Hayworth (Elsa Bannister).

La nòmina de dones fatals encara pot allargar-se amb els noms d'Ava Gardner (*The Killers*); Veronica Lake (*This Gun for Hire* (El cuervo)); Joan Bennet (*Scarlet Street* (Perversitat), Fritz Lang, 1945); Gloria Grahame (*Human Desire* (Desig humà), Fritz Lang, 1954); Yvonne DeCarlo (*Criss Cross*); Glenda Farrell (*I Am a Fugitive from a Chain Gang*); Priscilla Lane (*The Roaring Twenties* (Els turbulents anys vint), Raoul Walsh, 1939) i Virginia Mayo (*White Heat*).

Encara, però, cal esmentar *The Maltese Falcon* com un exemple que presenta un cas de dona fatal fallit. És fallit perquè el personatge de Brigid O'Shaughnessy, de la manera com és interpretat per Mary Astor, no és creïble com a *femme fatale*, per estar mancada d'allò que precisament sí que

mostraven una gran part de les actrius tractades abans: un poder tan gran de seducció que fins i tot fa perdre a l'home la noció del mal. És una mostra del fet que, si es produeix un error de càsting, una pel·lícula pot resultar coixa.

També relacionat amb el tema de la dona, hi ha la visió que el cinema negre ens ofereix de la figura del matrimoni. *Clash by Night*; *Thieves' Highway* i, especialment, *White Heat* són les pel·lícules paradigmàtiques d'una percepció no gens confortant del matrimoni.

En el primer cas, la protagonista es casa amb el personatge que representa Paul Douglas perquè no li queda més remei si vol ser considerada "normal" dins la societat on li ha pertocat viure. A la llarga, però, la necessitat de rompre un vincle que l'estreny farà que cerqui una aventura amorosa. La pel·lícula acaba amb la reconciliació del matrimoni, però el mal ja ha estat fet.

Quant a la segona pel·lícula, el protagonista no arriba a casar-se, però se sap que, si ho hagués fet, hauria perdut la possibilitat de començar una altra relació amb un tipus de dona molt diferent d'aquella que seria la seva dona. No és casual dins aquesta visió desmitificadora del matrimoni, doncs, que ell es decanti per la prostituta i no per la dona que és representant de totes les que han estat educades especialment per ser les serventes de l'home.

Encara una crítica més punyent contra aquesta institució és la que hi ha a *White Heat*: el protagonista, Cody Jarret (James Cagney), és casat amb Verna (Virginia Mayo), que li és infidel amb Big Ed (Steve Cochran), la mà dreta de Cody. Això farà

The Big Heat



que Verna i Ed se les pensin totes per fer que Cody no sigui cap obstacle per a la seva relació: una vegada que és a la presó i sabent que Cody no se'n sortirà sense sa mare, la maten. Però el que això provoca és la reacció ben contrària, ja que Cody fuig de la presó i comença la recerca de sa dona i el seu amant.

No obstant aquesta visió, tenim dos films en què el matrimoni és entès com una possibilitat d'aconseguir la felicitat i la culminació d'un amor que sembla tocat per la gràcia: *They Live by Night* —i

el remake *Thieves Like Us* (*Lladres com nosaltres*, Robert Altman, 1974)— i *You Only Live Once*. En tots dos casos, però, el *fatum* terrible aboca les parelles a la mort. ■

NOTES

- (1) Llinás, F. "La Warner y los gángsters en la literatura cinematográfica". *Viridiana*, núm. 5 (setembre de 1993), pág. 155-158.
- (2) Heredero, C. F.; Santamarina, A. *El cine negro. Maduración y crisis de la escritura clásica*. Barcelona: Paidós (Paidós Studio, 115), 1996.
- (3) Entre parèntesi s'assenyalen les pel·lícules més representatives de cadascun d'ells.

High Sierra



Les pel·lícules del mes de febrer

Cicle Harun Farocki. Cicle Luis Buñuel. Cicle Raoul Walsh. Dissabtes clàssics en família.
Cicle Cinema negre a Eivissa i Maó

A les 17 hores

Cicle Harun Farocki

Amb la col·laboració de l'Institut Goethe de Madrid

4 DE FEBRER

Imágenes del mundo y epígrafe de la guerra

11 DE FEBRER

Trabajadores saliendo de la fábrica

A les 18 hores

Cicle Luis Buñuel

Amb la col·laboració d'Alliance Française de Palma

4 DE FEBRER

Le journal d'une femme de chambre

Nacionalitat i any de producció: França, 1964

Títol original: *Le journal d'une femme de chambre*

Director: Luis Buñuel

Guió: Luis Buñuel i Jean-Claude Carrière

Fotografia: Edmond Richard

Intèrprets: Jeanne Moreau, Georges Géret, Michel Piccoli

11 DE FEBRER

Belle de jour

Nacionalitat i any de producció: França, 1966

Títol original: *Belle de jour*

Director: Luis Buñuel

Guió: Luis Buñuel i Jean-Claude Carrière

Fotografia: Sacha Vierny

Intèrprets: Catherine Deneuve, Michel Piccoli, Françoise Fabian

18 DE FEBRER

La charme discret de la bourgeoisie

Nacionalitat i any de producció: França, 1972

Títol original: *La charme discret de la bourgeoisie*

Director: Luis Buñuel

Guió: Luis Buñuel i Jean-Claude Carrière

Fotografia: Edmond Richard

Intèrprets: Fernando Rey, Delphine Seyrig, Paul Frankeur, Michel Piccoli

25 DE FEBRER

Le fantôme de la liberté

Nacionalitat i any de producció: França, 1973

Títol original: *Le fantôme de la liberté*

Director: Luis Buñuel

Guió: Luis Buñuel i Jean-Claude Carrière

Fotografia: Edmond Richard

Intèrprets: Jean-Claude Brialy, Monica Vitti, Jean Rochefort, Michel Piccoli

ROBERT et RAYMOND HAKIM presenten

CATHERINE DENEUVE

JEAN SOREL

MICHEL PICCOLI

un film de

Luis Buñuel

BELLE DE JOUR

d'après le roman de
JOSEPH KESSEL
de l'Académie Française



GENEVIÈVE PAGE
PIERRE CLÉMENTI
FRANCISCO RABAL
FRANÇOISE FABIAN
MACHA MERIL
MARIA LATOUR • MUNI
GEORGES MARCHAL

avec la participation de
FRANCIS BLANCHE

Adaptation de roman de Joseph Kessel, de l'Académie Française.
Directeur de la production: HENRI BAUM

