

Cicle Andres Veiel. Cicle Nuri Bilge Ceylan
Cicle: Tendències del cinema italià del segle XXI
Homenatge a Carol Reed: 60 anys d' *El tercer home*

temps moderns
papers de cinema



núm. 152 Abril 2009



 Obra Social
SA NOSTRA Caixa de Balears

temps moderns papers de cinema
Edició mensual Abril 2009 Núm. 152

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 dissenya

Maquetació

Jaume Vidal i Fortesa

Imprimeix

Gràfiques Planisi, SA Dipòsit Legal: PM 648-1994

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

Sumari

- 2 Editorial
- 4 El cinema d'aventures
per Antoni Figuera
- 8 Petites notes sobre aquell noiet d'Almeria
per Toni Roca
- 10 Bandes de so. Oscars 2008: arriba Bollywood!
per Házael González
- 11 Clàssics Moderns. Les vacances (II). *Hola, estás sola?* (1995) d'Iciar Bollain
per Iñaki Revesado
- 13 Els ulls de Jodorowsky (5). *La Montaña Sagrada* i *Los Gemelos Mágicos* i *El Lama Blanco* i *La Pasión de Diosamante*: a la recerca de la lluminació
per Leazah Zelaz
- 17 Intent d'aproximació a la qualificació de l'art filmic (I)
per Joan Ferrer Miserol
- 18 El lladre de Michael Mann
per Pere Antoni Pons
- 20 La butaca
per Antònia Pizà
- 22 L'escenari de Ilauna. Si vols catarsi, fes teatre
per Francesc M. Rotger
- 24 Opinions d'Orson Welles sobre *El tercer home*
- 27 Desmuntant *The third man* (*El tercer home*, Carol Reed; 1949)
per Xavier Jiménez
- 33 El bé i el mal en una sèria de fira
per Pere Antoni Pons
- 35 Nuri Bilge Ceylan: los climas y las emociones
per Elsa González Zorn
- 43 Tendències del cinema italià del segle XXI/2009
- 46 *El tercer home*
per Guillem Fiol Pons
- 48 Rellotges de cucut
per Carles Sampol
- 50 A propòsit d'*El tercer home*. Algunes notes sobre el film
per Antoni Figuera
- 52 La música d'*El tercer home*: Anton Karas i la seva cítara
per Házael González
- 53 Apunts a contrallum. Intimismes
per Josep Carles Romaguera
- 55 Cinema a "SA NOSTRA"
Les pel·lícules del mes d'abril

*Si poguéssim desterrar
la paraula seriós del nostre
vocabulari, moltes coses
tendrien solució*

Man Ray

Dels clàssics més clàssics al cinema més recent, d'un aniversari a pel·lícules que han vist la llum ja dins el segle XXI. Així es podria anunciar la programació d'aquest mes d'abril. Començant pel final direm que hi ha una revisió a les tendències més actuals del cinema italià, amb pel·lícules no estrenades a l'estat espanyol, de tal manera que a part de la seva modernitat vénen acompanyades d'una etiqueta de novetat gairebé absoluta. Entre i entre, una projecció al voltant de la dislexia amb una taula rodona a la finalització de *Estrellas en la tierra* (Aamir Khan 2007) i dos diferents cicles al voltant de dos realitzadors. Per una banda Andres Veiel, amb cinc pel·lícules que arriben de la mà del Goethe-Institut de Madrid, mentre que per l'altra Nuri Bilge Ceylan, realitzador turc obsedit pel món de la fotografia. Les dues pel·lícules a projectar, *Uzak* (2002) i *Iklimler* (2006) amb sengles premis a Cannes.

La referència a la fotografia parlant de Ceylan ens serveix per justificar la frase inicial de Man Ray, tot i que també l'hem reproduïda per tal de retre tribut a la memòria de Pepe Rubianes, teatre, autèntic teatre, un gènere tan recomanable com el cinema. Per un altre costat, els premis aconseguits per Ceylan a Cannes ens serveixen per retornar al principi i reprendre el concepte d'homenatge. S'acompleixen seixanta anys d'una pel·lícula que ha fet història per molts de motius, *El tercer home*, l'adaptació de la novel·la de Graham Greene de la mà visible de Carol Reed i de la mà, mig oculta en

aquest cas, d'Orson Welles, sense deixar de banda la magnífica interpretació de Joseph Cotten. Vénen les festes de Pasqua, hi ha les atraccions del Ram, diversió per a nins i grans amb la sínia com a oferta clàssica i estel·lar. Ben igual que la sínia del Prater que es converteix en tot un símbol a la pel·lícula.

Més aniversaris. Enguany fa deu anys que Agustí Villaronga va rodar *El mar*, basada en la novel·la

de Blai Bonet. Aquesta realització farà part de la programació cinematogràfica d'aquest estiu a Prada de Conflent, a la Universitat Catalana d'Estiu. A partir d'enguany serà l'equip de Temps Moderns —Jaume Vidal i Miquel Pasqual— amb la col·laboració de Martí Martorell, el que es farà càrrec del capítol de cinema, tant pel que fa als aspectes d'entreteniment com al programa de cursos. Els viatges de *Temps Moderns*.



Carol Reed

El cinema d'aventures

Antoni Figuera

A Ramón Freixas, en record d'aquelles entranyables sobretaulas en el restaurant Las delicias de Francia, de Barcelona, vora el nostre amic comú Xavier Flores.

Varen ser massa les vegades que el pesat de Jean-Paul Sartre es va afartar de recordar-nos que "la vida és una passió inútil". D'aquí que, des d'aleshores, les meves simpaties es varen decantar sempre del costat d'Albert Camus, aquell admirable "solitari solidari" (com el nostre Antonio Machado), el qual, com Saint-Exupery, mai no va renegar d'aquell inoblidable "petit príncep" que els adults vàrem ser qualque vegada i la pèrdua del qual lamentam i evocam amb nostàlgia.

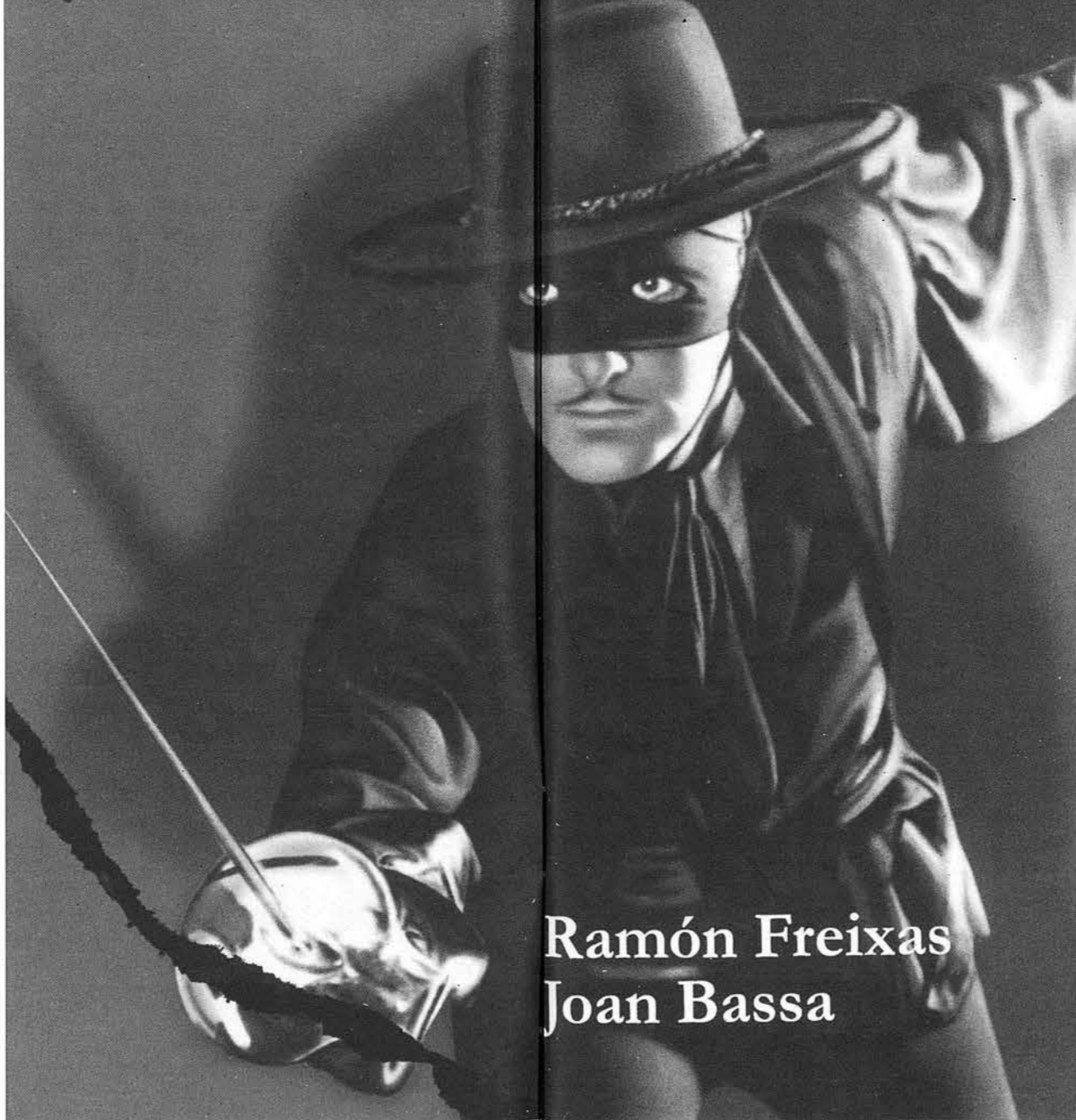
Igualment em vénen a la memòria les paraules del crític Louis de Marcorelles: "estimar el cinema és estimar apassionadament la vida". D'aquí que per a mi, com per als autors del llibre que comentam (Ramón Freixas y Joan Bassa. *El cine de aventuras*. Madrid: Notorius Ediciones S.L., 2008) ni el cinema ni, per descomptat, la vida no han estat mai una "passió inútil".

Situar-se com a lector davant d'una obra com la de R. Freixas i J. Bassa equival a viure per unes hores joiosament instal·lats en aquest espai plural o "gabinet d'aficionat" de què ens parlava Georges Perec, immersos en la contemplació de totes aquelles imatges que, traslladades al reflex infinit d'una sala de miralls convergents, ens restitueixen durant el temps que dura la lectura tot el que des de la prehistòria de la nostra infantesa i adolescència ("misteri, emoció, risc", per dir-ho amb el títol d'un dels darrers llibres de Fernando Savater) es va sedimentar en la memòria i va esbossar el perfil d'allò que, en tornar-nos adults, vàrem tenir la temptació de negar.

Estic parlant —i amb molta honra— d'un llibre per a mitòmans que pot alinear-se en igualtat de mèrits a alguns dels millors que, de temàtica similar, he pogut llegir en aquests darrers anys: *Armas, mujeres y relojes suizos*, *La placenta de los sueños*, *Más allá del Oeste*, *La vuelta al mundo en 80 aventuras*.

Llibre, el de Freixas i Bassa, que constitueix una gratificant invitació a embarcar-nos en un confortable zepelí que em mena al del novel·lista mallorquí Miquel Ferrà i Martorell, el qual en l'esplèndida (i per al meu gust massa breu) *El gloriós viatge del Minerva* embarcava en el seu somniat aeròstat una gran pluralitat de personatges històrics que havien acabat per recalcar a Mallorca; nòmina que abraça des de l'Arxiduc Lluís Salvador fins a Rubén Darío; des de Chopin i George Sand a Jules Verne... Zepelí, nau, diligència o carruatge el llibre de Freixas i Bassa amb els quals, per terra, mar i aire, ens duen a solcar l'horitzó inabraçable de l'aventura.

El cine de Aventuras



Ramón Freixas
Joan Bassa

Aquí em teniu, per tant, davant del quadrant de la rosa dels vents de ca meva guiat pels quatre punts cardinals d'aquest altre globus terraquí que són les pàgines d'aquest llibre; cavalcant una vegada més (és tan sols un exemple entre altres) "per la vall de les ombres", vora els espectres —genets al cel— de la Brigada Lleugera o del Setè de Cavalleria de Custer, o bé, valgui aquest altre exemple, solcant "amb diez cañones por banda, viento en popa a toda vela" (Espronceda dixit) els oceans del temps a sobrevent i a sotavent de la pàgina.

La lectura —i encara més la joiosa relectura— d'un llibre de cinema com el que ens ocupa constitueix abans que res un bell exercici de cinefilia o, més aviat, de cinefàgia respecte d'un gènere tan proteic com el que inclou davall del denominador comú de "cinema d'aventures".

De principi puc afirmar que el sumaríssim conte i catàleg de films tan amorosament com rigorosament analitzats ens du a *bout de souffle* des de les selves de Sumatra i Borneo (*King Kong*: "les rosses no abunden per aquests encontorns") fins als mars de la Xina, en el títol homònim de Tay Garnett; des de la França revolucionària de *La Pimpinela Escarlata* fins a les cales del Carib, de Port Royal a Puerto Príncipe: *El capitán Blood* i *El cisne negro*; des de Balaclava a Little Big Horn: *La carga de la brigada ligera*, *Murieron con las botas puestas*; des del bosc de Sherwood al combat de Nottingham fins al regne de Camelot, Artur i els dotze comparses: *Robin Hood*, *Excalibur*...

Així, pàgina rere pàgina, fotograma rere fotograma, film rere film, deixant-me dur a impulsos del recordat Georges Perec i el seu *Je me souviens* em permet egoïstament un selectiu i aleatori exercici de memòria:

Me'n record d'un bagul surant a la deriva damunt d'un mar en calma i de l'únic supervivent del Pequod.

Me'n record d'una única paraula en swahili: *Hatari*, que vol dir perill.

Me'n record d'aquells impagables programes de mà —bellament colorejats en el llibre— en el revers dels quals es podia llegir resumit l'argument del film: "Dos homes i una dona lluitant per la vida i l'amor sobre els desolats gels de l'Antàrtic."

Me'n record del capità Horacio Hornblower i del corsari Surcouf, natural de Saint Malo.

Me'n record de Simbad el mariner revisitat per Álvaro Cunqueiro, igual que el mag Merlí i família.

Me'n record del foc grec i d'un funeral viking.

Me'n record de Ruperto de Hentzau —*Adiós, comediante*— llançant-se al fossat des d'un dels finestrals del castell de Zenda.

Me'n record del capità Brasiliano i l'Olonés, morts a la Martinica i Illa Tortuga per adversaris més hàbils que ells en el maneig de l'espasa.

Me'n record de l'home de Boston i el Portuguès competint al front de la Peregrina de Salem i la Santa Isabel per ser els primers en arribar a Alaska.

Me'n record dels ulls de la bella jueva Rebeca a *Ivanhoe*.



Me'n record d'una mina de maragdes a Colòmbia: "foc verd" en la mirada de Grace Kelly.

Me'n record de les serpentejants danses de la sensual ballarina Sheeta —autèntica deessa Shiva rediviva— en el díptic de Fritz Lang: *El tigre de Esnapur*, *La tumba india*.

Me'n record del fidel Appuhami tractant de detenir el cap del remat a *La senda de los elefantes*.

Me'n record de King Kong, vulnerable com qualsevol enamorat i derrotat a la fi per la Belleza.

Me'n record d'aquella darrera fletxa que disparada a l'infinit segellava per a tota l'eternitat el destí de Robin i Mariar.

Me'n record de Semíramis i dels jardins flotants de Babilònia.

Me'n record del foc de Sant Elm, de l'aurora boreal i del raig verd.

Me'n record d'Athos i de les seves darreres paraules a Milady de Winter: "No volem, no sabem, no podem perdornar-te."

Me'n record de la Commedia d'ell Arte i la màscara de Scaramouche.

Me'n record del darrer gran caçador blanc —un Allan Quattermain per a qui el temps no ha passat debades— escopint el seu menyspreu a la civilització i a qui han contractat com a guia de safaris.

Me'n record del rei Artús, del mag Merlí i de la reina Ginebra.

Me'n record del cavall de fusta davant del qual va sucumbir Troia i d'aquell astut i implacable *blade runner* de l'Egeu anomenat Ulisses, que el va inventar.

Me'n record de Lancelot, del príncep Saladino i del cavaller negre.

Me'n record d'aquells que, solcant els Mars del Sud, traficant amb la copra, varan ancorar a les illes Fidji.

Me'n record del 4 de juliol i d'un gran depredador blanc rondant i engolint-se la colònia estiuenca d'Amity.

Me'n record d'un daurat i esplendorós trenc d'alba a la riba del llac Tanganika.

Me'n record de les homèriques riallades de Daniel Dravot i Peachy Carnehan en creure que els havia arribat l'hora de lliurar l'ànima al diable.

Me'n record dels ports balleners —Digau-me *Ismael*— de New Bedford i Nantucket.

Me'n record de Hoagy Carmichael tocant al piano: *Just for tonight*.

Me'n record de Julia Adams nedant confiada entre dues aigües, ignorant que estava sent amorosament observada per la criatura de la Llucuna Negra.

Me'n record de la vigorosa i altiva presència del Cid davant Jimena afanyant-se a combatre, llança al rest i espasa en mà, per Calahorra.

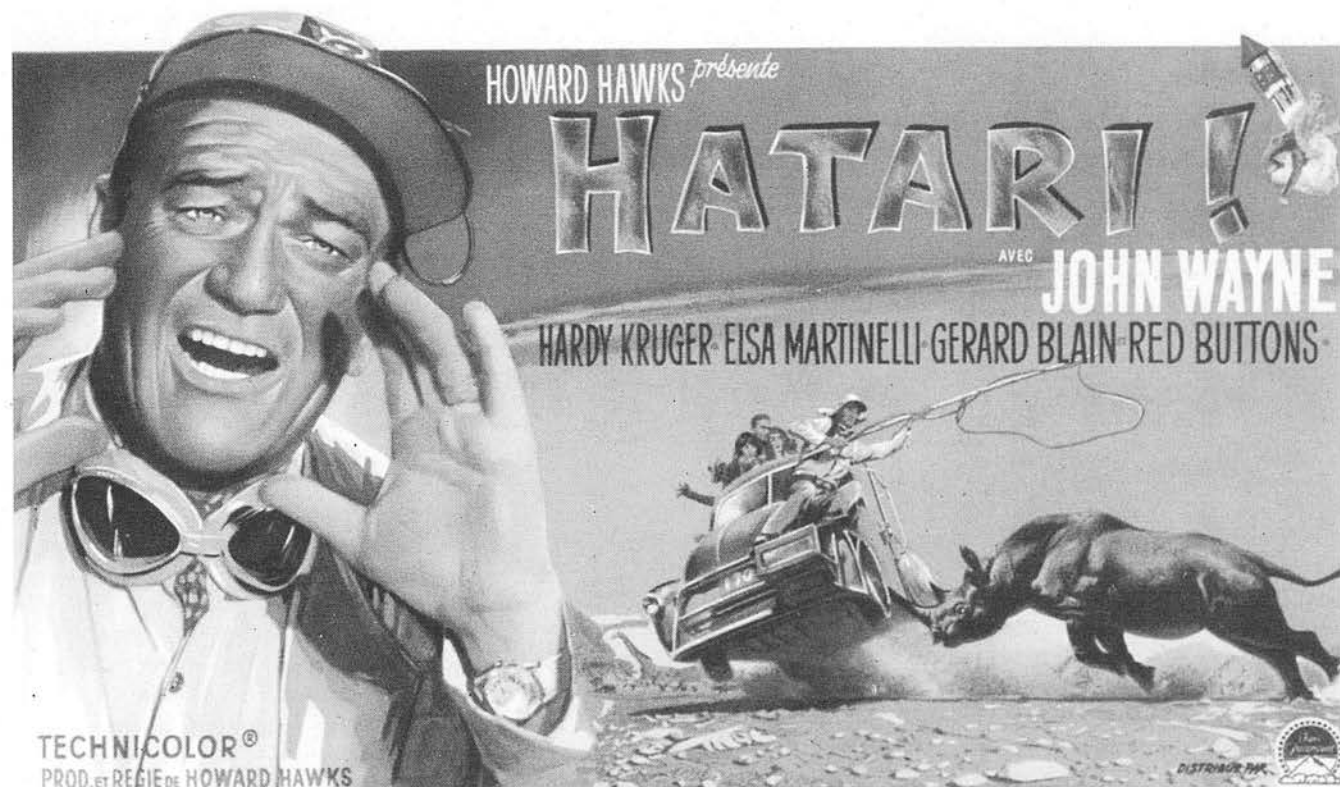
Me'n record d'Eleanor Parker —en el fons més temible que la temuda marabunta— adoctrinant Charlton Heston sobre els avantatges que posseeix un piano usat sobre una altre encara per estrenar.

Me'n record de Phileas Fogg i de tots els èmuls que varen donar no només la volta al món en vuitanta dies sinó també la volta al dia en vuitanta mons i la volta al cinema en vuitanta aventures.

Me'n record de Seab Mercer, l'home que es va cremar els dits en certa ocasió per una afer de fal·lilles.

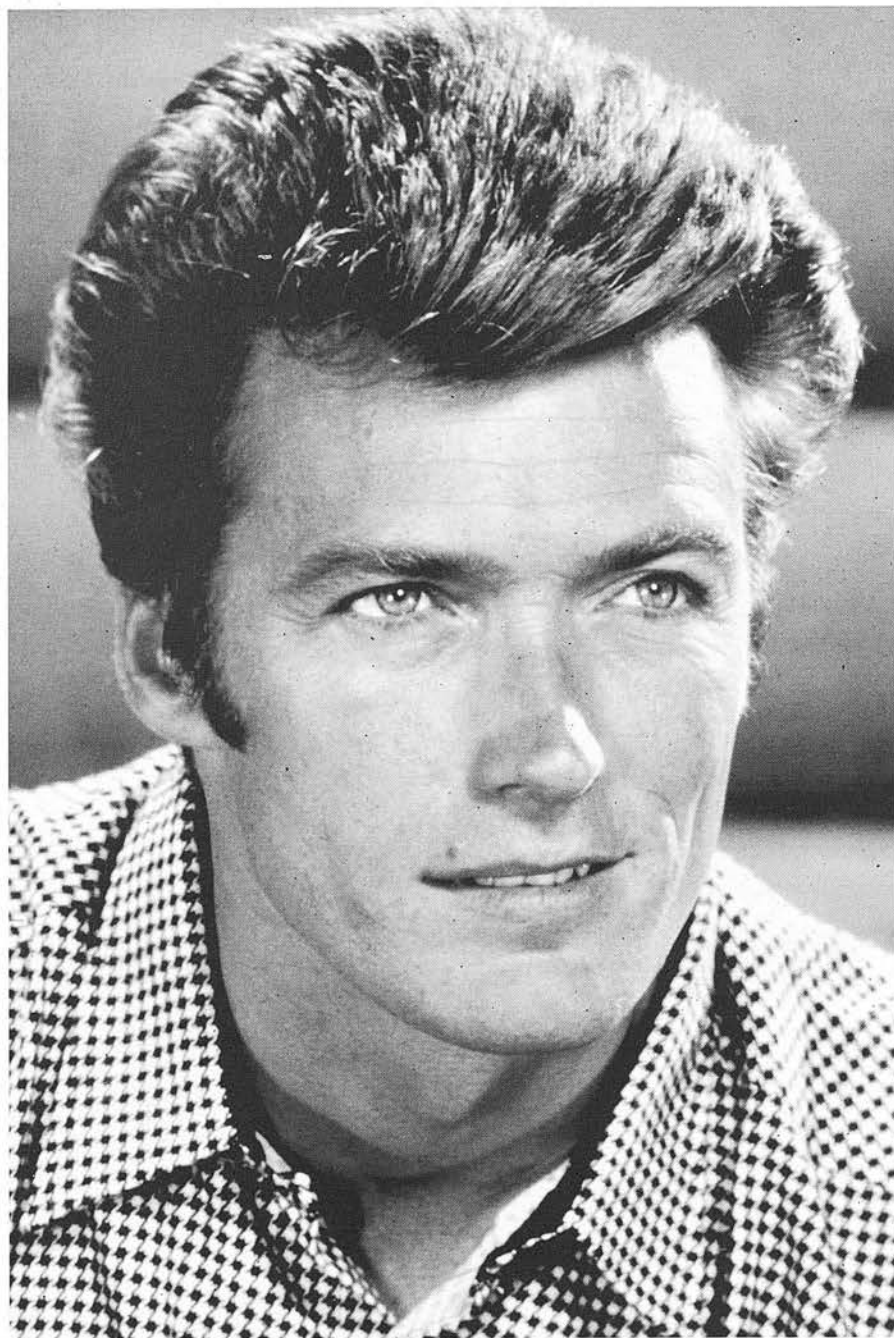
Me'n record del vedell d'or, de la recerca del Sant Graal i de les ciutats imaginàries somniades per Italo Calvino.

Belles imatges, entre altres, les esmentades fins aquí que he d'agrair a la lectura d'aquest fantàstic llibre de Ramón Freixas i Joan Bassa. Estupenda obra que m'ha fet recordar Jack London i aquest altre "rodamón de les estrelles" que anomenam TEMPS. Cosa que ha duit també a fer-me reviuir tots els "ponts llevadissos" que la meua imaginació va construir i va escalar al llarg de la infantesa i l'adolescència. ■



Petites notes sobre aquell noieta d'Almeria

Toni Roca



"Harry el sucio. Uno de los títulos más célebres del cine USA de los setenta, apresuradamente tachado de fascista por buena parte de la crítica europea..."

Carlos Aguilar, *Guía del vídeo-cine*

Aquell jovenet d'Almeria, anys seixanta, —di-
guem el nom de la criatura, Clint Eastwood—

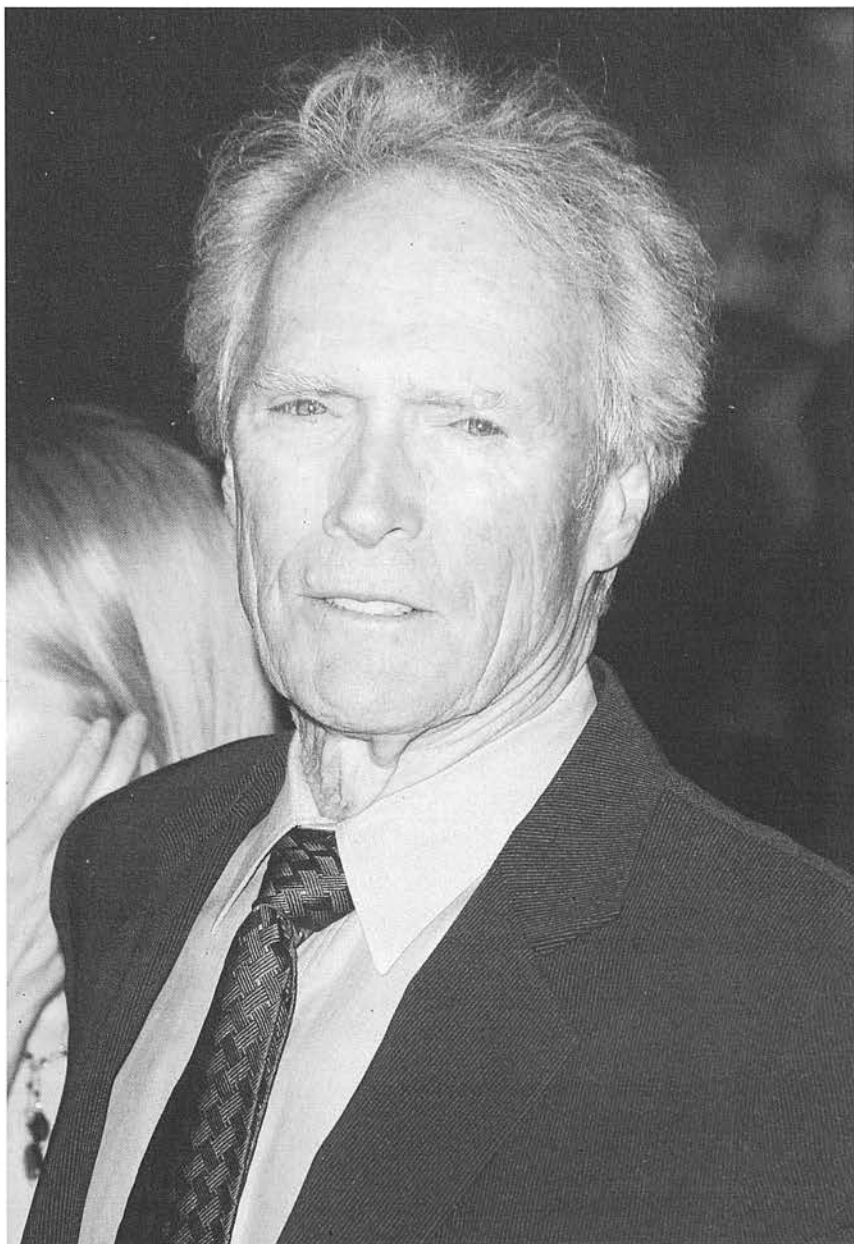
que anava, un temps, per terres calentes i dures d'Andalusia, quan encara un franquisme dur i cruel feia la seva tasca, ha transformat i s'ha transformat. I d'això, és clar, fa ja anys. Fins i tot més de quaranta. L'autor de *Space cow-boys* ha convertit la intencionalitat primera dels films de forma evident —ara, sense dubtar-ho, és un sòlid actor dramàtic— i també a l'hora de triar pel·lícules i de manera molt concreta quan actua com a director. Una evolució que va sorprendre molta gent i enlluernar a altres. Un servidor. Per exemple i sense anar més lluny. L'especialista principal de l'espagueti que assolà el món del western fins l'ara creador apludit, elogiat i de prestigi, el canvi, la metamorfosi ha set més que notable. Ningú donava un cèntim per aquell Clint Eastwood que d'interpretar la célebre trilogia *Por un puñado de dólares/La muerte tenía un precio/El bueno, el feo y el malo* —a hores d'ara mateix tres cintes excel·lents i les úniques a recuperar de l'esmentat gènere— passar, en pocs anys a ser considerat com director d'interés. D'interés a les seves primeres cintes rere la càmera i a la valorarització a mesura que rodava pel·lícules de qualitat indiscutible. Clint Eastwood aprengué i el seu cinema anava a més amb i films com *Escalofríos en la noche, El jinete pálido* i l'admirable *Bird*, on investigava en profunditat la vida i l'obra del músic de jazz Charlie Parker.

Clint Eastwood, al fil dels clàssics americans de tota la vida, és un prolífic director —altre també fèrtil, podria ser Woody Allen, que també es multiplica a les pantalles— i cada any té a punt la seva estrena. Ara, però, l'home, va de dos en dos i quan encara el ressò d'*El intercambio* habita entre nosaltres, presenta *El gran torino*, alhora que prepara, als 78 anys d'edat, l'adaptació cinematogràfica del llibre original de John Carlin, *El factor humano*, interpretada per Morgan Freeman i Matt Damons. Sí, fèrtil i generós per desgràcia d'altres cinèfils no molt convençuts encara del talent del director de *Cartas de Ivo-Jima*. Entre el western, el thriller i el drama psicològic -impossible no citar *Million dolar baby*-, ha creat una obra de qualitat, impulsada per dos grans realitzadors, Sergio Leone i Don Siegel, els

seus mestres. Però de la ja seva llarga filmografia voldria ara parlar, encara que breument, de tres títols que des de sempre em cridaren l'atenció, *Los puentes de Madison*, *Medianoche en el jardín del bien y del mal* i *Mystic river*, tres històries d'un home qualificat ideològicament no només de conservador sinó obertament de feixista, quan de recordar el personatge d'inspector Callahan es tracta. I sobre el tema he volgut al principi d'aquest article reproduir els mots que l'escriptor cinematogràfic Carlos Aguilar li dedicà al parlar del film —magnífic— *Harry el sucio*. I ho faig per un simple acte de justícia no només per reivindicar el bon nom de Donald Siegel, sinó també dels posteriors films produïts i dirigits per Clint Eastwood.

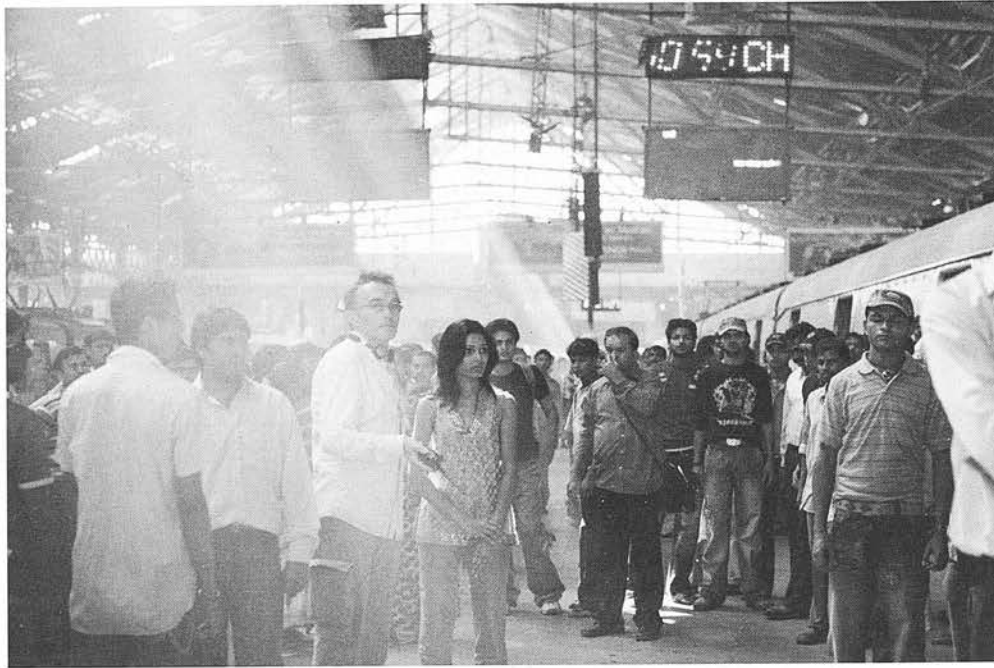
A *Los puentes de Madison*, per vegada primera ens trobam amb el Clint Eastwood més líric i romàntic de la seva obra amb intensitat tal que per aquest nivell i alçada no tornaria a tractar, almenys de forma tan absoluta com ho va fer al film citat. *Los puentes de Madison*, cal recordar-ho, és la tristíssima història d'amor, trencada i rompuda per tota una mena d'adversitats pròpies del melodrama de sempre i que Hollywood conreà, entre un professional de la fotografia i una dona casada de vida simple a un poblet dels Estats Units profunds. Delicada, lenta, harmoniosa pel·lícula, carregada de tendresa contada amb l'habitual intel·ligència narrativa de l'autor. Impregada, sovint matisada i destil·lada com un clar raig d'aigua fresca i pura, la cinta es fonamenta en la sentimentalitat primorosa on la revolta amorosa entre un americà típic —però no sé si tòpic— i una dona, mestressa de casa d'origen italià, esclata a través d'imatges de quasi perfecció. A *Medianoche en el jardín del bien y del mal*, l'interpret de *Poder absoluto* —una cinta molt correcta— es decanta pel gènere del *thriller*, però en aquesta ocasió en el vessant menys ofegador i frenètica que sempre caracteritzà el citat gènere. Ambientada en l'elegant i rica ciutat de Savannah, estat de Geòrgia, al mític cor del sud americà, centra la història al voltant d'una opulenta societat, sibarita i selecta, representada pel personatge que dona vida Kevin Spacey. L'assassinat al llarg d'una festat organitzada per un dels rics del poble, transforma la cinta. I de comèdia ambiental, de rigorosíssima *mise en scène* precisa, exacta i detallada al màxim, ens traslladam als principals escenaris del crim. Controlada en tot moment, la cinta així que avança sedueix de ple l'espectador. Aquesta breu aproximació al cinema del director Clint Eastwood es tanca amb una de les millors de l'autor,

de *Banderas de nuestros padres*. Parlo de *Mystic river*. Ambientada ara a la ciutat de Boston, ens revela la història d'amistat de tres nois nascuda a la infància afectada per un dolorós accident de caire sexual que, en la mesura d'allò que és proporcional, afectarà per sempre més durant tota la vida. Unes vides separades al pas del temps però que un crim horrorós farà que es trobin després de tants anys. La situació, però, és diferent i radical. La causa, el motiu que desencadena la relació entre ells és provocada per l'assassinat de la filla, una adolescent, d'un dels tres amics. La tragèdia doncs —sense poder oblidar el pes enorme del passat— està servida. I l'enfrontament inevitable, dur i de conseqüències profundes. Cinta mantinguda per la versemblança dels fets a narrar i per l'excel·lent pols narratiu d'un director que aquí, a *Mystic river*, obtingué un dels seus més preuats fruits. ■



Bandes de so Oscars 2008: arriba Bollywood!

Házael González



Rodatge
d'*Slumdog
Millionaire*

enguany, sens dubte, podríem començar aquest repàs donant un bon crit en veu alta: "Jai Ho"! Però comencem pel principi, com fem sempre en aquestes qüestions i de pas descobrirem que no és or tot el que llueix ni les novetats són tan noves com la gent es pensa. Enguany, com sempre, cinc candidats al premi de Millor Banda Sonora Original, amb noms coneguts i noms desconeguts i premis sorprenents que, com ja hem dit, no ho són tant.

Alexandre Desplat és un jove de qui ja hem parlat unes quantes vegades, i que amb la seva música per *El Curioso Caso de Benjamin Button* (*The Curious Case of Benjamin Button*, David Fincher, 2008) s'ha emportat la segona proposició a l'Oscar en la seva carrera (la primera va ser fa dos anys per *La Reina* —*The Queen*, Stephen Frears, 2006—). Aquesta tampoc ha estat la bona, però probablement tornarem a escoltar el seu nom.

El segon proposat és una mica més veterà, i sembla que no hi ha manera de rompre la seva maledicció: James Newton Howard, proposat per la música de *Resistencia* (*Defiance*, Edward Zwick, 2008), haurà de continuar esperant la seva oportunitat, després de set proposicions més (amb aquesta, set a la categoria reina, i una a l'apartat de Millor Cançó). Tenint en compte que la darrera va ser l'any passat (amb *Michael Clayton*, Tony Gilroy, 2007), a veure si d'aquí a poc el veiem pujar a l'escenari.

Encara que no es pot queixar si el comparem amb Thomas Newman, qui amb la música feta per la dolça *WALL-E* (*WALL·E*, Andrew Stanton, 2008), i també amb la proposició a l'apartat de Millor Cançó (per "Down to Earth", de la mateixa pel·

lícula), aconsegueix acumular ni més ni menys que deu nominacions i encara avui, cap premi. Amb una qualitat i un bon fer indiscutibles, està ben clar que el talent del jove de la família Newman se situa molt per damunt de qualsevol premi, encara que som molts els aficionats als que ens agradaria veure'l premiat un any d'aquests.

Però qui més es pot queixar és sens dubte Danny Elfman, qui aquesta ocasió ha posat música molt encertadament a *Mi Nombre es Harvey Milk* (*Milk*, Gus Van Sant, 2008): quarta proposició per un home que no només no té cap premi, sinó que només

ha estat proposat una única vegada per fer feina amb el seu director habitual (per *Big Fish*, Tim Burton, 2003), i que les altres dues proposicions varen coexistir el mateix any (les de *El Indomable Will Hunting* —*Good Will Hunting*, també de Gus Van Sant, 1997— i *Men in Black*, Barry Sonnenfeld, 1997). Bé, Elfman sempre ha estat diferent.

I el premi és per al mateix film que ha guanyat també la Millor Pel·lícula (i vuit premis en total): *Slumdog Millionaire* (Danny Boyle, 2008), cinema hindú de Bollywood adaptat a Hollywood que ens mostra una realitat crua disfressada de conte de fades. I no està gens malament, és cert, però com bé va dir la meua companya de feines Antònia Pizà, sembla que a Hollywood se'ls ha acabat la imaginació, i així com fa uns anys es meravellaven amb cinema oriental, avui ho fan amb cinema hindú i potser passat demà serà amb cinema rus (i això ha pogut tenir un pes específic a l'hora de premiar aquesta partitura i no altra, és clar).

Però tampoc hi ha dubte en el fet de que la música és preciosa: el compositor A. R. Rahman, "el John Williams asiàtic" que ja havia guanyat el Globus d'Or, ha fet un bonic tapís de melodies i cançons al més pur estil del cinema del seu país, i finalment s'ha emportat també les dues estatuetes daurades (Millor Banda Sonora Original i Millor Cançó, precisament per la colorista "Jai Ho" i competint també amb ell mateix per "O Saya" a la mateixa categoria). És un bon palmarès, tenint en compte que a la seva trajectòria (que va començar l'any 1992) ens trobem que ha fet més d'un centenar de bandes sonores originals, i és que, a l'Índia, les coses funcionen d'altra manera. ■

Clàssics Moderns. Les vacances (II) *Hola, estás sola?* (1995) d'Iciar Bollaín

Iñaki Revesado



La Seminci de Valladolid no ha estat generosa l'hora de premiar els productes nacionals. Per això, quan en l'edició de 1995, el primer treball com a directora de l'actriu que fins llavors era coneguda per haver interpretat *El Sur* (1983) de Víctor Erice va assolir el Premi a la Millor Direcció Novel, el Premi del Públic i una Menció Especial del Jurat de la Joventut, es van encendre les alarmes i es van aixecar les expectatives. Una actriu ficada a directora...? Quin resultat es podia esperar de tot plegat?

Però és que, a més, per al seu debut havia comptat amb tot un grapat de principiants. Tret d'alguns actors més grandets crescuts en el món del teatre, la resta de l'equip eren gent bastant poc experimentada en això de la interpretació. Els papers protagonistes s'assignaren a una desconeguda Silke i a una de les actrius de repartiment de *Días Contados* (1994) d'Imanol Uribe, Candela Peña. La producció es confiava a un jove anomenat Santiago García de Leániz (si bé també hi havia la participació d'un professional de la producció com és Fernando Colomo) qui no l'ha deixat d'acompanyar en tots els seus treballs posteriors. Per al guió, obra també de l'actriu, va disposar amb la mà un poc més treballada de Julio Medem.

Quasi quinze anys després Iciar Bollaín s'ha confirmat com una de les cineastes (i dels cineastes, sense tenir en compte el gènere) nacionals més

interessants i solvents, demostrant així que la qualitat d'*Hola, estás sola?* no va ser producte de la casualitat, sinó del treball seriós d'una dona capaç de tractar temàtiques diferents amb resultats iguals d'admirables, a més d'una aliada del retrat de les dones, de dones que cerquen ser reconegudes per la societat en tota la seva vàlua, sense deixar de costar la seva condició femenina. I a més tot això ho ha aconseguit sense que el seu cinema sigui etiquetat amb el menyspreu de "cinema per a dones".

Valladolid

Niña i Trini parteixen de vacances. No són unes vacances laborals, són les vacances necessàries d'unes vides que s'ofeguen en un ambient ja acabat, incapaç de proporcionar-les nous estímuls. Niña no vol fer feina en la botiga del seu pare, aquell món no és per a ella. Trini està cansada de la provisionalitat de la seva existència. Primer, en la infantesa, dels centres d'acollida; després, ja de jove, dels pisos de lloguer dels quals sempre ha hagut de marxar per no poder pagar-los. Trini no té ningú. Niña només té un al·lot que no està disposat a renunciar al plat i llits calents de la casa familiar, i un pare capficat en involucrar-la en uns projectes que ella rebutja.

Però Trini i Niña són amigues. Són bones amigues i tenen un clar desig: prosperar.

Costa del Sol

Després d'un llarg viatge en cotxe sobre el remolc d'un tren, arriben a la Costa del Sol. Però aquí, la vida és igual que a Valladolid i per prosperar només queda una: fer feina. Descartat fer de putes i cosir a domicili, pensen que es podrien fer-s'ho venir bé per fer d'animadores en un hotel. Aviat Niña sent que haver deixat Valladolid per tancar-se en una habitació d'hotel que fa d'habitatge i riure's dels turistes xarons no era el que cercava. Entre això i la seva vida amb el seu pare no hi ha precisament un abisme. En canvi Trini està més contenta. Sent per primer cop seguretat a la seva vida. Té un llit que no ha de pagar, una feina que la fa còmoda i una amiga que l'estima i amb qui compartir la vida. I de cop, entre elles, sorgeix una presència que capgirarà la seva relació: la mare de Niña.

Niña ha viscut amb el seu pare perquè la mare va abandonar la vida de Valladolid, deixant enrere home i filla, i es va instal·lar a Madrid per prosperar, curiosament el mateix motiu que ha fet que Niña deixi la seva ciutat. Niña no ha perdonat mai la seva mare, per això mai no en parla, ni tan sols amb la seva amiga. Però quan de cop, en una conversa perduda apareix l'existència de la mare, Trini, que el que més desitja a la vida és tenir una família, no dubta en animar Niña a partir plegades a Madrid a la recerca de la mare perduda.

Madrid

En la Costa del Sol no han prosperat, però com a mínim tenien una habitació decent. El pis que lloguen a la capital està en un estat pèssim i el matalàs i les cadires arreplegades dels contenidors de fems poc ajuden a fer-lo més acollidor.

Trini queda fascinada amb Mariló, la mare de Niña. Se sent seduïda per la perruqueria que regenta, per la casa en què viu, per l'aspecte de dona jove, atractiva, d'empenta... Però Niña no és de la mateixa opinió. Incapaç de perdonar l'abandó de la mare, qualsevol intent de Trini per acostar-les topa amb el rebuig sistemàtic de Niña.

Mentre Trini va a sopar amb Mariló, Niña surt a divertir-se i coneix Olaf, un treballador de la construcció rus que no entén paraula de castellà. L'aparició del jove en la vida de les amigues no les distancia. Entusiasmades ambdues amb el rus, decideixen compartir-lo fins que l'enamorament de Niña es fa evident. Llavors Trini es decanta i deixa que la parella faci la seva. La primera conseqüència és que Trini pren la decisió de deixar el pis, acceptant l'oferta de Mariló de viure a casa seva i fer feina a la perruqueria. Abans de partir, però, fan una festa de comiat, a la qual Niña convida Mariló i a un tipus curiós que ha trobat en un bar, Pepe, i que per ventura pot ser una bona parella per a Trini.

Mariló veu de tot d'una que de cop ha trobat un grup del qual podrà disposar a plaer i els involucra en un negoci: un local de copes a la platja, a la Costa del Sol.

Vilches

De camí al nou destí, Niña, qui ha perdut Olaf sense saber el motiu ("és el que tenen els russos" li diu Trini "que t'expliquen coses i no els entens"), baixa del tren en una de les aturades mentre Trini i Pepe dormen. Però Trini aviat s'adona de l'absència de l'amiga i surt a cercar-la. Intentant convèncer-la que torni a pujar al tren, aquest comença la marxa i novament queden soles, enfadades, cada una a un costat diferent d'una carretera perduda esperant un nou destí.

Però les dues saben que malgrat l'amor que han trobat, la família que tots junts amb format, el futur que no saben com serà i la prosperitat que no acaba d'arribar només es tenen l'una a l'altra.