EASTMANCOLOR

Les pel·lícules del mes de febrer

Cicle Harun Farocki. Cicle Luis Buñuel. Cicle Raoul Walsh. Dissabtes clàssics en família. Cicle Cinema negre a Eivissa i Maó.

A les 20 hores
Cicle Raoul Walsh

4 DE FEBRER
Camino de la horca

Nacionalitat i any de producció: EUA, 1951
Títol original: *Along the Great Divide*
Director: Raoul Walsh
Guió: Walter Doniger i Lewis Meltzer
Fotografia: Sid Hickox
Música: David Buttolph
Intèrprets: Kira Douglas, Virginia Mayo, John Agar, Walter Brennan

11 DE FEBRER
Historia de un condenado

Nacionalitat i any de producció: EUA, 1953
Títol original: *The Lawless Breed*
Director: Raoul Walsh
Guió: Bernard Gordon
Fotografia: Irving Glassberg
Música: Joseph Gershenson
Intèrprets: Rock Hudson, Julia Adams, Hugh O'Brien, John McIntire

18 DE FEBRER
Al rojo vivo

Nacionalitat i any de producció: EUA, 1949
Títol original: *White Heat*
Director: Raoul Walsh
Guió: Ivan Golf i Ben Roberts
Fotografia: Sid Hickox
Música: Max Steiner
Intèrprets: James Cagney, Virginia Mayo, Edmond O'Brien, Margaret Wycherly

25 DE FEBRER
Juntos hasta la muerte (1949-VOSE)

Nacionalitat i any de producció: EUA, 1949
Títol original: *Colorado Territory*
Director: Raoul Walsh
Guió: John Twist i Edward H. North
Fotografia: Sid Hickox
Música: David Buttolph
Intèrprets: Joel McCrea, Virginia Mayo, Dorothy Malone, Henry Hull

A les 18 hores
Dissabtes. Clàssics en família

14 DE FEBRER
El circo

Nacionalitat i any de producció: EUA, 1927
Títol original: *The Circus*
Director: Charles Chaplin
Guió: Charles Chaplin
Fotografia: Roland Totheroh
Música: Charles Chaplin
Muntatge: Charles Chaplin
Intèrprets: Charles Chaplin, Mema Kennedy, Allan García, Harry Crocker

21 DE FEBRER
El maquinista de la general

Nacionalitat i any de producció: EUA, 1926
Títol original: *The General*
Director: Búster Keaton i Clyde Bruckman
Guió: Búster Keaton i Clyde Bruckman
Fotografia: Dev Jennings i Bert Haines
Intèrprets: Búster Keaton, Marion Back, Glen Cavander



Cinema a Maó
Multisalas OCIMAX

3 DE FEBRER
Sed de mal

10 DE FEBRER
Los sobornados

17 DE FEBRER
La jungla del asfalto

24 DE FEBRER
Al rojo vivo

Cinema a Eivissa
Multicines EIVISSA

3 DE FEBRER
Forajidos

10 DE FEBRER
Sed de mal

17 DE FEBRER
Los sobornados

24 DE FEBRER
La jungla de asfalto

FITXES TÈCNiques:

Forajidos

Nacionalitat i any de producció: EUA, 1946
Títol original: *The Killers*
Director: Robert Siodmak
Guió: Anthony Veiller
Fotografia: Woody Bredell
Música: Miklos Rozsa
Intèrprets: Edmond O'Brien, Ava Gardner, Albert Dekker, Sam Levene

Sed de mal

Nacionalitat i any de producció: EUA, 1958
Títol original: *Touch of Evil*
Director: Orson Welles
Guió: Orson Welles
Fotografia: Russell Metty
Música: Henry Mancini
Intèrprets: Charlton Heston, Orson Welles, Janet Leight, Akim Tamiroff

Los sobornados

Nacionalitat i any de producció: EUA, 1953
Títol original: *The Big Heat*
Director: Fritz Lang
Guió: Sydney Boehm
Fotografia: Charles Lang Jr.
Música: Daniele Amfitheatrof
Intèrprets: Glenn Ford, Gloria Graham, Jocelyn Brando, Lee Marvin

La jungla del asfalto

Nacionalitat i any de producció: EUA, 1950
Títol original: *The Asphalt Jungle*
Director: John Huston
Guió: John Huston i Ben Maddow
Fotografia: Harold Rosson
Música: Miklos Rozsa
Intèrprets: Sterling Hayden, Louis Calhern, Sam Jaffe, Jean Hagen

Al rojo vivo

Nacionalitat i any de producció: EUA, 1949
Títol original: *White Heat*
Director: Raoul Walsh
Guió: Ivan Golf i Ben Roberts
Fotografia: Sid Hickox
Música: Max Steiner
Intèrprets: James Cagney, Virginia Mayo, Edmond O'Brien, Margaret Wycherly

Sa nostra
actitud

Una
Obra Social
oberta
a tothom



SA NOSTRA

CAIXA DE BALEARS