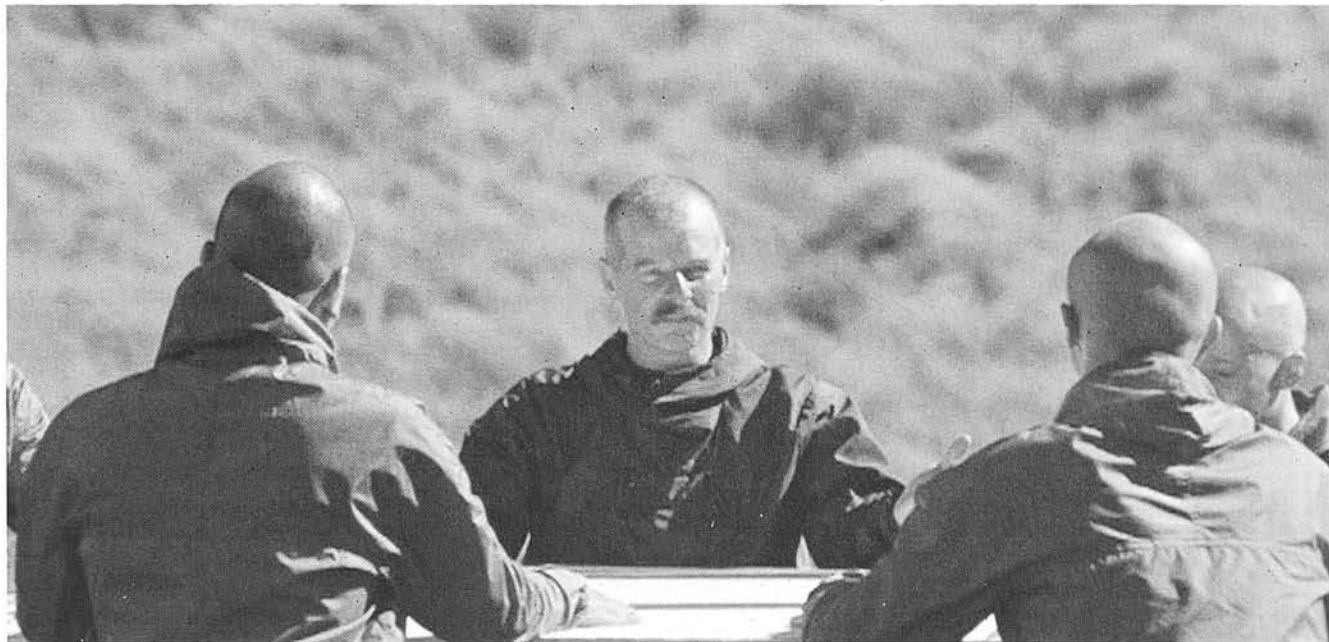
Costa del Sol

El negoci de Mariló ha resultat ser un èxit. En el bar de platja treballen tots, tret de Mariló, qui es deixa festejar pels turistes mentre controla sense perdre calada la marxa del negoci. Niña comprèn aviat que compartir projectes amb la mare no ha estat una decisió encertada i que si la mare la va abandonar quan era nina només era per una raó: Mariló no estima ningú, només s'estima a sí mateixa i els doblers; i els escrúpols no són un obstacle per a ella. Aviat Trini començarà a veure que Mariló tampoc no és el que ella pensava. El temps de convivència havien fet que entre ella i la mare de l'amiga s'hagués establert una relació matern filial, però l'ambició de Mariló acaba per destapar-se i Trini comprendrà que hi ha mares que és millor no haver-les tengudes.

Un altre viatge

La caixa d'un dia del bar no paga tot el treball que han fet durant l'estiu. Però agafar els doblers i deixar tirats Pepe i Mariló no poden deixar de fer-lo; és una manera de cobrar-se la traïció. Novament un tren camí de Madrid. El que ara és diferent de la resta de viatges és que duen a la butxaca un feix de bitllets. Niña i Trini estan contentes, continues sent amigues, les millors amigues i a més... han prosperat!

A més dels premis ja esmentats a la Seminci, el film va arreplegar un bon grapat de guardons tant a Espanya com a fora de les nostres fronteres. Iciar Bollaín es manté activa des de llavors, mesurant els seus treballs com a directora, com a actriu i com a guionista. També ha sabut guanyar-se el respecte de dos veterans cineastes de reconegut prestigi com són José Luis Borau i Ken Loach. Tal vegada el cim de la seva carrera és el seu treball com a realitzadora de *Te doy mis ojos* (2003), premiada amb diversos Goyes i també amb altres guardons en molts de festivals. Cal seguir aquesta cineasta que sempre fa un cinema creïble i gens artificios, del qual la seva òpera prima, aquesta *Hola, estás sola?*, n'és una bona mostra. ■



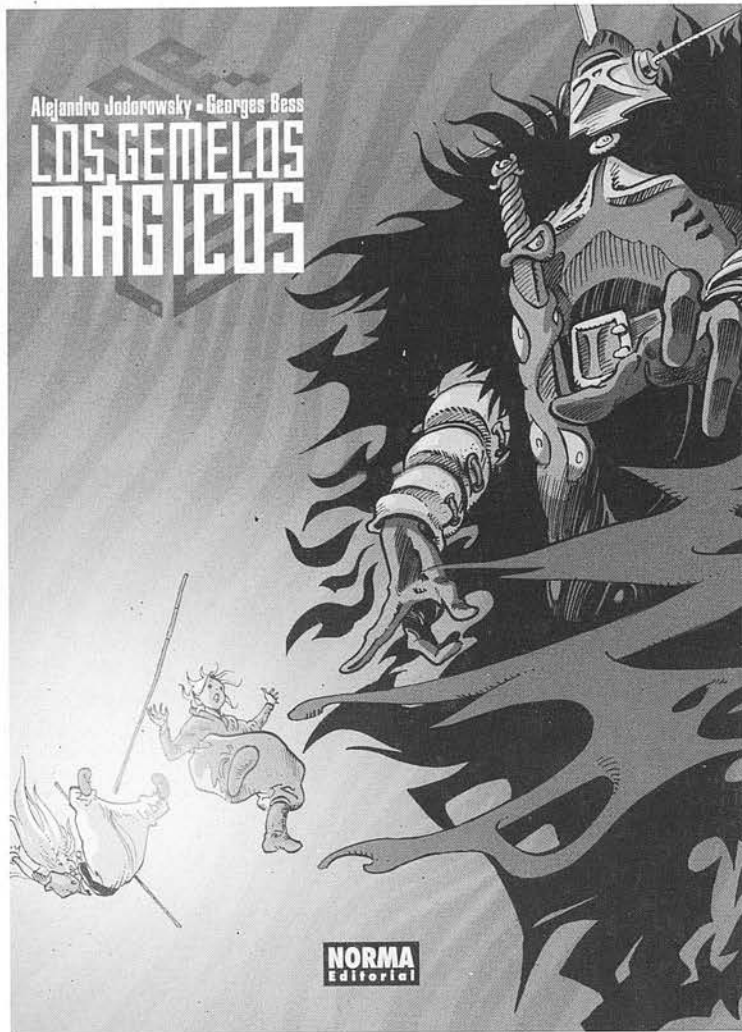
"Estic content d'enregistrar aquests comentaris, perquè per mi, *La Montaña Sagrada* va ser com una gran aventura. Jo vaig filmar aquesta pel·lícula en altra vida. Ja no sóc el mateix home. Aleshores, en aquests comentaris, intentaré desenterrar aquell Alejandro que ja no existeix: faré un gran esforç per portar-ho al present, perquè m'agrada aquell jove que vaig ser. Ell estava intentant, amb tota la seva ànima, de fer un film sagrat, iniciàtic: ell volia canviar la humanitat amb les seves pel·lícules, ell creia que el cine era millor que l'LSD, ell creia que la seva pel·lícula seria una font de il·luminació pel públic."

Tres anys després d'*El Topo* s'estrena *La Montaña Sagrada* (*The Holy Mountain*, Alejandro Jodorowsky, 1973), rodada en llengua anglesa perquè el seu productor Allen Klein (aquell que ja havia comprat la seva anterior pel·lícula i l'havia distribuïda als Estats Units) la volia llançar arreu del món. Molts d'anys després de totes les aventures que varen envoltar la gènesi, el rodatge, l'estrenà, la ruptura Jodorowsky-Klein i el segrest de la cinta durant trenta anys, Alejandro mateix posava veu als comentaris de la nova i definitiva edició en DVD (completament restaurada i millorada gràcies a un complet procés explicat als documentals, afegint escenes inèdites i altres coses), on des del principi deixa ben clar què era allò que ell (és a dir, l'Alejandro d'aquell temps) volia transmetre al seu públic. I no era gens difícil d'entendre: així com ja va fer a *El Topo*, allò que Jodorowsky encara cerca a *La Montaña Sagrada* és la Il·luminació, en majúscules. I aprofita el que té: John Lennon i Yoko Ono, bocabadats per aquell western iniciàtic, seran els qui diguin al seu productor Allen Klein no només que la compri, sinó que doni al seu artífex ni més

ni menys que un milió de dòlars perquè faci amb ell que desitgi. I allò que ell desitja és una experiència vital (i filmica) sense precedents.

Tenint això en compte, és lògic trobar similituds entre una i altra: "per mi, *La Montaña Sagrada* té una relació amb *El Topo*. No és una continuació de la història, una continuació lineal, però reflecteix el meu procés evolutiu. *El Topo* és com un autoretrat de la meua ànima, i a *La Montaña Sagrada* es pot notar que existeix un grau major de consciència." Aquest major grau de consciència es tradueix en una gran complexitat que, literalment, deixa a l'espectador absolutament bocabadat durant tota la pel·lícula per l'abundància d'imatges i de situacions que condueixen fins a la realitat més real, perquè si *Fando y Lis* tenia un gran deute amb Luis Buñuel i amb el teatre, i *El Topo* recollia les ensenyances de Sergio Leone o del cine de l'Oest més clàssic, *La Montaña Sagrada* enfonsa les seves arrels dins el surrealisme pictòric més exaltat (i exultant), donant com a resultat un enorme col·latge que recorda les bogeries més psicodèliques de Dalí (i també altres pintors del gènere com René Magritte, de qui per cert es veu un quadre). O almenys, això és el que passa a la primera part, fins al moment on crema els ninots alhora que crema el seu estil, per tal d'endinsar-se del tot en la realitat (segons diu, a partir d'aquell moment, la seva concepció del món i de la existència canvia, començant a cercar la veritat en la realitat i no en la ficció). De fet, la darrera part és com un documental, filmada cronològicament perquè els actors sentissin allò que es filmava (i tots els xamans que apareixen són persones reials, no actors).

Parlem de tot això abans d'entrar en matèria precisament per intentar transmetre la complexitat



d'aquesta obra, la qual normalment es resumeix a les publicacions especialitzades amb paraules i expressions semblants a una cosa així: una pel·lícula allà on un mestre reuneix un grup de deïxebles per anar a la muntanya sagrada on viuen un grup d'immortals. I sí, això és una de les coses que passen a la pel·lícula, però si tenim en compte que Jodorowsky va filmar ni més ni menys que 35 hores durant sis mesos (de les quals es va quedar definitivament en poc més d'hora i mitja, encara que com sempre de vegades ha estat mutilada: Gustavo Alariste, el productor de Buñuel, la va comprar i li va tallar 40 minuts per poder distribuir-la a Mèxic en el seu moment), i que tal com hem dit allò que ell cercava era una experiència vital (per a ell i per als seus acompanyants), la cosa es complica un poc més.

"Jo no volia fer feina amb actors, volia fer feina amb gent que fos exactament allò que estava interpretant, perquè el primer que jo volia fer era canviar als actors. Si jo volia canviar el món, havia de canviar els qui actuaven dintre de la pel·lícula. Aleshores, em vaig dir: agafaré gent comú i els il·luminaré filmant-los. No dirigiré els actors, només els diré: moveu-vos d'aquí cap allà, això era tot. Els vaig moure, però no tenia per què dirigir-los, perquè eren el que eren." En paraules de Peter Ga-

briel (qui ho explica a *La Constel·lació de Alejandro Jodorowsky*), potser era el pitjor equip que podia trobar per fer feina, i a més d'això, va rebutjar una petició ni més ni menys que del *beatle* George Harrison per interpretar el lladre protagonista (perquè lògicament, Harrison no volia mostrar el seu anus a la pantalla, cosa que sí que va haver de fer el desconegut actor mexicà que se'n va portar el paper). I si a això hi sumem el fet de que l'experiència estava per damunt de la pel·lícula (Jodorowsky volia la lluminació, no guanyar un Oscar) i que per tant va sotmetre l'equip a una disciplina gairebé marcial (dormir només quatre hores, menjar arròs bullit, fer feina amb mags i persones tan poderoses com Óscar Ichazo, savi fundador de l'institut Arica), no ens estranyarà gens que arribés el punt on tots es varen rebel·lar i començaren a exigir fer feina de forma "normal" per tal d'aconseguir una pel·lícula "normal" (cosa que varen aconseguir a mitges, perquè realment varen aconseguir més que mai entrar a la realitat). Decisions tan arriscades li varen costar més d'un disgust, i personalment no crec que ningú (entre ells el mateix director) pugui estar ben segur que algú d'ells es va il·luminar realment, però el que està fora de tot dubte és que l'experiència vital va ser intensa.

Però pel que fa al film, és a dir, el producte final que podem veure a la pantalla, és cert que també ens crida l'atenció des d'altres punts de vista, perquè com sempre, el seu creador ferma tot el que s'ha de fermar, des del principi: "quan vaig fer *La Montaña Sagrada* jo volia rompre amb totes les fórmules del cine. Primer de tot, vaig rompre amb el conte, és a dir: tot el cine que coneixem que ve dels Estats Units principalment és un acte on a l'heroi se'l convida a entrar a l'acció i no vol entrar a l'acció, després hi ha un succés on l'heroi va cap a l'acció, un segon acte on hi ha aliats i enemics, i un tercer acte on es soluciona tot això. A *La Montaña Sagrada* vaig rompre amb el conte, és a dir, no vaig voler fer una història, vaig voler presentar personatges i expressar-me amb una altra forma." Trencant el guió tal com havia fet a *El Topo*, i presentant així dues històries diferents però enllaçades, Jodorowsky aconsegueix aquest ritme tan peculiar i tan efectiu per allò que es proposa. A tot això hi uneix el seu gust pels efectes especials "directes" (res de trucs de laboratori, cercant com sempre la versemblança), els sons modificats (posa la veu tant als personatges del mestre com al del lladre, i agafa a Gonzalo Gavira per fer tots els renous i efectes de so amb qui el director William Friedkin va contractar després per fer *El Exorcista*, per la qual Gavira va estar proposat als premis BAFTA l'any 1973), i també les influències pictòriques que ja hem dit.

A més, l'assumpte de la música també té un paper destacat, com ja passava a *El Topo*: Jodorowsky farà feina aquesta vegada amb Ronald Frangipane (qui va fer feina com a compositor als anys setanta a produccions no massa conegudes), i sobretot amb Don Cherry, un músic peculiar, tal com el director ens explica. "La música de *La Montaña Sagrada* va

ser composta per Don Cherry i per mi. Jo vaig conèixer Don Cherry perquè anava buscant un músic espiritual: de sobte, em vaig trobar amb una espècie de pallaso perquè anava vestit amb un vestit que estava fet de bocins. I resulta que ell tenia una dona que crec que era sueca, escandinava, artista d'avantguarda, que tot el seu món el treia dels cubs de fems de Nova York, d'allò que la gent llençava. Aleshores, els bocins de tela eren allò que la gent llençava, perquè a Nova York quan es volen desfer d'alguna cosa ho posen al carrer: els mobles d'on ell vivia, les culleres... tot, tot, tot estava tret dels cubs de fems, gratis. Ella feia uns tapissos amb bocins de tela que ell vestia quan tocava, i a més ell tocava amb una trompeta rompuda." En aquest cas, les sonoritats tenen més ressonàncies místiques que a *El Topo* (com els poderosos temes "Trance mutation", "Rainbow room" o "Alchemical room"), encara que altres temes són més lleugers ("Drink it") o més bojós ("Psychedelic weapons"), sobresortint del conjunt la trompeta "rompuda" de Cherry i arribant a fórmules molt curioses (amb el disc original descatalogat durant anys, finalment s'ha recollit en CD juntament amb la pel·lícula encara que a la edició espanyola tampoc hi figuren els títols dels temes).

Però sens dubte, la gran protagonista de *La Montaña Sagrada* és la simbologia: a part que tots els personatges porten un símbol astral, a part que un dels protagonistes sigui un lladre ("Des de Freud, s'analitza que el fill roba el foc al pare: és a dir, el coneixement es roba, no t'ho donen, perquè els deus necessiten que facis un esforç per aconseguir-ho. Res se't dona gratis, has de fer un esforç."), i a més de totes les referències que apareixen a filosofies i tradicions, el lloc d'honor és ocupat pel Tarot, una de les disciplines on Jodorowsky ha fet tota una feina de proporcions còsmiques. Perquè la seva relació amb aquest lloc de cartes ple de màgia és molt intensa: "Jo vaig començar a estudiar el tarot molt prest, crec que vaig a començar a estudiar-ho quan tenia vint i tres anys, i tota la meua vida vaig estar estudiant-ho, cercant-ho, intentant comprendre-ho. El tarot és un llenguatge òptic, és una enciclopèdia de símbols. Quan ho vaig entendre a fons, quan ho vaig memoritzar, quan ho vaig poder utilitzar, quan em vaig convertir en un mestre del tarot, em va canviar la meua percepció del món, em va organitzar la percepció del món. Vaig començar a pensar en símbols." (ell mateix va dissenyar les cartes de tarot



que apareixen a les parets de la sala del mestre, encara que diu que va ser una equivocació, perquè el Tarot de Marsella és l'únic vàlid, i és perfecte així com és de fet, als altres del DVD apareix un petit reportatge que condensa moltes de les seves idees al respecte). Havent ajudat a restaurar l'autèntic Tarot de Marsella amb Philippe Camoin (hereu d'una de les fàbriques més antigues d'aquestes cartes) i també publicant tot un manual al respecte, avui dia són poques les persones que no reconeixen a Jodorowsky la seva contribució a aquest art tan desconegut i tan vilipendiat (moltes vegades amb justícia, malauradament).

La lluminació, però, es pot trobar a llocs molt diversos, i ja deien els antics mestres que hi ha infinits camins per trobar-la i per això, la recerca mística (i personal) serà sempre un dels motius que impulsarà Jodorowsky i el decidirà a navegar en altres mars i oceans, com per exemple dintre de vinetes en lloc de en fotogrames (després de tot, a *La Montaña Sagrada* apareix satíricament un còmic que s'utilitza ni

més ni menys que com a arma, amb el títol "Captain Captain against the peruvian monster!", demostrant que al seu autor ja li agradaven molt aquestes coses). I gràcies a això, sortirà de la seva ment una de les obres de còmic més lloades de tots els temps, guanyadora de multitud de premis: "El Lama Blanco", dibuixada amb mà mestra pel genial Georges Bess.

Encara que ja haguem parlat abans de la col·laboració d'aquests dos talents, mai hem anat als inicis de la seva relació professional, que comença l'any 1986 a una revista francesa de còmic infantil publicada per la companyia Disney i anomenada "Le Journal de Mickey": allà es publicarà serialitzada l'aventura "Los Gemelos Mágicos", on s'explica la història de dos germans bessons (Aram i Mara) que passen tota una sèrie de proves màgiques per tal d'alliberar al seu pare, demostrant la seva vàlua com a guerrers i també, precisament, com perseguïdors de la lluminació (encara que tot amb tints infantils, es clar). De fàcil lectura i desbordant imaginació, "Los Gemelos Mágicos" es va recopilar finalment en àlbum l'any 2003, i dos anys després ens ho va portar a les mans Norma Editorial.

Però serà a l'any 1988 quan tots dos comencin aquesta gran saga de "El Lama Blanco", sis episodis que finalitzaran l'any 1993 i que ens mostren la vida d'un jove anomenat Gabriel Marpa que neix al Tibet i que és ni més ni menys que la reencarnació d'un antic mestre budista. La recerca de la lluminació es farà doncs d'una forma més que peculiar, perquè quasi podem dir que serà la lluminació qui vagi a la recerca del protagonista, conduint-ho a través de les il·lusions que ens pertoca viure dia rere dia. Amb l'acompanyament de mestres tan variats com un ve-

nerable moix, el duplicat ectoplàsmic d'un monjo, o fins i tot el leti mateix, Jodorowsky dirigeix els seus ulls cap a l'univers del budisme per oferir-nos un relat èpic, històric (amb un rigor i una cura que es deixen notar sense ofegar) i també llegendari, on tenen cabuda tot tipus de miracles però que no per això perd en cap moment la versemblança (de fet, a molts crítics els agrada aquesta obra perquè potser la més mesurada de l'autor pel que fa al rigor i a la contenció narrativa de la seva desbordant fantasia i potser això sigui perquè segons sembla va ser Bess mateix qui li va proposar el tema). I les pàgines de Bess, dibuixades amb cura i distribuïdes perfectament, complementen l'obra fins a aconseguir un treball únic i sense fissures, que avui dia podem gaudir de dues maneres diferents: capítol a capítol (Norma Editorial va editar els sis àlbums originals a la seva col·lecció Pandora: "El Lama Blanco", "La Segunda Visión", "El Tercer Oído", "La Cuarta Voz", "Mano Cerrada, Mano Abierta", i "Triángulo de Agua, Triángulo de Fuego", però avui dia ja són petites peces de col·leccionista) o com un únic volum (publicat l'any 2006 per Rossell Comics, amb un format molt elegant).

I si hem de parlar de còmics de Jodorowsky on el protagonista va a la recerca de la lluminació, no ens podem descuidar de "La Pasión de Diosamante", una mica més desconegut (de fet, a Espanya només es va publicar per parts dintre de la revista *Círoc*, de Norma Editorial, allà per l'any 1993 als números 145, 146 i 147), on una reina viatja per un món fantàstic per tal d'aconseguir ser digna del seu enamorat (amb mestres que recorden molt el budisme, o una mena de leti que també recorda al de "El Lama Blanco"). Dibujada amb un preciosisme magnífic per Jean-Claude Gal (mort l'any 1994, malauradament), és una lectura fàcil però profunda al mateix temps.

I és que, sens dubte, il·luminar-se és important: "El Déu interior, el nostre ésser essencial, ens llança un ham, a nosaltres. Ens diu: aquí estic, dintre de tu, reconeix-me, vine a cercar-me, jo sóc tu i tu ets jo, realitza la unitat amb la teva part divina!" Després de tot, "és una meravella haver nascut! És una meravella tenir una malaltia, perquè la malaltia és el teu mestre! És una meravella envellir, perquè la vellesa t'aporta saviesa! I és una meravella morir, perquè si fossim immortals, ens avorriríem fins a la medul·la!"

"Jo sempre vaig pensar: per a què serveix l'art? Serveix l'art per ser un bufó de la societat? [...] Quan tu vas al cine i se't tracta com a un nin d'onze, dotze, deu anys, t'entretens molt, però surts cada vegada més beneït. El cinema està tornant beneït al públic, ho infantilitza tot. Jo no volia fer això: jo volia fer un cinema que despertés. [...] Jo vull fer un art que guareixi: l'art és bo quan guareix, quan és terapèutic. Jo volia fer pel·lícules provoquin un xoc emocional, que l'inconscient es manifestés, que sortís del cine canviada, amb una nova energia per viure, amb un canvi, amb una revelació, amb alguna cosa, no simplement que anés a entretenir-se i sortís com un nin beneït després."

Do you want gold? ■



Intent d'aproximació a la qualificació de l'art fílmic (I)

Juan Ferrer Miserol

Des de sempre he sentit una manca de teòrica sobre la qualificació significativa de l'art. Com si fos una manifestació humana que no merescués més consideració que la seva part formal i que el significat no tengués més importància que l'època que se descriu, l'espai on se desenvolupa o altres consideracions tampoc qualificables per si mateixes. Malgrat la formal sigui la primera qualificació, perquè sense una forma adient no és possible entrar al temple de l'art, que aquesta sigui utilitzada per manifestar una consciència local o universal ha de tenir forçosament una qualificació diferent per pertànyer a nivells diversos. Per molt correcta que sigui la realització formal d'una obra artística necessita obligatòriament que el seu significat tenguí una dignitat humana; i, lògicament, com més elevada sigui aquesta, la qualificació de l'obra i de l'autor que l'ha realitzada ha d'esser superior. Abans d'entrar en el tema de l'article he d'advertir al lector que no som especialista en la teòrica de l'art, i que, per tant, per la meua manca de formació acadèmica en aquest camp, el present escrit només se pot considerar com un intent d'aproximació; i, per suposat, queda obert a qualsevol aportació externa que pugui afegir-s'hi a partir d'aquest moment, cosa que seria molt d'agrair per part meua. Si l'he centrat sobre l'art cinematogràfic, a part d'anar destinat a una revista cinèfila, és pel fet que de tots ells és el que més conec; però la meua pretensió és que es pugui aplicar a qualsevol de les arts sortides dels sentits i les consciències dels humans.

Com ja s'ha insinuat al paràgraf anterior, la primera condició perquè una obra humana es pugui considerar artística és que la seva forma sigui adient amb el que vol expressar i entri de ple dins els paràmetres de l'art que l'empara. Aquesta primera condició no necessita de massa disquisició perquè, a més d'esser elemental, és la que més, si no l'única, que s'ha tractat i estudiat dins la teòrica de l'art. És evident que si un cineasta no és capaç de servir-se d'una forma suficientment atractiva perquè l'espectador segueixi l'obra amb un mínim interès fins al final, serà impossible, o molt difícil, que aqueix espectador pugui treure massa en net del significat de l'obra, i que, per tant, és gairebé quimèric parlar del seu significat. Que aquesta obra tenguí un significat o un altra no li dona massa relleu perquè l'espectador no és capaç d'endinsar-se dins ella. Aquestes pel·lícules, per la seva qualificació extrema, són difícils de trobar; tant com ho són les vertaderes obres mestres. Però ni ha algunes, més freqüents, que no són tan inútils com les descrites però que podrien entrar dins aquest apartat. Són aquelles que l'autor pretén expressar un significat, i malgrat la seva qualificació per l'expressió cinematogràfica no assoleix fer-ho. Encara que les dues no arriben a la primera premissa exposada, hem de



El compromiso

diferenciar entre les primeres, que s'han de considerar com a no artístiques, i les segones, en canvi, que poden entrar dins la categoria d'art, però com a obres fallides. Dins les primeres, que com he dit són bastant rares, ara me ve a la memòria *Temporada alta* (1987), de Clare Peploe, la dona de Bertolucci, on l'espectador no és capaç de saber que vol dir aquesta senyora amb les imatges que mostra; a més de fer-se insuportable malgrat els abundants primers plans de la incontestable bellesa facial de Jacqueline Bisset. En el segon camp podríem posar-hi, per exemple, *El compromiso* (1969) de Elia Kazan, on se vol expressar la superficialitat de la classe mitja-alta americana en general i del món de la publicitat en particular, però que se fa d'una manera tan poc adient que acaba essent un batibull que és impossible de considerar més enllà d'una obra feta malbé. Malgrat sigui concebuda i feta per un cineasta com Kazan, que reunint unes condicions suficients i fins i tot notables per al llenguatge cinematogràfic, massa vegades se perd volent dir més del que pot dir o d'allò que el guió li permet.

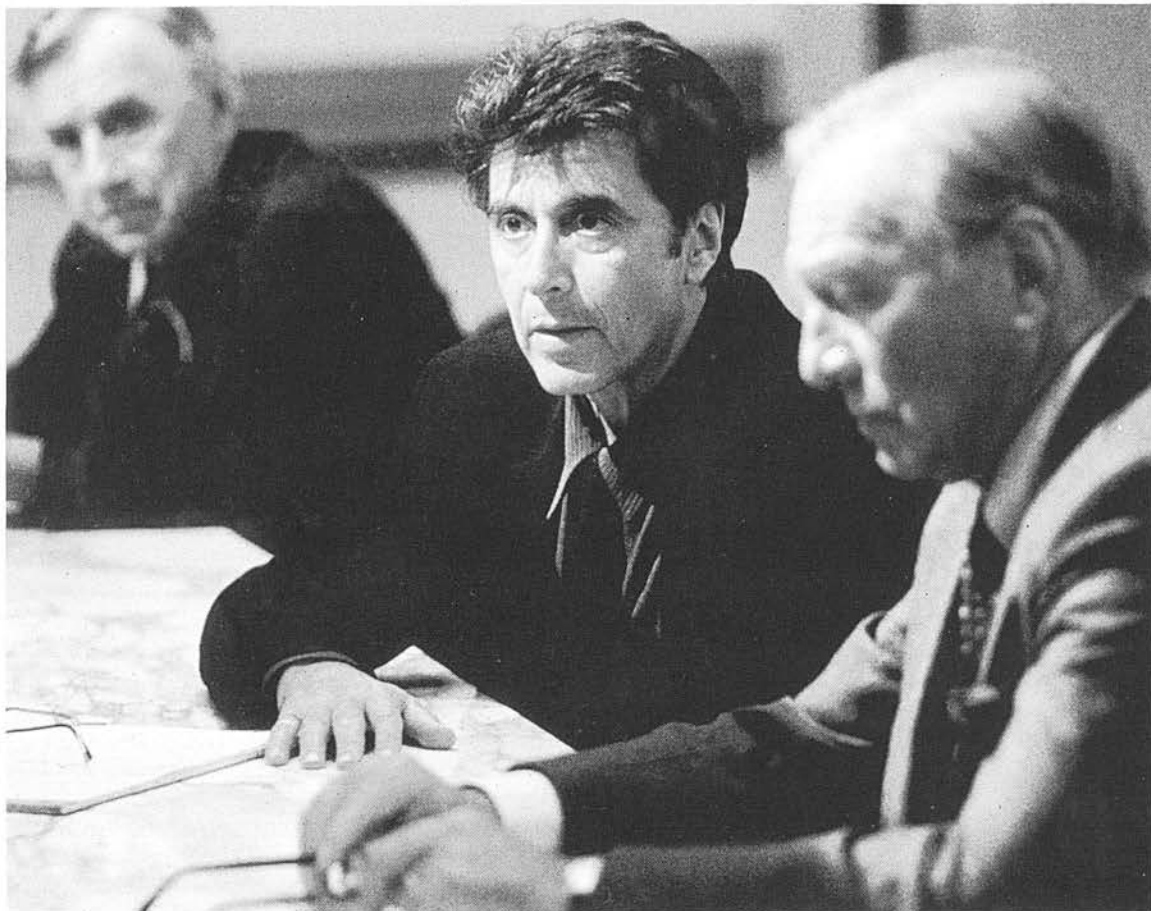
Per acabar amb el tema de la forma s'ha de considerar que no m'estic referint únicament al simple llenguatge cinematogràfic, sinó a allò que anomena Bazin, i del qual encara no s'ha trobat expressió millor, que és el de la *posada en escena*. Tot el que se mostra a la pantalla és una qüestió formal, des del muntatge i la planificació, fins a la interpretació i la fotografia, sense oblidar el guió en el qual se basa l'obra. No podem oblidar que també hi entra en aquest apartat formal el gènere elegit, perquè pot succeir, com passa sovint, que es triï un gènere que no sigui el més adient, o fins i tot que no ho sigui gens ni mica, per al significat que vol expressar-se.

A partir d'ara en endinsarem dins el tema de la qualificació del significat, que crec que és més valuós, perquè és el que realment eleva o no la consciència de l'espectador i és el que vertaderament pertany a la idiosincràsia de l'autor; ja que això, contràriament a la part formal, no es pot aprendre a les escoles, només a la vida. ■

El lladre de Michael Mann

Pere Antoni Pons

El dilema



Són pocs els que discuteixen que el veterà productor, guionista i director Michael Mann s'ha convertit, durant les darreres dues dècades, en un dels cineastes més personals de Hollywood. Qualsevol cinèfil que hagi vist alguna de les seves pel·lícules seria capaç d'identificar el seu estil a partir d'un sol fotograma. La seva manera de filmar, amb fredor digital i estilització opressiva o angoixada, imprimeix un segell particularíssim a la majoria de les obres que ha realitzat, per molt que els ambients i els personatges que hi apareixen, i els temes que hi són tractats, presentin substancials diferències.

En un principi, *Heat* —un dels thrillers més musculosos, densos i excitants dels darrers temps— no hauria de tenir cap punt en comú amb *The Insider* (El dilema) —el relat gairebé kafkià de la lluita, judicial i mediàtica, de dos homes contra les falsedats interessades de la indústria tabaquera nord-americana— o amb *Alí* —un biopic sobre el mític campió dels pesos pesants Cassius Clay, àlies Muhammad Alí—, però totes tres comparteixen unes mateixes característiques, tant de forma com de fons, que en delaten immediatament la paternitat: una atmosfera deliberadament asfixiant, un virtuosisme de la composició de les escenes en què l'amane-

rament i l'autocomplaença esteticista sempre són deixades de banda en favor d'uns enquadraments significativament incòmodes i inquietants per a l'ull de l'espectador, un ús de la música que no decora l'acció sinó que emfatitza l'atmosfera hermètica i alhora reforça el món interior dels personatges...

Naturalment, tots aquests elements només poden funcionar si parteixen o se sostenen sobre un guió sòlid, la qual cosa no és el cas, segons el meu parer, en les dues últimes pel·lícules de Mann: *Collateral* i, encara menys, *Miami Vice* (Corrupció a Miami), dos títols en què l'embolcall luxós, grandiloqüent sense èpica, només serveix per dissimular uns personatges sense relleu i la buidor i la previsibletat totals d'un argument únicament pròdig en llocs comuns.

D'aquest estil marca de la casa, Mann ja en va establir les bases en una de les seves primeres pel·lícules: l'extraordinària *Thief* (Lladre), de l'any 1981, un dels estudis —psicològic, moral i emocional— de personatge més profunds que jo hagi vist mai en una pantalla. Protagonitzada per un James Caan incommensurable, d'una rudesia banyada a parts iguals de nihilisme i de sensibilitat, *Thief* és la història d'un lladre d'alt standing que, després de passar onze anys terribles a la presó, ara regenta

un concessionari de cotxes mentre, de nit, va cometent tot un seguit de robatoris que, en un futur immediat, li han de permetre retirar-se, juntament amb la dona que estima i el fill que encara no tenen, en una anticipada jubilació de luxe.

Les coses es torcen, però, quan el protagonista es veu obligat per les circumstàncies a col·laborar amb un dels caps mafiosos locals, amb qui acorda de donar un cop sonat (diamants...) i després deixar-ho córrer per sempre. En aquell moment, el personatge interpretat per Caan queda atrapat entre l'avarícia autoritària del cap mafiós i la brutalitat d'uns policies corruptes que ja li tenen l'ull damunt i que només el deixaran en pau després d'haver-li xuclat —vampirs amb placa— tots els diners que puguin.

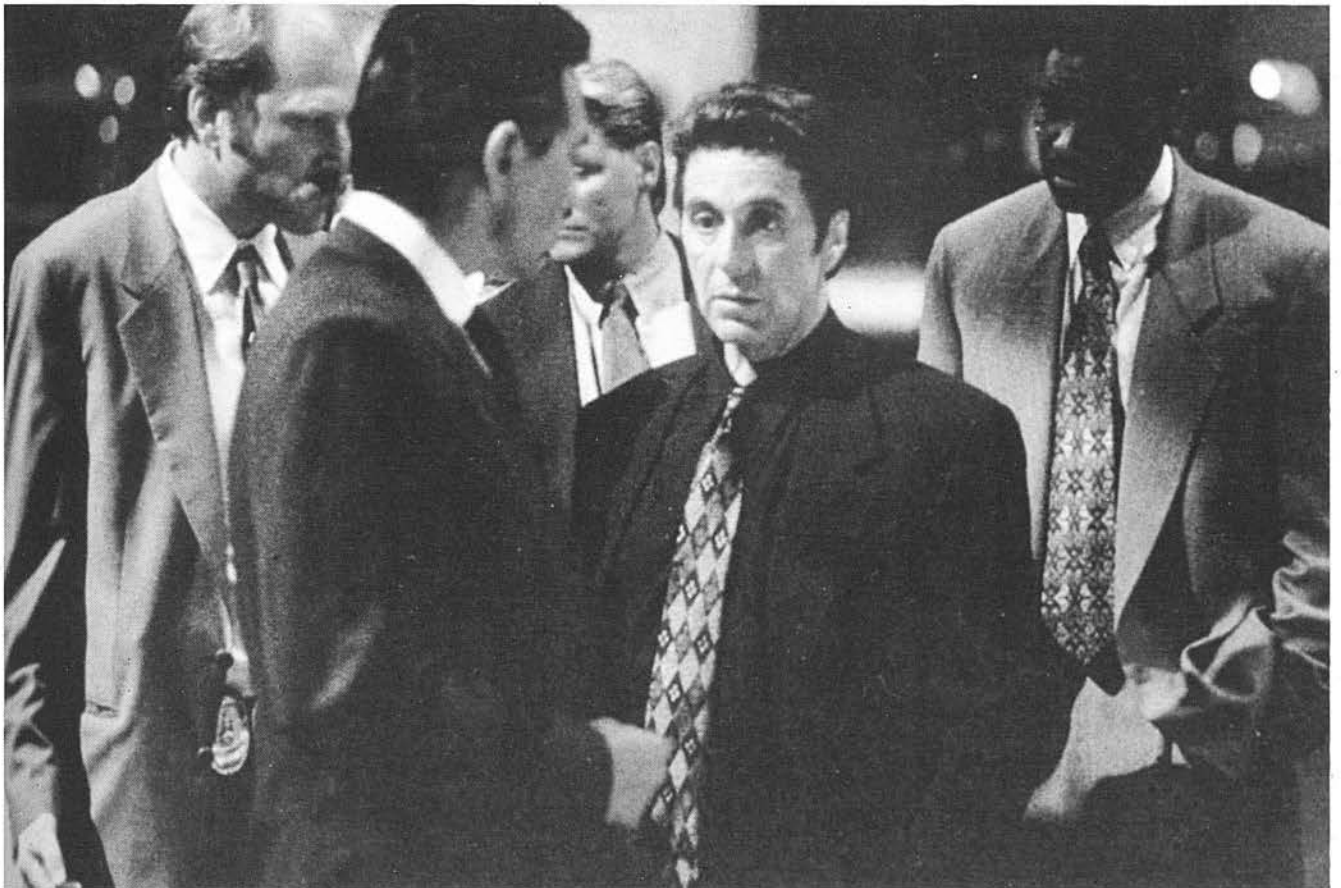
A primer cop d'ull, *Thief* podria semblar la història (una més) d'una redempció impossible. I, en certa manera, ho és. Però presenta una particularitat que la fa genial. La particularitat en qüestió és que el seu protagonista molt aviat pren consciència de la impossibilitat de la redempció que anhela. En una de les millors escenes del film, el lladre explica a la dona que estima el seu passat: la seva joventut de delinqüent, els anys que passà a la presó, la brutalitat (violència i violacions) a què el van sotmetre, i l'opció ètico-emocional que allà va prendre, la qual no consisteix en altra cosa que en decidir que no l'importa gens el que li pugui passar, si viu o si mor, si no el toquen o si el matxuen a cops. Que ni tu mateix ni la teva pròpia vida no t'importin, això és el que et salva, diu més o menys.

Aquesta moral de solitari, aquesta sensibilitat de desesperat indiferent, aquesta lucidesa de temerari que ni tan sols quan es transforma en un àngel exterminador perd els estreps, s'adiu perfectament amb l'estètica de Mann, la càmera del qual segueix durant tota la pel·lícula les evolucions del personatge com si fes un documental (amb recarregats ambients nocturns i música electrònica entre industrial i onírica) sobre les vicissituds d'un fantasma fort.

És especialment memorable el final de la pel·lícula, quan el protagonista decideix sacrificar-se per salvar la seva dona i el fill que, gràcies als tripijocs del mafiós, han pogut adoptar. Conscient que està atrapat en un carreró sense sortida, el lladre duu fins a les últimes conseqüències la lliçó que va aprendre a la presó, i en un rampell perfectament premeditat s'acomiada d'aquells que estima i comença a esborrar tots els seus rastres, cala foc al seu negoci, posa una bomba a la seva casa i fa volar pels aires el bar que solia freqüentar, i finalment parteix cap a la casa on viu el mafiós amb els seus sequaços i els liquida, un per un. A la imatge final se'l veu perdent-se pels carrers foscos i desolats de la ciutat, físicament només ferit, però ja mort per a la societat i per a la vida.

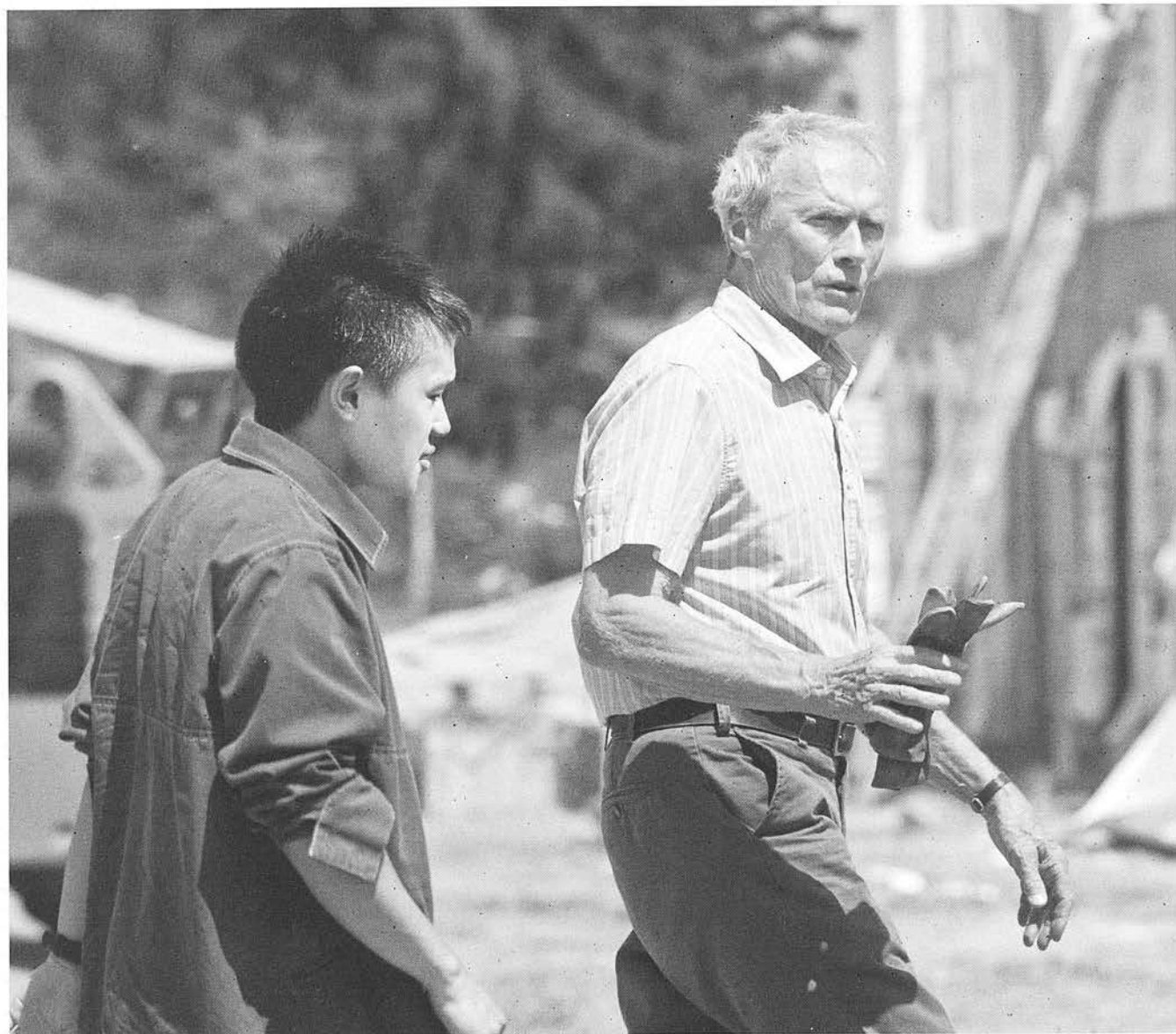
Thief és Michael Mann en estat pur perquè mescla —i personalitza— el laconisme turmentat i elegant d'un Jean Pierre Melville i la virulència endimoniada d'un Sam Peckinpah. Gairebé (gairebé) una obra mestra. ■

Heat



La butaca

Antònia Pizà



Clint Eastwood

Gran Torino

Sembla ser que *Gran Torino* és el darrer llargmetratge com a actor de Clint Eastwood. Reconeix que som de les persones que va descobrir Eastwood "tard": els *spaghetti western* de Sergio Leone sempre m'havien semblat "pel·lícules de dissabte horabaixa", però, revisats amb els mateixos ulls i més capacitat de crítica anys més tard, són unes excel·lents oportunitats per analitzar la carrera d'un home que sembla que ha fet el que ha volgut, sense caure en anacronismes.

Tot i que el títol de *Gran Torino* podria fer referència a un entreteniment sobre curses de cotxe, semblant a la beneïda aquella anomenada *The Fast and the Furious* i les posteriors seqüeles, les coses van per una altra banda.

Walt Kowalski és un veterà de la guerra de Corea que sempre està de mal humor. És racista, ningú no se salva dels seus insults (jueus, italians, asiàtics, catòlics, hispans). Recentment ha enviduat i la relació amb els fills i nets (d'altra banda comprensible) és aspra. L'única companyia que tolera és la del seu ca i a la casa del costat s'hi ha mudat una família asiàtica, fet que trastocarà la vida de Kowalski.

Com sempre, l'elegància en la realització n'és la clau. Malgrat que la història ocorre en un barri sense luxes, aquest no presenta un aspecte descuidat. De fet, Kowalski, diferents vegades durant el metratge, passa la granera per la porxada i talla la gespa.

Les relacions humanes són el tema principal de *Gran Torino*, no és ni la venjança, ni l'odi, ni la violència: per exemple, Kowalski i el barber no deixen

de dir-se males paraules des del mateix instant que es veuen. Amb el jove mossèn Janovich sorgeix complicitat. Amb la vella veïnada asiàtica, malgrat no parlar el mateix idioma, es comprenen. Amb la parella de germans, Kowalski es mostra amable i comprensiu.

El final de *Gran Torino*, que, evidentment, no desvetllaré, és coherent amb la resta. I si no fos així, ens trobaríem amb una història de furor i renou contada per un idiota, sense cap significat (gràcies Shakespeare).

The Reader (El lector)

And the Oscar goes to... a la sisena va la vençuda, a la fi ho ha aconseguit, malgrat que no era necessari esperar que Kate Winslet rebés un Oscar perquè el públic sabés que és una gran actriu.

The Reader, basada en la novel·la de Bernhard Schlink, conta la història d'una aventura estiuenca entre una dona i un adolescent a l'Alemanya en la dècada dels cinquanta. Però *The Reader* és molt més. Tracta temes tant diversos com la crueltat, la cerca de l'amor, el descobriment del sexe, la literatura, el pas del temps, el dolor, la mort, la reconstrucció, la fragilitat...

Kate Winslet interpreta Hanna Schmitz en l'edat adulta i en la maduresa. Per al paper de Michael

Berg, el primerenc David Kross i l'imprescindible Ralph Fiennes en són els responsables.

Direcció impecable de Stephan Daldry, responsable de *Billy Elliot* (títol que fa unes setmanes vaig revisar i és tal qual recordava, senzilla i agradable) i de *The Hours*.

Precisament *The Hours* i *The Reader* comparteixen alguns punts. La narració no cronològica dels fets és primordial per entendre la pel·lícula. Tot s'explica en el seu moment, és més, és l'espectador qui n'ha de fer el "muntatge", el que ha de construir el puzzle amb la informació que es va proporcionant. Tant l'una com l'altra transcorren en èpoques distintes. Els personatges masculins semblen secundaris, però esdevenen en primordials.

De curiós es podria qualificar el departament de maquillatge. M'explicaré: Winslet llueix una feina molt acurada referent a aquest aspecte (assumeix des de la trentena fins a la seixantena). En canvi, Lena Olin, que assumeix dos papers, el de mare i el de filla, presenta un maquillatge massa postís. No s'entén que un sigui tant subtil i l'altre tant auster.

Així mateix vull destacar la magnífica direcció d'actrius. Daldry demostra una sensibilitat especial a l'hora de "treure" el millor de cada una. Ara bé, amb intèrprets com Winslet, Moore, Streep o Kidman, la feina no és gaire difícil. ■



L'escenari de Ilauna Si vols catarsi, fes teatre

Francesc M. Rotger

Entre els espectacles teatrals que darrerament han passat per la nostra cartellera, en trobam dos amb curiosos punts en comú i amb referències cinematogràfiques. Tant *El rei Lear*, posat en escena per Oriol Broggi, com *Germanes*, de Carol López, tenen com a principals personatges femenins tres germanes, d'estils i caràcters diferents, per no dir contraposats. *Germanes* és un dels grans èxits de la temporada a l'àmbit de llengua catalana, amb diverses candidatures als recents Premis Max. La seva autora i directora ha deixat palesa, a muntatges precedents, la seva passió pel cinema. De fet, el cartell de la peça recorda bastant el cartell de la pel·lícula de Woody Allen *Hannah y sus hermanas* (*Hannah and Her Sisters*). També Woody Allen protagonitzà l'estranya versió d'*El rei Lear* realitzada per Jean-Luc Godard fa més de vint anys, amb la presència del desaparegut Norman Mailer.

Em sembla que no ha estat *El rei Lear*, en tot cas, la peça de Shakespeare revisitada amb més insistència pel cinema. Des del meu punt de vista, la més brillant adaptació que mai s'ha fet a la pantalla d'aquesta història dolorosa és sens dubte *Ran*, d'Akira Kurosawa, tot i les llibertats que es va prendre el realitzador japonès. Per exemple: convertir en homes les tres filles del vell monarca. Ara he llegit que Al Pacino serà *Lear* en una nova versió cinematogràfica, de la mà de Michael Radford, que ja el va dirigir a una digna adaptació d'*El mercader de Venècia*. I és que Al Pacino ja fregava la majestuositat de les peces de Shakespeare a la seva caracterització com a Michael Corleone, a les tres parts successives de *The Godfather*.

Grandesa shakespeariana és també la que trobam al monarca destronat Richard Nixon a la pel·lícula de Ron Howard *El desafío* (*Frost/Nixon*), basada en la peça teatral de Peter Morgan, que es va fer càrrec així mateix d'adaptar-la a guió cinematogràfic. Aquest actor immens que és Frank Langella dona una solidesa esplèndida a aquell personatge que va ser conegut com "Tricky Dicky" ("Ricardet el trampós"), i Michael Sheen i Kevin Bacon no es queden enrere. Jo li hagués donat l'Oscar al millor actor, francament, a Langella. Ja que no és així, estic content que el guanyador sigui Sean Penn, un intèrpret veritablement extraordinari, que, en efecte, realitza una feina superba a *Milk*.

Un enfrontament, un duel interpretatiu, és també el que proposa John Patrick Shanley, traslladant a la pantalla la seva pròpia obra de teatre, a *La duda* (*Doubt*). Igualment en aquests cas els actors són excel·lents: tant Meryl Streep, que no és una de les meves actrius favorites, però sí que és una actriu ben ferma, com, sobretot, Philip Seymour Hoffman, qui posseeix una gran capacitat expressiva amb una economia de mitjans sorprenent. Només que, aquí, les coses em fa la impressió que es que-



den a la superfície. Ni la batalla entre progressisme i tradició, ni els delictes d'alguns capellans, es tracten de manera profunda, i tot sembla al servei de l'intriga (veritat o mentida?) que ronda l'espectador. Ara bé, si parlem de pel·lícules o de posades en escena de contingut religiós, obviament hem de fer referència a una nova versió de *Jesucristo Superstar* (*Jesuschrist Superstar*), el musical d'Andrew Lloyd Webber i Tim Rice, que ens ha visitat a l'Auditori de Palma. Francament molt ben facturada, amb els mitjans que podem exigir a un espectacle d'aquestes característiques. I, d'altra banda, sense aportar res de nou. S'assembla bastant a la pel·lícula de Norman Jewison, encara que amb diferències (com l'escena d'Herodes) a favor de la pel·lícula.

De tota manera, ja que parlem de produccions que s'han batut no fa gaire per les estatuetses aquestes (i que tinguin relació amb el teatre, però), no podem deixar de fer referència a *El lector*. Adaptació a la pantalla de la prestigiosa novel·la de Bernard Schlink, clar que sí, però el guió, a més, és de David Hare, un dels més destacats autors dramàtics contemporanis. A Manacor vàrem veure fa uns anys una posada en escena (dirigida per Ferran Madico) de la seva peça *Celobert*, amb un meravellós Josep Maria Pou (Pou està sempre meravellós) i dos joves intèrprets, Marta Calvó i David Janer, gairebé a la seva alçada (i això que Pou és molt alt). Al final no es va presentar al Principal, on estava inicialment previst a les acaballes del 2008, un altre dels seus textos, *El meu llit de zinc*, també dirigit per Madico.

La feina d'Hare a *El lector* resulta meritòria, atès que atorga una certa credibilitat a una història, d'altra banda, marcadament fantasiosa en molts dels seus aspectes. El jove David Kross i el veterà Ralph Fiennes són molt bons actors, el mateix que Bruno Ganz. Però el gran atractiu de la pel·lícula és (ja ho deia *Temps Moderns* al seu editorial de març) aquest tros d'actriu i de dona que és Kate Winslet. Ostres, crec que m'he enamorat.

Hi ha altres referències dramàtiques a *El lector*. De fet, el primer llibre del qual parla el protagonista adolescent a la seva amant (més madura) és una obra de teatre, entorn a la qual treballen a l'escola i que s'inicia amb el monòleg d'un príncep. Com si fos el començament de *Treballs d'amor perduts* i el rei Ferran digués això de "Navarra serà l'enveja del món...". Moltes seqüències més tard, quan el personatge principal, ja adult, visita (als Estats Units) una supervivent dels crims dels nazis, convertida en escriptora, aquesta li dona el següent consell; "Si vol catarsi, faci teatre".

Així que continuarem fent teatre... Les cartelles ens ha ofert no fa gaire, o ens ofereixen aquests dies, unes quantes peces clàssiques (*La Celestina*, *Luces de bohemia*, *La casa de Bernarda Alba*) que han conegut les seves versions cinematogràfiques, cap d'elles rodona. Tampoc *Hamlet*. Kenneth Branagh en realitzà una adaptació més que digna. Però no genial. ■

Opinions d'Orson Welles sobre *El tercer home*

Entrevista de Peter Bogdanovich

(Ciudadano Welles
Orson Welles
Peter Bogdanovich
Ediciones Grijalbo, S.A.
Barcelona, 1994)

Peter Bogdanovich: Malgrat les males notícies relacionades amb *Macbeth*,¹ durant quatre anys vares treballar com a actor en pel·lícules d'altres directors per finançar i rodar *Othello*. Crec que la millor de totes aquelles obres va ser *The Third Man* (*El tercer home*)... Fins i tot aquella la vares fer per *Othello*, no és així?

Orson Welles: Sí, hauria tingut una tercera part d'aquesta pel·lícula si no hagués necessitat doblers en metàl·lic.

PB: A més de fer el paper de Harry Lime, què més vares en aquella pel·lícula?

OW: En vaig escriure el meu paper...

PB: Fins a la darrera paraula?

OW: Carol Reed és el tipus de director disposat a usar qualsevol idea que hom li ofereixi. Vaig tenir unes idees per al diàleg i a Carol li varen agradar. No obstant això, he de dir que, excepte una contribució meva més aviat petita, la història és deguda a Graham Greene, algú amb qui és impossible competir-hi. I la idea bàsica, tot i que no figura als crèdits, va ser d'Alex Korda.

PB: Que la va produir.

OW: Sí, és l'única pel·lícula que Alex i jo hem fet plegats.

PB: Tens res a veure amb els escenaris definitius i les preses de la pel·lícula?

OW: Tan sols algunes idees, com són els dits que es veuen a través d'una graella.

PB: Què n'has de dir, de la primera escena en què ets vist per l'escletxa de la porta?

OW: Era una proposta en tots els sentits de Carol. Tenia una segona unitat petita disposada especialment per a aquests tipus de rodatges i, en acabar el dia, miràvem el que havia filmat i ho repetíem nombroses vegades fins que creia que estava bé.

PB: Va ser una proposta teva la darrera escena al funeral?

OW: No, no ho va ser. Va ser una gran presa ideada per Carol... no per Greene ni qualsevol altre. És una idea meravellosa. Jo era al rodatge de l'escena. M'agradaria poder dir que hi vaig contribuir, però simplement mirava com la filmaven.

PB: La pel·lícula pareix que té moltes influències teves... segurament perquè al repartiment hi havia l'actor Joseph Cotten.

OW: Va ser una pel·lícula de Carol, Peter, i de Korda.



PB: Bé, tu hi fas un paper petit, però ets el que predomina al record que finalment un conserva de la pel·lícula.

OW: Això és a causa del paper... Cada frase al guió es refereix a Harry Lime. No hi ha ningú que parli de cap altra cosa al llarg de deu bobines de pel·lícula. I després apareix aquella presa en l'escletxa de la porta... quina gran entrada per a una estrella! Al teatre, com ja saps, a les velles estrelles glorioses no els agrada sortir a l'escenari fins als final del primer acte. *Mister Wu* n'és un exemple clàssic i, fins tot, una vegada en vaig fer el paper. Tota la resta d'actors van d'una banda a l'altra de l'escenari durant gairebé una hora i demanen en veu alta: "què passarà quan arribi el senyor Wu?", "com és aquest senyor Wu?", de manera successiva. Finalment, se sent un gran gong i lentament, damunt un pont xinès, apareix el senyor Wu en persona, vestit de mandarí. Flor de Melicotó, o com sigui que es digui la protagonista, s'inclina amb el rostre cap avall i un gran nombre de coolies crida "Senyor Wu!". Cau el teló. Els espectadors s'enfurismen i tothom diu: "Aquest, que fa el paper del senyor Wu, no és un gran actor?" Aquest sí que és un gran paper per a qualsevol actor! El que sí que importa en aquest tipus de papers no és quantes línies dius, sinó que siguin més aviat poques. El punt culminant és la quantitat de frases que et dediquen els altres actors. Es tracta simplement d'un paper d'estrella vehicle. Tot el que s'ha de fer és desplaçar-se, com Jean Gabin en la darrera època de la seva carrera, ara estipula per escrit als contractes que no ha de tenir l'exigència d'encorbar-se mai... literalment!

Davall la roda de Ferris a The Third Man, Harry Lime pronuncia el seu discurs més famós. El va escriure Orson (i així és reconegut al guió de Greene que va ser publicat):

LIME (a Holly Martins, interpretat per Joseph Cotten):... I no siguis tan pessimista... Al cap i a la fi no és tan horrible. Tu saps el que ha dit aquell individu: a Itàlia, durant trenta anys, en el temps dels Borja, hi va haver guerres, terror, assassinats i vessament de sang... però també hi hagué Miquel Àngel, Leonardo da Vinci i el Renaixement. A Suïssa hi hagué amor fraternal, cinc-cents anys de democràcia i pau. I què produïren?... El rellotge de cucut.

PB: El teu discurs a la roda sobre Suïssa i el rellotge de cucut és tan convincent que tots els espectadors semblen estar d'acord amb tu malgrat que siguis el "dolent" de la pel·lícula.

OW: Quan es va distribuir la pel·lícula, els suïssos, molt amablement, em varen fer saber que ells no feren mai el rellotge de cucut... Aquest tipus de rellotges prové de la Selva negra, a Baviera.

PB: És cert que tu, sense saber qui era, vares fer fora lady Elen² del plató?

OW: No sense saber-ho. Aleshores Clarissa Churchill no estava casada amb Eden; feia publicitat a favor d'Alex, al qual li agradava tenir en

nòmina tota la gent que estava de moda... Un dia Clarissa va arribar amb tot un grup d'amics de l'alta societat per visitar el plató i no estaven aturats ni en silenci. Carol era massa amable i massa anglès per dir-los que no diguessin res, així que jo ho vaig fer per ell. No la vaig fer fora, però se'n va anar i això va ser el final de la nostra amistat. Em sap greu que fos d'aquesta manera.

PB: Molta de gent encara t'associa amb el paper de Harry Lime.

OW: En tots els aspectes, la pel·lícula va batre totes les marques conegudes i semblava que la gent embogia. Anaves a qualsevol lloc i només senties aquella cítara. Per aconseguir que David Selznick ens cedís Cotten i Alida Valli, Korda va haver d'acordar que cedia a Selznick la distribució als Estats Units. D'aquesta manera, la pel·lícula va arribar al públic nord-americà amb els rètols "David O. Selznick presenta/ Una producció de David O. Selznick/ Produïda per David O. Selznick". Tot el que va fer David es va reduir a cedir a Alex dos actors. Va ser Alex la persona que va somiar tot el projecte i, en el sentit ple de la paraula, la que el va produir. Però la glòria va ser per a David.

Un dia jo estava assegut amb tots dos, dos anys després de l'estrena de la pel·lícula, quan tot Europa vibrava amb els acords del tema musical, i Alex va dir:

Mira, David, no vull morir-me abans que tu.

Oh! I això per què?

I Alex li va respondre:

Perquè no vull que un vespre puguís venir fins al cementiri i esborris el meu nom de la làpida de la tomba.

Entrevista d'André Bazin, Charles Bitsch i Jean Domarchi (publicada al núm. 87-*Cahiers du Cinéma*, setembre de 1958)

André Bazin: A *The Third Man* vàreu tenir una participació semblant a la de *Journey Into Fear* (*Istanbul*)?

Orson Welles: Encara hi vaig participar més. M'estimaria més que no em fes preguntes sobre aquest tema perquè és una mica delicat. Jo no n'era el productor, però en el cas de *Journey Into Fear* sí que ho era i, per això mateix, sé que puc contar-li el que hi vaig fer.

AB: Fa la sensació que vàreu dirigir íntegrament algunes seqüències, com la de la roda.

OW: Dirigir és una paraula el sentit de la qual cal explicar. Tot el problema rau en el fet de saber qui prendrà la iniciativa. Primer, no m'agradaria fer entendre que vull llevar-li mèrits a Carol Reed; segon, és, sens cap dubte, un director molt competent, i tercer, tenim un punt en comú: si qualche cosa ocorre al plató, si algú fa una in-

dicació bona, Reed s'eclipsa a favor del creador de la idea. Li agrada veure la manera com es crea quelcom nou i no pretén mai obstaculitzar, com fan molts d'altres directors mediocres. Però m'és violent parlar de la pel·lícula, he procurat ser-ne discret i ara em molestaria... L'única cosa que us diré és que vaig escriure tot el paper de Harry Lime perquè un dia, com qui no vol la cosa, em va venir tota aquella història tan enginyosa. No vaig ser l'autor del gag del cucut, el vaig trobar un obra hongaresa. Ara bé, si us hi fixeu bé, cada obra hongaresa és un plagiat d'altres obres, de manera que, a qui s'ha d'atribuir la paternitat del gag? De petit ja havia sentit aquest acudit, no exactament igual, però gairebé. És un acudit molt antic. I el que és més graciós és que els relloges de cucut es fabriquen a la Selva Negra i no a Suïssa.

AB: Hi ha un parentiu marcat entre Harry Lime i la resta dels personatges que heu fet...

OW: Com ja us he dit, vaig ser jo l'encarregat d'escriure tot el que està relacionat amb aquest personatge, el vaig crear en tots els aspectes, era més que un paper per a mi. Harry Limes és, evidentment, part de la meua obra. A més a més, és un personatge shakesperian, és parent proper del bastard del rei Joan.

AB: De tots els personatges que heu interpretat, Harry Lime és el que té el caràcter que més se sembla a vós, no respecte de la personalitat privada, però sí quant a la personalitat estètica.

OW: Doncs em sembla una reflexió molt curiosa perquè és justament l'únic paper que he interpretat sense maquillatge.

AB: Estàveu maquillat a *The Lady from Shanghai*?

OW: Sí, duia maquillat un trosset del nas. Psicològicament sempre he necessitat amagar-me una mica.

AB: I quan fèieu de Harry Lime no anàveu maquillat?

OW: No. Per un actor té una importància cabdal. Per algú que no ho sigui pot no tenir-ne cap. Però per a un actor de composició, un paper que s'ha d'interpretar sense maquillatge és un fet fantàstic.

AB: Per tant, el maquillatge és molt important?

OW: Sí, perquè m'agrada amagar-me. Realment és un camuflatge. No m'agrada veure'm a pantalla i quan faig de director he de veure tots els *rushes*. Per tant, quan estic més maquillat, menys em reconec i així és més fàcil tenir-ne una idea objectiva. Vull amagar la meua pròpia imatge perquè no m'agrada gens veure-la. ■

NOTES DEL TRADUCTOR

(1) Welles va haver de retirar la pel·lícula just abans de la projecció prevista al Festival de Cinema de Venècia per ordres de l'ambaixador nord-americà, la qual cosa provocà la reacció furiosa i sarcàstica del públic.

(2) Clarissa Churchill (1920), germana petita de Winston Churchill, es va casar el 1952 amb sir Anthony Eden, primer ministre britànic entre el 1955 i el 1957.

Desmuntant *The third man* (*El tercer home*, Carol Reed; 1949)

Xavier Jiménez

A ny 1945. Europa s'encamina cap al final de la Segona Guerra Mundial. Un dels punts bàsics es concentra al territori d'Àustria des del 13 d'abril, data en la qual el país és alliberat de l'ocupació nazi gràcies a la intervenció de l'exèrcit rus, una fita cabdal dins el marc temporal de la rendició d'Alemanya en el conflicte esclatat el 1939. La conseqüència fonamental derivada d'aquest moviment representarà per a Àustria una vigilància compartida de les seves fronteres (a causa del seu emplaçament geogràfic, per garantir una mínima gestió política en una etapa tan complexa i també a causa de l'espectre social, proper en determinades esferes a la causa nazi), per part del grup d'aliats guanyadors de la guerra: Anglaterra, els EUA, França i la Unió Soviètica, que controlaran els quatre blocs en els quals va quedar dividida la capital, Viena, a més d'un cinquè —la part central—, de caire internacional, que depenia conjuntament de cada una de les potències.

Aquesta ocupació es va allargar fins al 1955, i encara que durant els darrers anys la situació havia millorat ostensiblement —pel que fa a l'aspecte econòmic i de qualitat de vida—, els primers moments varen provocar tot un seguit de conseqüències que varen servir Graham Greene per confeccionar un relat literari, estructurat i pensat directament per a convertir-se en una adaptació cinematogràfica; un trencaclosques social que l'escriptor anglès va començar a compondre a partir de febrer del 1948, quan el productor Alexander Korda el va enviar a Viena per inspirar-se en una ciutat que provocava tristesa però emanava un enigma i un romanticisme fora de qualsevol dubte.¹ De fet, l'escrit de Greene estava pràcticament condemnat a convertir-se en una pel·lícula abans que en una novel·la (l'èxit del film la va convertir en l'obra més coneguda de la bibliografia de Graham Greene).

A partir d'una sèrie d'elements que ofería la mateixa realitat històrica del moment, altament dramàtics i amb un potencial filmic sense igual, els personatges duals, el mercat negre, la corrupció, la decadència, l'amor, l'amistat, els antiherois..., tot va quedar atrapat en un fabulós muntatge, impregnat d'una atmosfera increïblement atractiva de cara a l'espectador.

En el pla més cinematogràfic, *The third man* (*El tercer home*, 1949) és una pel·lícula de Carol Reed, famós director britànic responsable als anys trenta d'una sèrie de produccions enfocades cap al gènere de la comèdia i el melodrama, caracteritzades per una sobrietat i elegància eminentment anglesa, de les quals en podem destacar *Midshipman easy* (1935) o *Talk of the devil* (1937). L'estrena de *The third man* (1949) va suposar per a la seva carrera l'impuls definitiu pel seu reconeixement internacional. I no només va ser un títol essencial dins la



filmografia de Carol Reed i del cinema anglès, *The third man* va representar d'alguna manera el renaixement del cinema europeu, no com a recuperador del cinema com a art en el context de la crisi de la Segona Guerra Mundial —una empresa començada pel neorealisme italià a partir de l'emblemàtica *Roma, città aperta* de Rossellini (1945)—, si no com el generador d'una nova indústria, dels ciments d'una regeneració, ajudat en gran mesura per la participació d'un pòquer d'intèrprets comandats per Joseph Cotten i Orson Welles, amb Alida Valli i Trevor Howard com a secundaris de luxe, a més de tota una sèrie d'indispensables elements per formar un conjunt completament excepcional: la música d'Anton Karas, la fotografia de Robert Krasker i el muntatge d'Oswald Hafenrichter.

L'argument del film és prou conegut: Holly Martins, escriptor nord-americà de segona fila de novel·les de consum properes al gènere del western i el policíac, arriba a Viena convidat pel seu amic Harry Lime amb la intenció de oferir-li una feina, personatge interpretat per la millor versió actoral d'Orson Welles. Una vegada a Viena —després d'una presentació plena de ritme i descripció històrica del moment en qüestió—, es produeix el detonant de la trama: la mort del personatge d'Orson Welles; aquest fet provocarà una transformació en la idea preconcebuda del personatge interpretat per l'actor Joseph Cotten,



especialment a partir de la sèrie de trobades i distanciaments que patirà mitjançant les converses mantingudes amb uns foscs i dubtosos personatges que poblen l'argument, i que amaguen secrets i privilegiada informació sobre Harry i la seva turbulenta vida.

La història del film és l'evolució dels seus personatges i de la seva veritable personalitat, que se cisella a mesura que avança cada escena de la pel·lícula. Del Harry Lime mort per accident al Harry Lime corrupte, interessat i assassí; del Holly Martins anodí al Holly Martins amb iniciativa, enamorat i decidit a esbrinar que va passar aquell fatídic dia. Tots els secrets que amaguen i les seves distintes accions precipiten una sèrie d'esdeveniments, alguns basats en la novel·la de Greene i altres procedents de la invenció i enginy del director Carol Reed. El mite sobre una autoria secundària del film en les persones d'Orson Welles o del productor Alexander Korda ha estat aclarit al llarg del temps. Per un costat, i gràcies al cinèfil Peter Bogdanovich i el seu estudi sobre Welles,² varen quedar de manifest les vertaderes aportacions —segons Welles petites reescriptures del guió i un allargament de l'escena del clavegueram—, així com la participació en el projecte del productor Alexander Korda, impulsor de la història a través de la seva amistat amb Graham Greene, però que en la pràctica la seva influència no va passar de las tasques encomanades a la producció.

El llenguatge cinematogràfic és conjuntament amb la força de la història i els elements que ja hem assenyalat anteriorment (l'escrit de Greene, el muntatge, la fotografia, les interpretacions, la direcció...), el seu esquelet principal, representa el vertader element de descripció de com s'estableix el desenvolupament de la trama. La sensació que manifesta el discurs de *The third man* et transporta directament a un passat idíl·lic, quan el cinema començava a manifestar-se com l'art per excel·lència de la primera etapa del segle XX, i experimentava les possibilitats que oferia la imatge per a conferir un discurs determinat.

L'expressionisme, el primer gran moviment cultural del segle XX que va sacsejar Europa als anys deu, va ser el principal referent pel cinema al vell continent; un primer cinema que va recollir en gran part els seus postulats, actualitzats d'una manera brillant pel mercat nord-americà trenta anys després gràcies al corrent cinematogràfic del cinema negre; aquestes tendències varen convertir-se en les dues fonts d'inspiració per a Reed —que ja ho havia posat de manifest a *Odd man out* (*Larga es la noche*, 1947)—, i que mesclat amb un cert aire de classicisme, varen resultar unes imatges plenes de matisos, de màgia i de tècnica cinematogràfica, on es va demostrar fins on pot arribar la capacitat narrativa del cinema.

El tercer home és l'aportació clau per aquest nou concepte de llenguatge cinematogràfic, de mun-

tatge i de posada en escena sorgit a l'etapa post Segona Guerra Mundial, característiques essencials dels anomenats nous cinemes que s'establiren a Anglaterra i a gran part de la resta d'Europa una dècada després. Hi ha vida pròpia al llenguatge que utilitza Reed al film: continus fosos entre escenes, enquadrament constantment inclinat, un barroquisme evident, profunditat de camp, joc d'ombres, penombra, picats i contrapicats... i l'el·lipsi de Harry, el personatge amb un protagonisme més clar al qual basten tres aparicions (portal, nòria i clavegueram), per demostrar que la subtilesa i la tècnica estan per damunt de tots els espectacles pirotècnics possibles. És un impacte tan extraordinari que suposa un discurs paral·lel al de la història mateixa, una classe magistral de com agrupar l'atenció de tota una trama en un símbol, en un personatge determinat, una de les característiques més destacables de *The third man*.

A continuació, ateses les dificultats que presenta el film, passem a una anàlisi més detallada.

Pròleg

Amb un ritme vertiginós i ple d'agilitat, a causa en gran mesura al celebèrrim tema compost per Anton Karas amb la cítara, Carol Reed ens situa l'arribada del personatge de Joseph Cotten a la Viena ocupada l'any 1945. Una veu en *off* concisa i didàctica ens explica la situació política que existeix en aquell país i a través d'un muntatge de primers plans, plans congelats i plans de detall —no exempts de certa ironia—, es produeix la presentació i la notícia tràgica: Harry Lime acaba de morir a causa d'un accident de trànsit. Holly Martins es dirigeix a l'enterrament del seu amic, i estableix conversa amb Calloway, un home que el convida a una copa. En aquest moment, el director avança l'acció amb un *travèling* des de l'interior del cotxe on són aquests dos personatges, en un clar paral·lelisme a l'escena del desenllaç del film, un homenatge previ a l'històric final de la pel·lícula.

Són sis minuts de metratge, on l'espectador queda completament descentrat. A priori sembla un film convencional, on dos amics queden per veure's, però gràcies a la sèrie de preses als carrers de Viena i a les converses amb uns personatges tancats (a causa de la llengua, dels modals i costums, de l'atmosfera...), s'estableix el primer i fonamental dubte: Què ha succeït amb el personatge de Harry Lime?

Primera part

Comença amb la conversa entre el major Calloway i Martins, on s'esclareix a l'espectador les intencions de la persona que ha convidat al protagonista: Calloway és un policia anglès i investigava els negocis de Harry Lime, que ha resultat ser un traficant i assassí. Per contribuir a la tensió d'aquesta escena, i a la gravetat de la informació, la conversa està rodada amb la càmera inclinada

—com pràcticament totes les converses posteriors del film—, per afavorir la sensació d'inestabilitat i de descontrol de Joseph Cotten, una primera i evident referència, com hem assenyalat anteriorment, al cinema expressionista. L'acció continua amb una altra escena de diàleg, en aquesta ocasió entre un conegut de Harry, el baró Kurtz. Aquest es presenta a Holly Martins i li ofereix la seva ajuda per a desemmascarar les acusacions sobre el seu amic. Després d'una breu salutació, els dos personatges recreen l'accident de trànsit on va perdre la vida el personatge interpretat per Orson Welles. Per comunicar a l'espectador que la història relatada és mentida, Carol Reed ho aconsegueix mitjançant una sèrie de fabulosos contraplans amb els porters de l'edifici on vivia Harry (és atropellat davant del seu portal), que delaten amb les seves mirades la desconfiança cap aquest personatge, que des d'un primer moment provoca una sensació de recel. Aquest part desemboca en l'encontre entre Cotten i Alida Valli, que interpreta a la parella sentimental de Harry Lime.

És un inici de pel·lícula que se sustenta en les converses, en la demanda de informació: tots són desconeguts i necessiten parlar per adonar-se qui són i quines són les seves intencions.

L'acció continua amb una tercera entrevista de Holly Martins, després de les mantingudes amb Calloway i Kurtz. Al teatre coneix Anna Schmidt, parella sentimental de Lime i un altra persona que pot aportar una informació privilegiada. Amb els acords de rerefons del tema de Karas, es produeixen les primeres contradiccions i les primeres sospites d'aquest estrany accident. L'acció continua a través de l'extraordinari guió, i el següent entrevistat serà el porter —presentat breument a l'inici del film—, que relata a Martins com va succeir l'accident, i on sorgeix el dubte bàsic de la trama: hi ha havia un tercer home a l'escena del crim, un home desconegut que fins aquest moment es trobava amagat, que exposa clarament, i sense cap mena de dubtes, les sospites sobre la no casualitat de l'accident de Harry.

Segona part

Una vegada desenvolupat aquest primer acte, el format continua amb la conversa amb el metge de capçalera de Harry, el doctor Winkel, que curiosament, també va coincidir a l'escena de l'accident. En aquesta part de la història, a l'espectador li arriba una informació mitjançant la figura del gos: a la casa del doctor es troba el baró Kurtz, ja que abans hem vist al mateix animal als braços d'aquest personatge; d'aquesta manera sabem que tots dos mantenen una reunió secreta a la casa del doctor, el qual reafirma la teoria oficial i assegura que no té coneixement de cap tercer home a l'escena del crim.

Sisena entrevista: el senyor Popescu. Present a l'accident, amic de Harry Lime i que aposta també per la versió oficial de la policia. Arriba aquí un

dels punts fonamentals del film. Com si d'un espia es tractés, en la millor versió de la literatura de Graham Greene, Reed roda una reunió entre Popescu, Kurtz i Winkle, acordada segons després de la conversa entre Martins i Popescu, escena mostrada amb una sèrie de suaus transicions, mostrant a cada personatge a la sortida de la seva vivenda. El marc és el pont Reichsbrücke a Viena, i la càmera és col·locada deliberadament a una considerable distància, sense que escoltem res de la conversa, només amb la música de fons d'Anton Karas. L'escena està rodada des d'un allunyat picat i d'una presa des del sòl —sempre amb el manteniment de la distància—, on es pot notar la figura d'una quarta persona, completament desconeguda, que aporta a l'acció una emoció extra. Les conseqüències d'aquesta reunió no tarden en desvelar-se: el porter és assassinat, ja que instants abans havia decidit contar a Holly tot el que realment va ocórrer. L'atac al porter és una nova mostre de genialitat; amb la música *in crescendo* i una imatge en primer pla del seu rostre —estupefacte amb el que acaba de veure—, i una gran expressivitat per part del veterà actor hongarès Paul Hörbiger.

La trama d'aquesta segona part finalitza amb l'equívoc de la conferència que Holly Martins ha acordat oferir al començament del film, que és presentada com si fos un segrest, d'on derivarà l'inici del tercer i definitiu acte del film.

Tercera part

Les màscares que mantenien els personatges ja no existeixen. Popescu es presenta a la conferència de Martins, i amb un doble joc de paraules li recomana que deixi de banda la investigació que du de forma personal i paral·lela a la investigació oficial; davant la negativa del protagonista, comença una persecució pels carrers de Viena, on les escales —ja presents anteriorment al llarg del film—, els contrapicats, el joc d'ombres, el blanc i negre que realça la imatge d'una Viena destrossada per la guerra, comença a sobrepassar a un Holly Martins, qui s'endinsa perillosament als baixos fons per aconseguir informació privilegiada i poder solucionar el cas.

Aquesta escena acabarà amb Martins al despatx de Calloway, on aquest l'informarà definitivament dels negocis de Lime: un contrabandista assassí, que comercialitza amb penicil·lina adulterada, entre d'altres negocis. Aquí es descobreix finalment la vertadera identitat del personatge central de tota la història, que encara no s'ha presentat físicament.

La parella de Lime també mostra aquí el seu vertader amor i sentiments cap a aquest misteriós home, fins aquest moment no evidenciats d'una manera prou clarificadora, sempre a través de comentaris, però sense una passió exacerbada; d'alguna manera amagats per no patir un dolor afegit davant la situació. Gràcies a un primer pla podem comprovar que Anna dorm amb el pijama de Harry, com es pot veure les inicials H i L, brodades a

la camisa. En la conversa que mantenen tots dos personatges, Anna i Holly a la casa de la primera, una vegada alertats ambdós del negoci de Lime mitjançant la informació del major Calloway, es produeix un de les preses més originals del film: la càmera travessa un roser de la finestra de la casa, i es manifesta la presència d'una figura amagada al portal d'una casa, del qual es mostren només les sabates. Una vegada acomiadats, Holly Martins surt al carrer i descobreix arran del miol d'un gat la presència d'aquesta enigmàtica figura.

Es produeix llavors el duel definitiu: Viena, de nit, els carrers buits, angle inclinat de la càmera, i el misteri es revelat: Harry Lime, és viu, presentat sota la llum d'una finestra directament en el seu rostre, un Orson Welles irònic, rialler i que evidencia d'aquesta manera tot el muntatge derivat de la seva no mort. La presència del gat no és gratuïta, ja que es Reed aprofita el mite de les set vides d'aquests animals per a presentar Harry Lime, un supervivent que han donat per mort durant 64 minuts de metratge; una presentació rematada amb el subtil *zoom* directe a la seva cara. En una escena anterior, el director ens mostrava com els actors Joseph Cotten i Alida Valli observaven una foto de Harry, però sense que l'espectador pogués ser particip del que contemplaven els personatges, un factor que va afegir força a la irrupció en pantalla d'Orson Welles.

Epíleg

La conversació que mantenen tots dos personatges a la gran roda del Pratter és la més fascinant i la més torbadora de tota la pel·lícula. La impunitat amb la qual parla de la mort, del seu mode d'enriquir-se, de la seva vida... Lime és un ser menyspreable però que evoca un magnetisme, un poderós atractiu, que el personatge d'Anna pateix directament; encara que és conscient de tota la seva doble vida, no pot anar en contra de l'amor que ha mantingut per aquesta persona, sentiments que pronuncia obertament quan és temptejada per Martins per traïr Lime amb el benefici de recuperar el seu passaport, i per tant la seva vida; Anna el trenca i el tira, acció mostrada en un pla de detall, dotat d'una gran càrrega sentimental.

A més dels famosos diàlegs entre els personatges, amb les referències a la història de la Itàlia dels Borgia i de Suïssa, i la mort dels *puntets negres* —com denomina Lime a les persones—, Reed roda la mítica escena utilitzant a la perfecció el concepte d'espai. El Pratter de Viena és com una ascensió des del submón de la ciutat que hem vist fins ara, sempre de nit, sempre amenaçant; ara, a plena llum del dia, el monstre de Welles irromp amb una força i una crueltat màxima. És un personatge atrapat, però que en cap moment cedeix, ni pretén arribar a acords: és un delinqüent sense consciència, abandonat a la seva sort.

L'amor d'Anna el durà a recriminar la traïció de Martins cap al seu amic, una escena que provoca la



fugida de Lime pel clavegueram de Viena, en l'escena més coneguda de tot el film, plena de virtuosisme, tant pel que fa a la il·luminació, muntatge, força narrativa i desenllaç, amb la figura de Cotten que sorgeix de la penombra del fum després d'assassinar al seu amic. No era la primera vegada que s'utilitzava el recurs del clavegueram per rodar una fugida; una versió del 1935 de l'obra *Les misérables* (*Los miserables*, Richard Boleslawski) de Victor Hugo, protagonitzada per Charles Laughton, contava una escena similar, on quedava de manifest la seva capacitat dramàtica; posteriorment a *The third man*, ha estat un recurs que s'ha utilitzat amb bons resultats, on destaquen especialment dos films com *The last wave* (*La última ola*, Peter Weir; 1977) o *The fugitive* (*El fugitivo*, Andrew Davis; 1993).

Una vegada enterrat, el final de la pel·lícula provoca una atmosfera de tristesa, d'infelicitat. Quan Martins davalla del cotxe de Calloway per esperar Anna al camí de sortida del cementiri, una escena amb una poderosa profunditat de camp —un altre element present al llarg del film—, es produeix l'encontre entre els dos personatges que més han estimat Harry, però mentre que Holly s'ha vist superat pels esdeveniments i la seva moral i consciència, Anna aconsegueix dominar la seva ira interna, i encara que coneix la vertadera personalitat del seu estimat, no perdona la traïció del seu amic i passa per davant de Joseph Cotten sense dedicar-

li una mirada, cap gest; és una marxa sense dilació, com si deixés el seu passat a aquell camí de terra, i recuperant el seu present. Un final trist ple d'un poderós simbolisme, tant per l'època com per a la sensació final que deixa el film, que recorda clarament a finals desencantats propis del neorealisme italià dels quaranta. L'historiador cinematogràfic Mark Cousins el defineix com "un dels finals més atrevits de la història del cinema".³

Analitzades les imatges i els diàlegs que componen el film, només ens queda fer referència a una sèrie d'elements que configuren la seva cuirassa externa i que ja hem comentat o almenys encetats a les anteriors pàgines. El primer que s'ha de destacar és la força del text original, la base de la història que és el relat de Graham Greene, un llibre que, com ha contat en nombroses entrevistes, va ser una idea per a un guió cinematogràfic que va acabar convertit en novel·la gràcies a l'èxit crític i comercial del film. L'espionatge inherent a l'obra de Greene (*L'agent confidencial*, *L'americà impassible*, *El nostre home a L'Havana*) quedava menys dibuixat a *The third man*, un relat on pràcticament el personatge de Joseph Cotten es convertia en un espia forçat per conduir el desenvolupament de la història, concentrada en una crònica basada en tres pilars de la societat: l'amor, el crim i l'amistat, sense que els elements polítics i les conspiracions internacionals fossin característiques de rellevància.

Igualment hem d'apuntar, com recorda el crític Esteve Rimbau a la seva monografia sobre Orson Welles,⁴ que el relat de Greene va sofrir una sèrie de modificacions per part de Carol Reed, que el va impregnar d'un component històric més directe, amb la presència dels inicis de la Guerra Freda, i una presentació maniquea de la zona russa —relacionada amb el mercat negre i la corrupció— i els britànics, descrits com els defensors de l'honor i de la integritat; a més, a la història original, el personatge de Cotten estava més enfocat cap a una vessant humorística que al film va passar pràcticament inadvertida si exceptuem els primers minuts. El factor que sí que va quedar, i que és a més un dels motors de tota l'obra de Greene, és la lluita i el posicionament entre la lleialtat i el deure, entre el que és correcte però immoral —la traïció—, i el que és incorrecte però lleial —l'amor i l'amistat—, que pateix el triangle protagonista de la història, l'etern plantejament de la culpa i la redempció.

Si l'escrit de Greene és la veu de la història de *The third man*, i Robert Krasker (fotografia), Anton Karas (música) i Oswald Hafenrichter (muntatge), els seus pilars tècnics, la figura de Carol Reed, és essencial per comprendre la seva grandiositat.

Reed formava conjuntament amb David Lean, Laurence Olivier, Michael Powell i Emeric Pressbur-

ger, el gruix per excel·lència del cinema britànic dels anys quaranta;⁵ Carol Reed ja havia rodat anteriorment pel·lícules basades en obres de Graham Greene, i el 1949 era ja un experimentat cineasta que va ser capaç —especialment a la seva trilogia clàssica, *Odd man out* (*Larga es la noche*, 1947), *The fallen idol* (*El ídolo caído*, 1948) i *The third man* (*El tercer home*, 1949)—, d'agrupar característiques de l'expressionisme alemany, del rodatge i la tècnica emprada als EUA, convertint-se en un dels realitzadors més interessants i a la vegada oblidats entre els anys quaranta i cinquanta. Per norma general, es tendeix a associar Reed amb el grup de directors que queden relegats a un sol títol, a un moment de creació màxima, quan a la seva obra —encara que *The third man* és la seva aportació filmica més rellevant—, destaquen a més de les citades anteriorment, *Outcast of the islands* (*El desterrado de las islas*, 1952) o *The man between* (*Se interpone un hombre*, 1953), a més d'altres superproduccions de Hollywood d'un nivell inferior com *Trapeze* (*Trapezio*, 1956) o *The agony and the ecstasy* (*El tormento y el éxtasis*, 1965), on la professionalitat de Reed quedava de manifest. El crític Juan Miguel Lamet,⁶ exposa en un article sobre *The third man* les excel·lències ocultes i menyspreades a causa de la grandiositat i l'èxit d'aquest film sobre la carrera i filmografia de Carol Reed, i ressalta d'una manera encertadíssima la capacitat d'aquest director a l'hora de dirigir als actors, el domini del guió i la creació de personatges, entre d'altres característiques.

The third man és tan completa i complexa, que una darrera valoració redueix la seva categoria, però si haguéssim de tancar a mode de conclusió, *The third man* es podria qualificar com un melodrama de postguerra, una mirada amarga i desesperada d'una societat en crisi, sense valors i sense un futur pròsper a curt termini. La pel·lícula va recrear part d'aquesta societat a través d'un espectacle que no admet possibles comparacions: la història real va proporcionar al cinema el millor escenari per rodar una de les tres històries de ficció més fascinants i més brillants des d'un punt de vista tècnic i de discurs narratiu de tot el segle XX. ■

NOTES

(1) A Carol Reed. Madrid, Festival Internacional de Cine de San Sebastián; Filmoteca española, 2000. pàg. 263-264.

(2) Peter Bogdanovich i Orson Welles a: *Ciudadano Welles*. Barcelona, Grijalbo, 1994.

(3) A *Historia del cine*. Mark Cousins, Barcelona, Blume, 2008. pàg. 205.

(4) A Orson Welles, *el espectáculo sin límites*. Barcelona, Colección Dirigido por..., 1990. pàg. 258-259.

(5) Una vegada passat el període de la II Guerra Mundial, el cinema britànic va entrar en una dinàmica positiva gràcies a tota una generació de cineastes comandats per Reed i Lean, que va marcar dos punts d'inflexió pel seu enlairament: el premi de la Palma d'Or al festival de Cannes de l'any 1946 a *Brief encounter* (Breve encuentro, David Lean; 1945) i l'èxit internacional i fulgurant de *The third man*, fites que varen suposar uns anys de bonança pel cinema anglès. A *El cine británico*, de Philippe Pilard, Madrid, Acento, 1998. pàg. 38-50.

(6) A la revista *Nickleodeon. Europa 2000*. Número 15, estiu 1999. pàg. 187.



El bé i el mal en una s'nia de fira

Pere Antoni Pons



Tota gran novel·la, obra de teatre o pel·lícula se sosté, invariablement, sobre un fons tèrbol i remogut d'amoralitat essencial —amoralitat que emana, fonamentalment, dels personatges que les protagonitzen.

Els bons novel·listes, dramaturgs i cineastes són els que saben que, si en la vida real les persones no som mai d'una sola peça, també necessàriament han de ser ambigus i complicats i mals de classificar els personatges que ells creen. En cada cor hi batguen junts el bé i el mal. En cada mil·lilitre de la sang que ens corre per les venes hi tenim gotes de grandesa i de menudència, de bondat desinteressada i de gratuïta i irreprimible maldat. Cada alè és un camp de batalla on la noblesa i la mesquinesa es disputen la propietat momentània de la nostra ànima. Tothom que no sigui ni prou estúpid ni prou arrogant per creure's immutablement bo i exemplar sap que hi ha més veritat en els nostres clarobscurcs que en les nostres conviccions, més honestat en els nostres dubtes i titubejos que en la fermesa dels nostres principis, de les nostres gosadies, seguretats i afirmacions.

Els més grans creadors són, per tant, els que són capaços de donar forma a aquest aiguabarreig, sovint indestruable, de virtuts i defectes constitutius. De donar-li forma i, també, d'expressar-lo —clarament, però sense simplificar-lo— als lectors o als espectadors. La millor manera d'aconseguir un tal propòsit és fent que cada un dels personatges que poblen les seves obres (sigui astut o mel·lifu, generós o avar, pecaminós o puríssim, bestial o encantador) convenci o persuadeixi, en parlar, de la veritat o la validesa de les seves raons.

Això el senyor William Shakespeare ho sabia millor que ningú. N'hi ha prou de recordar els parlaments de Brutus i de Marc Antoni durant els funerals de Juli Cèsar en la magnífica obra homònima del geni anglès: primer parla Brutus, que ha participat en la conxorxa per matar el tirà, i convenç de la bondat de les seves intencions tant al poble de Roma com als espectadors de la platea; després, però, parla Marc Antoni, fidel al Cèsar mort, i aconsegueix capgirar l'actitud dels oients (dels ficticis i, també, dels reals) i fer-los veure que cal castigar els assassins. ¿Per què és finalment Marc Antoni qui se surt en la seva? ¿Perquè té més raó que Brutus?

No, simplement perquè és el darrer que ha parlat: el darrer, per tant, que ha tingut ocasió d'argumentar i de convèncer. No crec que sigui possible deixar més en evidència la profunda volubilitat, estrictament amoral, de la condició humana.

Que l'ambigüitat i la complexitat de caràcter són dues característiques bàsiques de tot gran personatge literari i cinematogràfic ho sabien a la perfecció Graham Greene i Carol Reed, escriptor i director, respectivament, d'una de les pel·lícules més inquietantment tèrboles que mai s'hagin filmat, *The Third Man* (El tercer home), ambientada a la capital d'Àustria tot just acabada la Segona Guerra Mundial.

Una de les escenes decisives —i més memorables— del film és aquella en què, al Pràter de Viena, Holly Martins (Joseph Cotten), un tipus amarg i maldestre, es retroba amb el seu gran amic d'infantesa, Harry Lime (Orson Welles), un cínic rutilant, el qual s'aprofita del caos general de la postguerra per enriquir-se mitjançant el contraban de penicil·lina adulterada. L'escena transcorre en una cabina de l'enorme sínia de fira que hi ha al parc vienès, i Martins retreu al seu amic que tingui un comportament tan execrable. "¿Has vist cap de les teves víctimes?", l'interroga Martins. "¿Víctimes?", replica Lime posant una cara de bon al·lot perversament irresistible. "No siguis melodramàtic". I aleshores obre la porta de la cabina i assenyala avall, cap a

on la gent s'aplega i circula. Llavors demana al seu amic: "¿Sentiries llàstima si cap d'aquests punts s'aturés per sempre? ¿Si t'oferís vint mil dòlars per cada punt que s'aturés, em diries que guardés els diners o bé comptaries quants en pots aturar?"

La diferència entre Martins i Lime queda aleshores perfectament clara: el segon ha assumit sense escrúpols el disbarat que regeix el món i vol treure'n un profit, mentre que el primer s'aferra als seus principis ètics com a una taula de salvació que potser l'ajudarà a sortejar el doble naufragi en què s'està enfonsant: el de la seva pròpia vida de fracassat solitari i el d'un món que tracta de recuperar-se d'una brutal ressaca de violència i crueltat. Ara bé: tot i que "el bo" és Martins i "el dolent" és Lime, el més seductor i brillant dels dos és —i ha estat sempre— Lime, a qui Martins ha admirat amb fervor de subaltern lleial des que eren joves. Al final de la pel·lícula, Martins prefereix traïr el seu amic abans que sacrificar el seu deure ètic. El seu acte de justícia, però, no el satisfà ni li reporta cap recompensa. Més aviat tot el contrari: l'ex-xicota de Lime (Alida Valli), de qui Martins s'ha enamorat, el menysprea pel que ha fet.

¿Què és la vida, doncs? ¿Què és el món? La resposta que insinua l'obra mestra imperible de Greene i de Reed no pot més lúcida i desassossegant. La vida i el món són el bé i el mal —enemics íntims— voltant en una sínia de fira... ■



Nuri Bilge Ceylan: els climes i les emocions

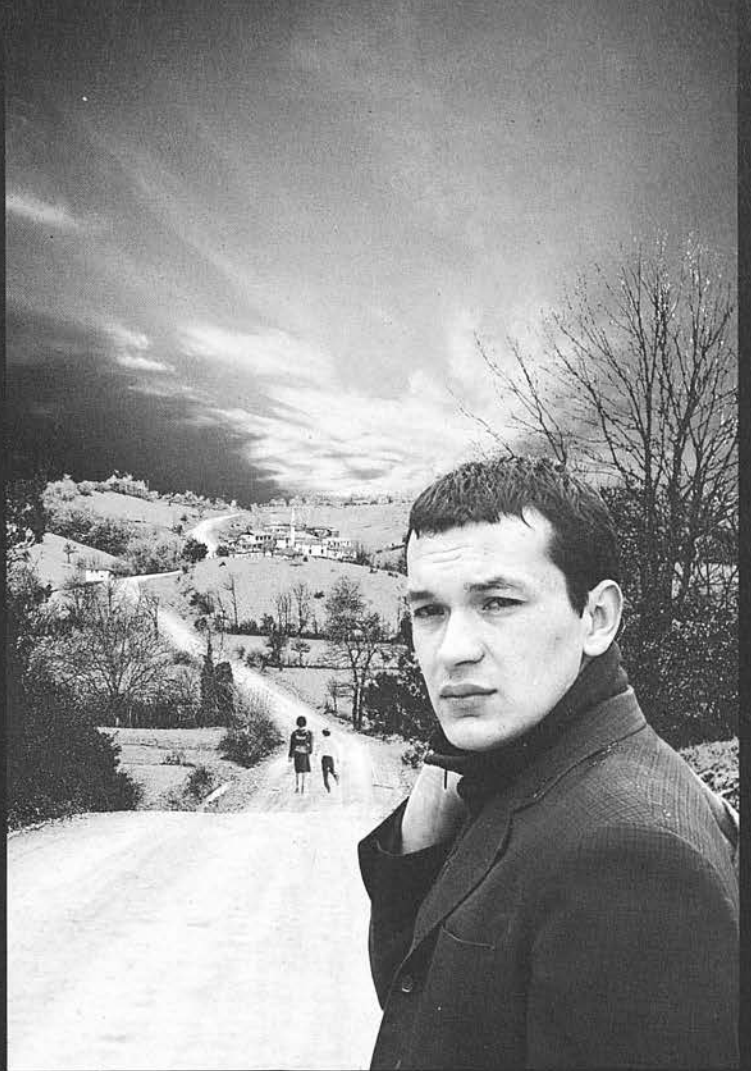
Elsa González Zorn

Explorar l'obra d'un bon cineasta desconegut resulta tan estimulante com endinsar-se en un univers verge i emocionant, per descobrir, de bell nou, que arreu del món les persones tenim els mateixos conflictes, les mateixes flaqueces, els mateixos secrets dins el nostre univers intern, sigui quina sigui la societat que ens envolti. Comprendre això ens torna més compassius envers la nostra naturalesa.

A casa nostra, tractar de conèixer els films d'un director fora dels circuits comercials representa, a més, un repte afegit, ja que són del tot impossibles de trobar o adquirir per via legal. Aquest és el cas del director Nuri Bilge Ceylan, nascut a Turquia el 1959 i autor de cinc llargmetratges premiats en importants festivals de cinema, el darrer al millor director a Canes el 2008 per *Üç Maymun* (*Tres monos*), film presentat per Turquia per als Oscar, sense estrenar a Espanya. No és el millor film de Ceylan; és diferent als quatre que els precedeixen, també premiats en diferents festivals i molt interessants. Conèixer Ceylan és apassionant per partida doble perquè el país d'on prové pot semblar-nos remot i exòtic i, tanmateix, l'atmosfera dels films és molt propera a la nostra cultura mediterrània (o, potser, la de fa unes dècades), per les tradicions familiars, els conflictes i somnis personals, l'ambient i la vida dels pobles, l'emigració a les ciutats, en el seu cas Istanbul, el descobriment de la modernitat. Temes familiars del nostre passat recent.

Nuri Bilge Ceylan va set fotògraf abans de cineasta, cosa que determina no només l'aspecte formal del seu cinema, sinó també els guions, molt autobiogràfics en els quatre primers films, alguns protagonitzats per fotògrafs i cineastes. Partidari d'un equip de rodatge petit i àgil, que li permet rodar amb poc pressupost sota límit de temps (s'autofinancia els projectes) i en un entorn cordial, com mostren els molts *making of* que es poden veure en el web i en els DVD, Ceylan fa la fotografia, du la càmera, dirigeix i munta, controlant així tot el producte final, fins a l'extrem que és la seva família, els pares, la dona, els nebots, els qui interpreten la majoria de papers. Ceylan reivindica la interpretació amateur perquè comprèn que els personatges són més pròxims a l'espectador, pareixen gent el carrer, del dia a dia. No és el cas de *Tres monos*, una producció molt més complexa i rodada amb actors professionals per primer cop; en paraules del director perquè no podia mostrar sempre les mateixes cares.

La personalitat de Ceylan és inseparable de l'obra. Va estudiar enginyeria electrònica i es va dedicar a la fotografia professional; es declara amant de la tecnologia. La seva fotografia artística sí que es va poder veure en diverses ciutats espanyoles en una exposició itinerant titulada *Turkey Cine-*



mascope juntament amb l'estrena de *İklimler*, 2006 (*Los climas*), una col·lecció de fotografies de grans dimensions que retrata la Turquia estimada, els paisatges, les gents, en àmplies panoràmiques en què juga amb forts contrastos de llum, bellíssimes imatges amb cels contundents, nívuls que amenacen tempesta, camps nevats, pobles i ciutats nítids, plens de detalls narratius. Una fotografia d'enorme actualitat que domina digitalment, accentuant els contrastos entre saturacions fredes i càlides, i que utilitza d'una forma més naturalista en els films. La fotografia subratlla les emocions dels personatges en enquadraments sobretot fixos, plans prolongats i sovint generals, que incorporen els esmentats nívuls que amenacen tempesta, el mar de Màrmara en calma o picat, boscos i muntanyes o edificis en ruïnes, ciutats nevades o prades bressolades pel vent, com si la naturalesa obeís l'estat d'ànim de les persones, o tal vegada sigui a l'inrevés. Ceylan és un home a qui costa expressar les emocions;

Kasaba

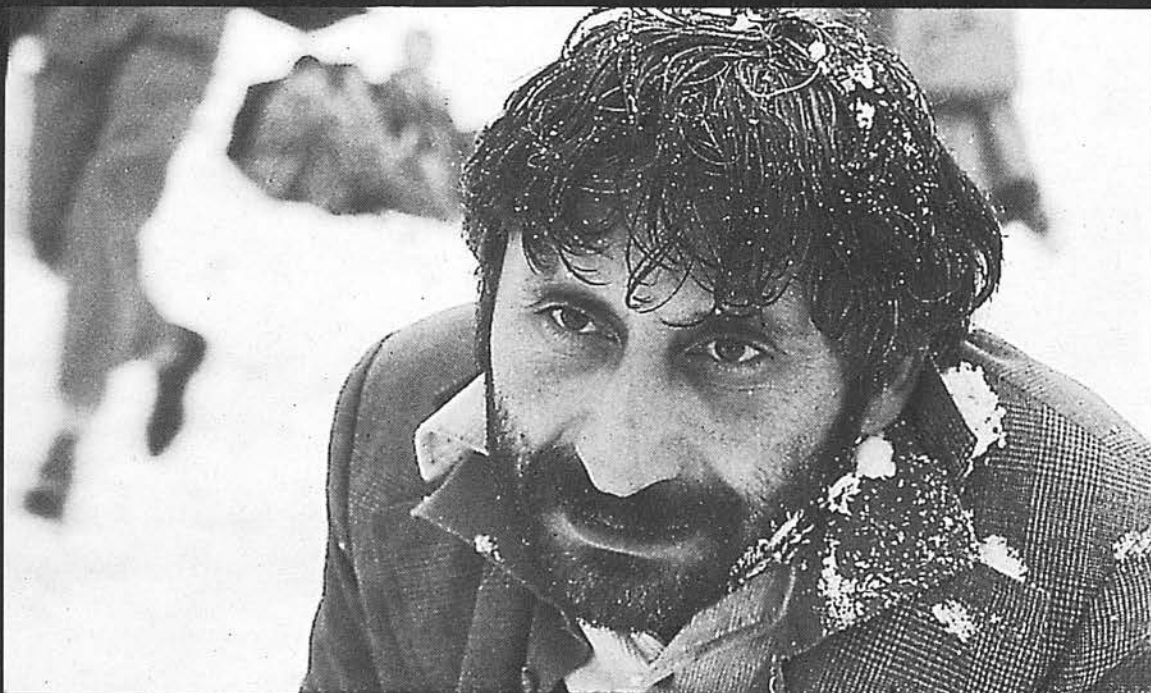
considera el cinema una expiació, cosa que explica la seva mirada compassiva i tendra envers els personatges, amb una certa dosi d'humor. L'autor de capçalera de Ceylan és Anton Txèkhov, a qui dedica el tercer film, *Mayis Sikintisi*, 1999 (*Nubes de mayo*).

Primers films: la saga rural

Kasaba, 1997 (*The Small Town*) és el primer llargmetratge de Ceylan, un retrat original i vibrant d'una família en un remot poble de Turquia ambi-

entada en els anys setanta, rodada en contrastat blanc i negre, i és, abans que res, una visió molt personal i refinada que recorda l'exquisida sensibilitat del millor cinema iranià. Està basat en el relat autobiogràfic de la seva germana, *The Corn Field*. S'estructura a l'entorn de les quatre estacions de l'any; en una aula d'una petita escola rural, el mestre mira per la finestra el paisatge nevad de l'hivern, mentre els nins llegeixen un text patriòtic que lloa els valors de la família com a nucli de la societat turca i la importància de la solidaritat. En aquest ambient càlid dins de l'aula, Ceylan intro-

Kasaba



Kasaba



dueix els primers conflictes: una nina d'uns 11 anys ha duit el berenar en mal estat, i el mestre li du que ha d'avisar la mare perquè es tengui més cura en el menjar que li donen. Un nin verriemós arriba tard i tot banyat després de travessar els boscos nevats. Tant el mestre com els nins s'avorreixen a classe, i el film ens transporta a la nostra infància mateixa.

Arriba la primavera. La nina del berenar i el seu germà petit tornen a casa després de l'escola recorrent els camps i els boscos, en un recorregut que és una metàfora de la vida. S'aturen a saltar tanques, a observar animals, a explorar un petit cementeri; observen la naturalesa amb els ulls de nin, amb curiositat i sense por, tasten els fruits que troben, tiren pedres a un ase, agafen formigues, i fa una malifeta a una tortuga: la giren amb la closca per terra. La naturalesa ha creat aquesta meravella per a ells, com un Edèn de jocs. És el punt de vista del nin-director, l'observador que no es vol perdre res, en el mateix entorn en què es va criar Ceylan. En tot moment, recorre el film una força de vida i innocència i, alhora, de perill, un vent insòlit mou les copes dels roures; la naturalesa és vida, però és mort també. Aquesta mateixa idea amb imatges molt semblants va aparèixer ja en el curtmetratge *Koza*, 1995 (*Kokoon*), que, en blanc i negre molt contrastat, ens diu que la vida pot ser lluminosa com un camp de civada al sol, però també tenebrosa i cruel com la imatge de la tortuga agitant les cames debades en un intent de girar a la posició natural.

Després arriba l'estiu, de bell nou amb un simple tall, sense presentacions, perquè el temps en els films de Ceylan és dins el cap de l'espectador. Ara coneixerem la família dels nins, padrins, mare, pare, i un oncle, asseguts a la vora del foc, en el bosc. Deia Ceylan en una entrevista: "Durant la collita del blat, el clima és càlid, les famílies van al camp, torren blat i parlen. És un costum que record des de nin. Tot és real. Parlen sobre les mateixes coses cada nit, repeteixen les mateixes històries, i durant anys s'han trobat d'aquesta manera. A vegades parlen molt alt, altres més baixet, a voltes es fan confessions. De nin em pareixia un xiuxieig que em donava confiança i em feia sentir segur. Volia que els nins vessin les diferents etapes de l'edat adulta, la seva obscuritat, la seva complexitat. No entenen del que parlen els majors, però aviat ho aprenen, a mesura que es registra en el subconscient. Els diàlegs els va escriure gairebé tots la meua germana; altres són meus; altres són apunts d'Anton Txèkhov, no molts, però encaixen molt bé".

Saffet, l'oncle dels nins, és un home jove sense feina i avorrit de la vida a l'aldea, el somni del qual és emigrar a Istanbul, un personatge rude i que reapareixarà, interpretat pel mateix actor (*Mehmet Emin Toprak, Yenice*, 1974), en els dos films següents. Per desgràcia va morir en un accident de cotxe.

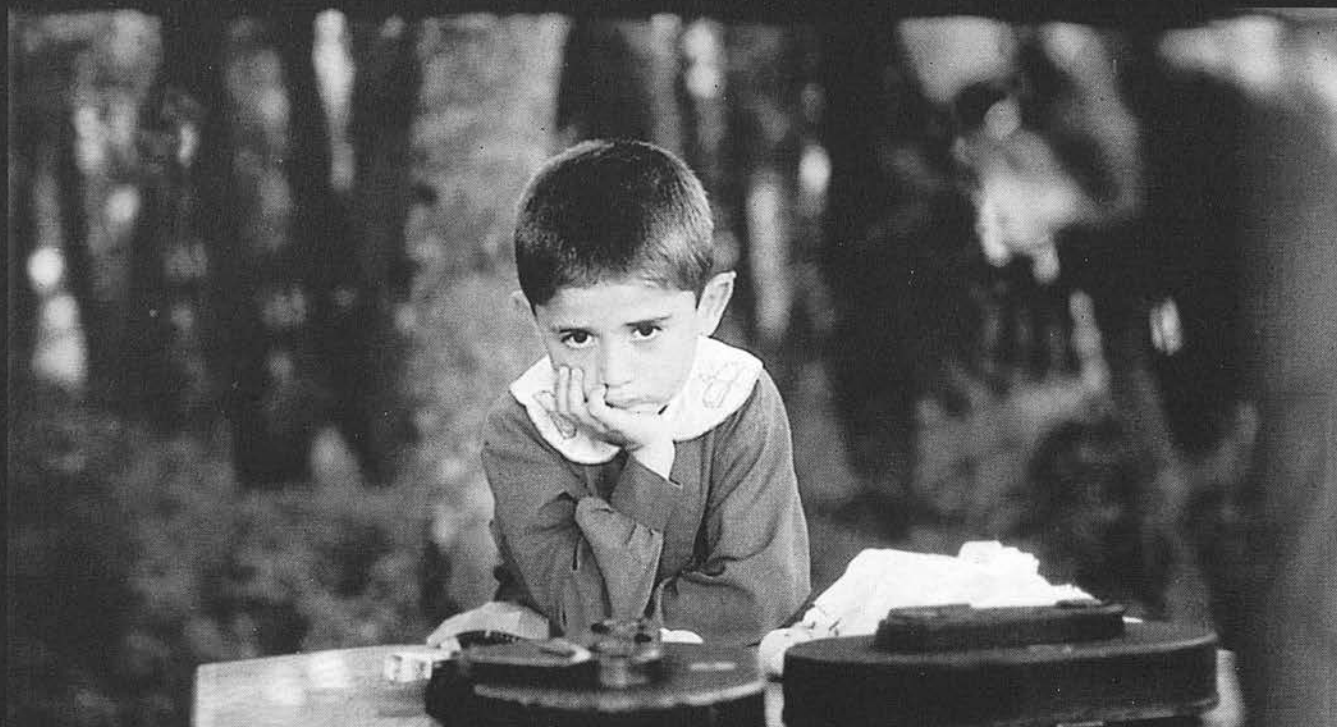
El film acaba amb la tardor en l'interior de la casa, i ens mostra un malson del nin protagonista, en el qual la mare, com la tortuga, cau des de

l'ampit d'una finestra. Finalment, la nina, ja en edat prepúber, somnia que passeja pel blader carregat de panotxes madures, i troba el padrí mort. Es rentarà les mans en un riu, que és el riu de la vida, que continua rajant, dins del qual s'hi submergirà, perquè la naturalesa de les persones és viure i morir.

Mayis Sikintisi, 1999 (*Nubes de mayo*), el segon film de la sèrie, ens situa a la Turquia actual en un film en color. Muzaffer arriba de la ciutat a casa dels seus pares amb una petita càmera de vídeo per fer proves per al seu proper film. Com que no té èxit en la recerca d'actors, convenç els pares (interpretats pels pares reals de Ceylan) perquè interpretin el paper de padrins, paper que accepten amb desgana, ja que l'única obsessió del pare és conservar un petit grup d'arbres de què ha tengut cura durant anys, i que veu amenaçat pels enginyers del cadastre. També recluta el seu cosí, Emin, el desencisat pobletà, perquè l'ajudi; aquest accepta perquè creu que és la punta de llança que el pot dur a Istanbul. El nebot de Muzaffer, Ali, un nin de set anys, desitja amb totes les forces un rellotge de polsera que reproduïx música i, per aconseguir-lo, la padrina el posa a prova; haurà de demostrar que és responsable duent durant un mes un ou cru

Nubes de mayo





Nubes de mayo

dins d'una butxaca sense que es trenqui. Ali serà un altre actor en el film de Muzaffer.

El film que roda Muzaffer és *Kazaba*. Altre cop, la infantesa, la innocència perduda, la vida al camp, l'omnipresència de la naturalesa i la mort suggerida. Una forma de vida que es perd, una infantesa idealitzada que desapareix: un encenedor que reprodueix "La lambada" en mans d'un nin connecta el món tradicional amb el món modern amb gran sentit de l'humor (finalment, aconseguirà també el rellotge, però fent trampes). El cadastre condemna els joves roures del pare, a pesar dels seus esforços desesperats, el mateix esforç que realitza el protagonista Muzaffer-Ceylan per detenir el temps, enregistrant amb la seva càmera tot allò que estima, i que desapareixerà irremeiablement.

Com un pintor que torna als temes preferits una i altra vegada, Ceylan es reinterpreta a ell mateix abordant la vida i la mort amb diferents perspectives: des del nin, des de l'home madur.

Aquesta revisió finalitzaria amb *Uzak*, 2002 (*Lejano*), film rodat íntegrament a Istanbul. A la fi, el personatge del poble sense feina, Yusuf, arriba a la ciutat a la recerca de treball i s'instal·la prop de casa del seu amic, Mahmut, que aquí és un fotògraf decadent, un pseudo-intel·lectual frustrat i egoista. Ceylan admet en les seves entrevistes que ell mateix va passar per una etapa vital així.

Els dos personatges solitaris es veuen obligats a conviure. Mahmut ha tengut èxit en la seva vida professional com a fotògraf de publicitat, cosa que li permet conèixer un apartament lluminós, però moblat amb el fàstic d'un fadrinango de mitjana edat. La seva il·lusió de joventut, la fotografia com a art, ha desaparegut, i així ho expressa en una discussió entre amics: la fotografia ha mort. I una part d'ell mateix alhora. A part de la seva sòrdida

relació amb una dona casada amb la qual no intercanvia ni una paraula, ha d'enfrontar-se al fet que la seva ex-dona iniciarà una nova vida amb un altre home: un fracàs més. Una veu en el contestador (la primera que escoltam ben avançat el film) l'avisava que sa mare està està malalta, missatge que ell ignora.

Les parets de l'apartament estan plenes de CD i llibres, però Mahmut no llegeix ni escolta música, passa hores i nits mirant la televisió, films pornogràfics que dissimula amb DVD de Tarkovsky. Una altra mania d'aquest solitari personatge és un ratolí que viu a la cuina, al qual intenta atrapar amb una trampa adhesiva que, al final, trepitja ell mateix. En aquest panorama hi irromp Yussuf, transtornant-li la depriment existència, i convertint-se en una emprenyosa visita que deixa les empudegades sabates enmig i llença la cendra de les sempiternes cigarretes al terra. És també una necessària irrupció d'humanitat en la vida de l'urbanita ermità, en realitat l'única companyia humana que té, cosa que no deixa de ser irònica. Yussuf també està sol, i passeja durant hores per una ciutat desolada de fred, plena de neu, alienant, a la recerca de feina en els molls buits, perseguint al·lotes i molestant-les, amb el seu aspecte de taujà i la impressionant cara de pa.

La convivència d'aquests personatges es converteix en una tragicòmica relació, plena de silencis, incomunicació i moments d'humor, interpretat de manera magistral pels dos actors, fet que li va representar el premi a la interpretació a Canes. Quan el ratolí a la fi cau a la trampa no saben què fer-ne, amb el pobre animal, que crida sense aturall, i és Yussuf qui en té pietat i el mata d'amagat abans de tirar-lo al fems, sota l'atenta mirada de Mahmut, el qual l'espia amb secreta admiració.



Los climas

Així estan narrades les emocions dels personatges, sense diàlegs a penes, i és l'espectador qui es troba pensant contínuament què ocorre en l'interior dels protagonistes, examinant-ne els moviments més subtils, els rostres. La força del film rau en el fet que ens mostra la futilitat de l'existència a través de la rutina absurda en el nostre dia a dia més íntim, l'avorriment, la realitat quotidiana.

Lejano és un film d'atmosferes, en què allò substancial succeeix en els microclimes que es creen en escenes amb talls escassos. Això exigeix una exhaustiva posada en escena i composició dels plans, amb gran profunditat de camp i detalls; la decoració del pis en què estan atrapats, el rostre deformat de Yussuf amb un gra al front, però també veurem un enorme vaixell de càrrega semienfonsat en el moll d'Istanbul, tremolant davall la neu, en una bellíssima panoràmica que creua Yussuf en la incessant recerca de qualche esperança.

Lejano tracta sobre les distàncies que s'obrin de manera inexorable en entrar en la maduresa; distància respecte de les il·lusions perdudes, de les dones o persones que ens envolten, i també dels objectes. Aquesta sensació de tocar qualche cosa i no sentir-la.

Els climes emocionals

En aquesta ocasió, Ceylan expia els fantasmes personals, fins a la catarsi. Ell mateix s'autointerpreta amb el nom d'Isa, i la seva segona dona, l'actriu i cineasta Ebru Ceylan (Ankara, 1976) fa el paper de la primera esposa, Bahar.

Los climas és una anàlisi de sentiments i passions entre l'home i la dona, narrada amb mirades i gestos. Utilitza plans generals d'interiors i els característics paisatges de Ceylan fins i tot en mo-



Lejano

ments de gran intensitat dramàtica, com si s'hagués proposat recórrer a primer plans només quan l'espectador necessiti analitzar el rostre d'un personatge. La història relata la fi d'una relació sentimental i la incapacitat de salvar-la mitjançant la història d'una parella al més pur estil Antonioni. De bell nou, l'acció s'articula a l'entorn de les estacions de l'any. Comença a l'estiu, amb la parella fent un viatge turístic pel sud del país, a la regió de Kas. El tema del film es planteja des del principi, fins i tot abans dels títols de crèdit, sense avisos previs, en una seqüència significativa. Els dos visiten unes simbòliques ruïnes; Isa, entusiasmada, fent-ne fotografies, mentre Bahar, avorrida, l'observa. A penes hi ha diàlegs en aquest paratge solitari a ple sol, i els mils d'anys de les espectaculars columnes gregues representen la distància que existeix en realitat entre els dos cors, com si fossin testimonis muts de la petita tragèdia que s'inicia als seus peus. El que podria semblar una romàntica lluna de mel esdevé un desastre quan Bahar comença a plorar inexplicablement, en soledat, sense que el seu company se'n temi, i queda en evidència en la seqüència següent, quan els dos prenen el sol a la platja i Isa decideix, a la fi, expressar a Bahar la voluntat de separar-se'n. Els paradisos estivals i el somni de les vacances dels fullets de promoció turística són només escenaris, perquè la vida real, la dels conflictes entre les persones, es desenvolupa a l'interior, i ens acompanyen anem o anem. Altra vegada la il·lusió perduda.

Un trista i tardorena Istanbul rep Isa amb el començament del curs acadèmic a la universitat d'art en què fa de professor, acte en el qual coneixerem el tercer vèrtex del triangle amorós. Isa es troba en una llibreria amb un antiga amat, Serap, a la qual espera de nit amagat davant casa seva. Ella el deixa passar, i de la conversa es dedueix que tenien relacions mentre Isa estava compromès amb Bahar. Després d'un misteriós flirteig entre els dos, la viola, en part amb consentiment per part d'ella. Aquesta llarga escena de sexe explícit fa un enorme impacte en l'espectador; mostra Isa com un home egoista i complicat, incapaç d'expressar els sentiments, però presa d'una ràbia interna desesperada.

En el tercer acte, Isa descobreix que Bahar es troba en un rodatge en una freda regió del nord de Turquia. Les seves emocions es mouen com el calor sufocant i el fred gèlid, i l'empenyen a cercar Bahar en un paisatge nevad i hostil. Quan la troba, ella ha refet la vida i és una dona segura d'ella mateixa en el treball i entre els companys, cosa que empeny Isa a demanar-li que deixi el treball i torni amb ell, promentent-li amor i comprensió. Encara que ell li assegura que ha canviat i intenta parèixer amorós, Bahar, i l'espectador, no creuen en tal canvi, i no el seguirà.

Però el personatge realment interessant en aquesta trama i magistralment dibuixat és el de l'home, Isa, i les reaccions una mica histèriques de la companya només s'expliquen observant-lo

i comprenent-lo. Tracta la parella com si ella fos un al·lota manipulable, excusant-se en la diferència d'edat. La seva mirada és tenebrosa i necessita dormir amb el cap reposant en un caixó de fusta a causa d'un bloqueig en les cervicals, reflex del bloqueig emocional. En la trabada amb l'ex-amant mastega uns fruits secs gairebé fent xerricar les mandíbules, just abans de la demostració de força i de sexe animal, possessiu. En un aplec posterior, Serap li demana per Bahar amb afecte, però ell és incapaç de respondre amb confiança, incapaç d'expressar els sentiments. Du anys treballant en una tesi doctoral que mai no acaba. Solament es mostra càlid amb l'amic de gresca, un company de treball de la universitat amb qui manté una divertida conversa de regust masculista.

"Som un altre home, he canviat" afirma de manera insistent a Bahar per persuadir-la que l'acompanyi a Istanbul. Aleshores ella li demana si ha tornat a veure Serap, i ell ho nega, mentint de forma descarada. "En la vida real sempre mentim" afirma el director sobre els prolongats silencis del film: així que el diàleg no aporta en veritat molta informació, preferesc observar el moviment i els gestos. Molts films contenen la història amb els diàlegs, i això no m'agrada". Ceylan interpreta aquest complex personatge de forma despietada, i confessa en les entrevistes com li'n va ser de dur, fer-lo, sobretot perquè és un director acostumat a controlar tot el procés de realització. El film reflecteix el seu punt de vista negatiu sobre el gènere masculí, així com sobre la seva pròpia psique, i afirma que l'home és la criatura més dèbil del món, sobretot l'home educat, perquè està sempre espantat. La confessió a través dels films és una teràpia. Per cert, a *Los climas* no hi ha primavera.

Les tres mones: el Bé i el Mal

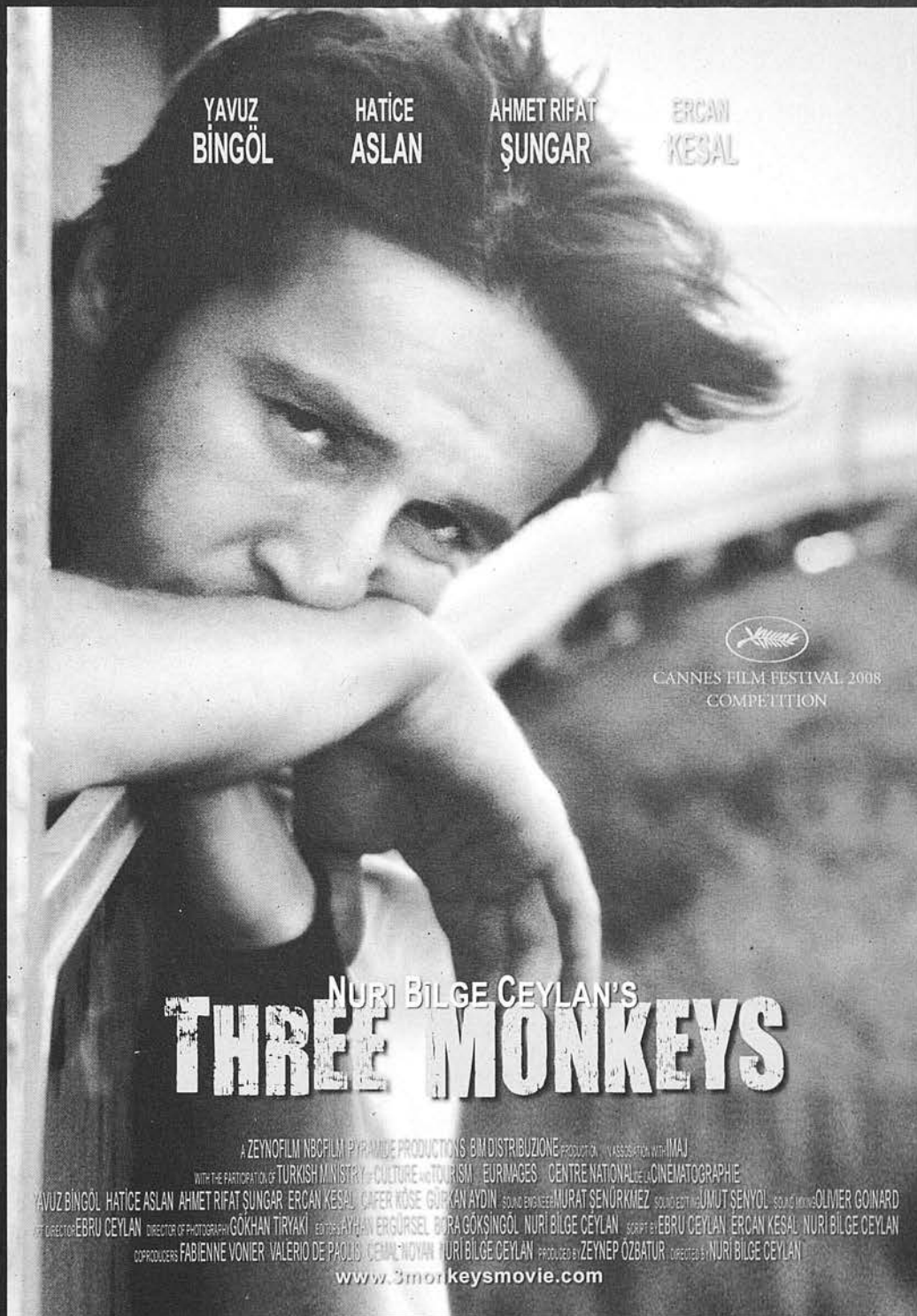
Amb *Tres Monos*, Ceylan fa un salt qualitatiu envers un cinema per a sales comercials i amb un públic més ampli, que sense dubte li farà guanyar nous adeptes, amb un guió ambiciós, ben mesurat i una retorçada història que fascina i desafia l'espectador amb preguntes, realitzada amb mestria i amb un equip de producció professional, sense abandonar el seu estil fotogràfic amb paisatges i retrats. Els personatges tanmateix són molt més simples que a *Los climas*, encara que aquí es veuen sotmesos a profunds sentiments propis de la tragèdia grega: el complex d'Èdip, la culpa, la infidelitat, el remordiment, la mentida, l'engany, l'amor, l'ambició. Ni més ni menys.

El títol fa referència a una metàfora de la mitologia asiàtica: una mona es tapa els ulls, una altra la boca, i una tercera les orelles; significa la negació absoluta del que passa davant nostre, la por a conèixer la veritat, de la mateixa manera que els tres protagonistes del film, el pare, la mare i el fill, renuncien a témer-se de l'horror que s'ha infiltrat en les seves pacífiques vides. És un conte adaptat a una família de classe mitjana urbana en la Turquia

actual, però en realitat podria succeir a qualsevol lloc del món, ja que contempla les persones com a simples teresetes mogudes pels fils dels esdeveniments, incapaces de controlar el destí. Aquests indefensos personatges viuen tranquil·lament el seu dia a dia; la mare treballa en una cuina espantosa d'un gran restaurant, el pare és el xofer d'un polític, el fill somnia en comprar-se un cotxe per muntar un petit negoci. El quart personatge, el polític ambiciós, mesquí i egoista, serà qui introdueixi en aquest bonancenc triangle una cadena de mentides, traïcions i luxúria a partir d'una proposta moral, que s'estén com a fitxes de dòmino caient unra rere l'altra. La primera seqüència mostra com el polític conduint sol i mig adormit per la nit atropella un viuant i fuig; tement que aquest crim acabi amb la seva carrera política, ens trobam prop de les eleccions, demana al xofer que es declari culpable, a canvi de seguir cobrant el sou durant tota l'estada a la presó, i li promet una quantitat de diner addicional quan surti al cap d'un any. La primera mona ja està enxampada.

En aparença la vida continua amb normalitat en el vulgar habitatge familiar; un lluminós i envellit apartament en un edifici absurd de l'extraradi urbà, alt i estret, amb una impressionant façana, però sense fons a penes, situat davant del mar, però al qual s'hi accedeix amb dificultat, creuant una via del tren, entre solars atrotinats, atrevessant obstacles, com la vida dels seus habitants. Sense el pare a casa, es desvela en plàcides escenes domèstiques l'especial relació entre mare i fill; ella el renya per fer el malfeiner, anar amb males companyies i deixar passar els estudis; ell,

entre l'adolescència i la maduresa, es debat entre el desig d'independència i la necessitat de suport de la mare. Per aconseguir l'objectiu, el fill recorre a la insistència i al xantatge emocional i convenç la mare perquè demani un avançament sobre la suma de diners promesa al polític, amb la qual poder comprar-se el cotxe desitjat. La mare hi accedeix de mala gana i acaba per acudir al pervertit home de món, inicia una relació amb ell, i acaba enamorant-se'n. La melodia del seu mòbil, que sona de manera insistent des del fons de la seva desorde-

YAVUZ
BİNGÖLHATİCE
ASLANAHMET RIFAT
ŞUNGARERCAN
KESALCANNES FILM FESTIVAL 2008
COMPETITION

NURI BİLGE CEYLAN'S
THREE MONKEYS

A ZEYNOFILM NBCFILM PYRAMIDE PRODUCTIONS BIM DISTRIBUZIONE PRODUCTION IN ASSOCIATION WITH IMAJ
WITH THE PARTICIPATION OF TURKISH MINISTRY OF CULTURE AND TOURISM EURIMAGES CENTRE NATIONAL DE CINEMATOGRAPHIE
YAVUZ BİNGÖL HATİCE ASLAN AHMET RIFAT ŞUNGAR ERCAN KESAL CAFER KOŞE GÜRKAN AYDIN SOUND ENGINEER MURAT SENÜRKMEZ SOUND EDITOR UMUT SENYOL SOUND MIXER OLIVIER GOINARD
DIRECTOR OF PHOTOGRAPHY GÖKHAN TIRYAKI EDITOR AYHAN ERGÜRSSEL COSTUME DESIGNER BORA GÖKSİNGÖL NURI BİLGE CEYLAN SCRIPT BY EBURU CEYLAN ERCAN KESAL NURI BİLGE CEYLAN
COPRODUCERS FABIENNE VONIER VALERIO DE PAOLIS CEMAL NOVAYAN NURI BİLGE CEYLAN PRODUCED BY ZEYNEP ÖZBATUR DIRECTED BY NURI BİLGE CEYLAN
www.3monkeysmovie.com

nada bossa de mà, és una cançó popular d'amor trist a l'estil de Pimpinel·la, molt còmica i descriptiva alhora. És una dona madura i atractiva amb una presència irresistible a la pantalla, i el motiu que la du a l'engany matrimonial amb un individu semblant és l'impuls de sentir-se desitjada de bell nou, de fugir de la seva enclaustrada soledat i la seva trista vida d'extraradi, el somni d'estimar de nou, somni que l'empeny a perseguir de forma humiliant el corrupte personatge, que la rebutjarà de manera brutal i violenta, quan se'n farti.

Al final del film tots els nus es resolen amb el retorn del pare a casa, davant d'un desolador panorama; la dona amb un amant i el fill amb un cotxe carregat de culpa, però el gir més sorprenent és el sobtat assassinat del polític. Obligats a posar les cartes boca amunt, el matrimoni és interrogat per la policia, però de cop i volta, de tornada a casa, el fill els confessa que ha estat ell; ha assassinat l'amant de la mare per gelosia i per ràbia. El pare no tindrà més remei que pagar una persona perquè es confessi culpable i salvar així el fill. I aquí és on l'espiral de corrupció arrasa les persones més honestes, com aquests niguls de tempesta que s'acosten des de l'horitzó i no presagien res de bo, com un tro sense fi. ¿Som en realitat individus

amb control de les nostres vides?, ¿ens obliguen els esdeveniments a elegir altres camins que surten del correcte, o som responsables de les nostres faltes?, ¿aprendrem dels nostres errors o preferim mirar cap a l'altre costat, implicant així altres persones?, ¿on són el Bé i el Mal?

Una visita del pare a la mesquita implica un desig de reconciliació amb la dona, i de meditar, perquè no és un film religiós, ni dóna respostes i, tanmateix, sí que és un film espiritual. Unes imatges oníriques d'un segon fill, un nin mort que s'apareix al pare i al fill mentre dormen, insinuen que la família amaga un secret no declarat, una tragèdia major, que potser també estigui relacionat amb la culpa, i potser expliqui la necessitat que tenen d'expiar les seves consciències...

Si els primers films de Ceylan estaven teixits amb els fils de la poesia, aquest és més proper al cinema negre. I, a pesar d'això, està impregnat de l'estil del director i segueix essent un film de Ceylan: la família com a nucli de la societat, els sentiments com a matèria prima, les mirades, els somnis, els gestos com a eina narrativa. I, sobretot, una tendra mirada compassiva i lliure de prejudicis sobre la condició humana. Esperarem impacients el següent film d'aquest gran director.

Tres monos



Tendències del cinema italià del segle XXI/2009

L'any passat, en la presentació de la primera edició del cicle "Tendències del cinema italià del segle XXI", dèiem que —juntament amb els veterans— "avançava l'escamot dels nous realitzadors amb forta personalitat i discurs propi, encapçalat per Paolo Sorrentino i Matteo Garrone", entrè altres. Quan vàrem publicar aquestes notes, encara no havia arribat el reconeixement internacional del Festival de Canes, en el qual *Gomorra* de Garrone seria guardonat amb el Gran Prix i *Il Divo* de Sorrentino amb el Premi del Jurat. Però dúiem anys apostant pels dos autors, així, doncs, ens alegrem sense sorprendre'ns massa.

Els dos films tenen ara distribució comercial a Espanya; el primer arrasa en taquilla, el segon menys, però ocupa un molt honorable lloc en el rànquing; si consideram que, des del 2002, a Espanya, cap film de parla no anglesa no ha arribat a situar-se entre les primeres vint-i-cinc més vistes de l'any, hauríem d'alegrar-nos-en. Però rebutjam de manera rotunda com a provincianisme qualsevol plantejament xovinista. A més, una gavina no fa estiu. I dues tampoc.

En canvi, continuam cultivant el vici de la crítica constructiva. Continuen passant coses incomprensibles, que volem contar; el multipremiat *Romanzo criminale* de Michele Placido, estrenat a Itàlia el setembre del 2005, arriba finalment a les pantalles espanyoles el 25 de desembre del 2008! Ara bé: si passa gairebé desapercebut, de qui és la culpa?, del públic? No ho creim. Comparin aquestes dades: *Australia* s'estrena en 510 sales alhora, *Gomorra* (i és una excepció) en 77, *Romanzo criminale* en 33. És molt propable que les coses haguessin anat de forma molt diferent si aquest film s'hagués estrenat precoçment i en 221 sales, com va passar a França, on va arribar a conver-

tir-se en un film de culte. I, en veritat, se'l mereixia: actors extraordinaris, bon ritme, història que causa impacte. Una mescla perfecta d'ingredients aptes fins i tot per a aquests espectadors que trepitgen un cinema només si fa olor de crispetes.

Evidentment qualche cosa ha de canviar; fan falta exhibidors i distribuïdors que, davant la impossibilitat de competir contra la maquinària industrial i publicitària del colós cinematogràfic nord-ameri-



Patrocinio



Ambasciata d'Italia a Madrid

Istituto Italiano di Cultura di Madrid
Istituto Italiano di Cultura di Barcellona

Proyecto y dirección



CASA DE ARTE

Organización

Euzko Legebiltzariak
GOBIERNO DE ESPAÑA
CONSEJO DE CULTURAFRANCO DE ECHEGARAI
DE GILGISTAI

Colaboración

CINECITTÀ
HOLDINGfilmitalia
DISTRIBUCIÓN Y PROMOCIÓNBILKOKO ARTE
EDER MUSEOA
MUSEO DE BELLAS
ARTES DE BILBAOFILMOTECA
CANARIAcine
matecaObra Social
SA NOSTRA Caixa de BalearsFILMOTECA
ALBACETE

Agradecimientos

*indigo

Rai

Trade

Nuvoia film



intramovies

world sales & production

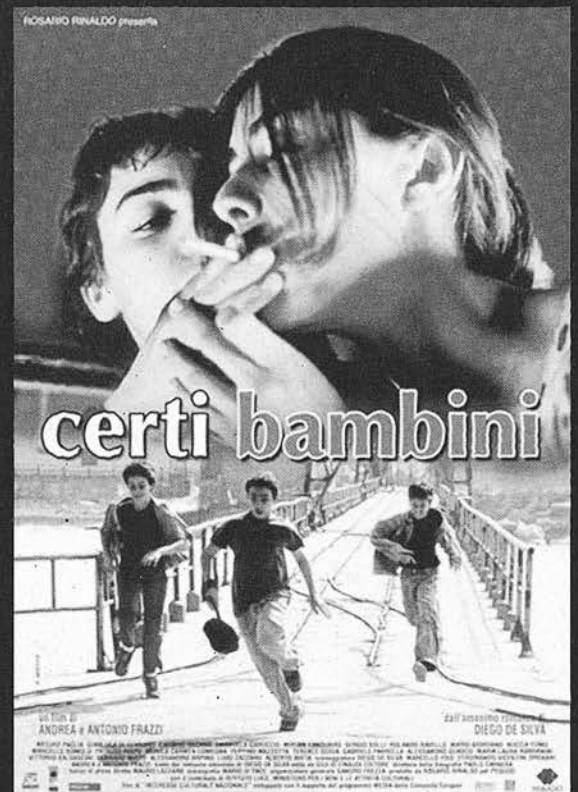
EUROFILM



cà, cerquin formes i canals alternatius per arribar a un públic que —ho constatatam cada vegada que organitzam un passi o una retrospectiva— sempre respon de manera positiva a la crida del cinema d'autor; atès que d'això es tracta: d'un cinema, ho recordàvem a l'inici, amb un discurs propi.

Per donar visibilitat a un cinema amb discurs propi i a una classe d'obres, amb les quals seria impossible topar-se en el circuit comercial i fins i tot en els festivals, hem seleccionat, un any més, vuit films italians relativament recents i inèdits a Espanya, als quals s'hi han afegit dos documentaris. Hem volgut, d'aquesta manera, obrir una finestra sobre una producció que té dificultats encara majors que les del cinema de ficció a l'hora d'exhibir-se. Però és justament en l'anomenat cinema del real en què es noten algunes de les més destacades novetats en el terreny de la visió, que molt cinema *main stream* ja és totalment incapaç d'inventar.

N'estam tan convençuts, de tal fet, que hem dedicat al documentari contemporani el quart número de la revista anual del cinema italià *Quaderni del CSCi*. Desitjam que la presentació d'aquest monogràfic en l'àmbit de la retrospectiva "Tendències del cinema italià del segle XXI" prolongui el debat a l'entorn a una producció que, més enllà dels gèneres, té encara molt a contar-nos. Ho impulsarem des d'un circuit privilegiat de set cinemateques, el suport de les quals a un cinema de qualitat volem agrair. Els films arribaran a diverses capitals de la Península i a les illes Canàries i a les Balears. En conjunt representen la complexa realitat italiana: Sicília, Nàpols, Roma, Milà, el Nord-est, Ligúria. Hem intentat dibuixar un paisatge que pugués



dialogar, en la distància, amb el de les ciutats on s'exhibiran.

SINOPSIS DE LES PEL·LÍCULES PROGRAMADES

Carlo Mazzacurati. *A cavallo della tigre* (2002), 102 min.

Guido (Fabrizio Bentivoglio) és un simpàtic quarantí ple de dubtes. Per resoldre la seva precària situació econòmica, planeja un atracament en què hi involucra Antonella (Paola Cortellesi), la seva jove companya, de professió ballarina de televisió.

Roberto Torre. *Angela* (2002), 95 min. Angela (Donatella Finocchiaro) es casa als vint anys amb Saro. Durant molts anys comparteixen una vida de ganàncies fàcils. És esposa, amant i còmplice del marit, fascinada per aquest tipus de vida, li agraden el luxe, el diner i, sobretot, el risc.

Andrea i Antonio Frazzi. *Certi bambini* (2004), 94 min.

Rosario viu a un barri popular, té cura de la seva padrina malalta. Però quan surt de casa, agafa un altre rumb i es dedica a delinquir juntament amb altres petits còmplices i amics.

Wilma Labate. *Domenica* (2001), 95 min. Un inspector de policia i Domenica, una al·lota òrfena, emprenen un llarg viatge pels carrers de Nàpols. Basada en la novel·la de Juan Marsé *Ronda del Guinardó*, barri barcelonès que en el film de Labate es converteix en la ciutat partenopea.

Pietro Reggiani. *L'estate di mio fratello* (2005), 82 min.

Sergio, fill únic d'una família burgesa, és un allot aviciat i somniador. A l'estiu, com de costum, es trasllada amb els pares a la casa de camp. Però la notícia de l'arribada d'un germà en trencarà la idíl·lica existència.

Marco Amenta. *Il fantasma di Corleone* (2006), 85 min.

Després de tres anys d'absència, Marco, un jove director, decideix tornar a Sicília. Allà, en un món en què la realitat i la ficció es mesclen contínuament, intentarà aclarir la seva relació amb l'illa. Serà un viatge marcat pel paisatge i els personatges sicilians; entre els quals, Bernardo Provenzano, el fantasma de Corleone, de qui ningú no en sap res. (Bernardo Provenzano, el fantasma de Corleone, serà detingut el 12 d'abril del 2006. El film, produït el 2004, acabava d'estrenar-se el 31 de març d'aquest mateix any).

Carlo Verdone. *Ma che colpa abbiamo noi* (2003), 89 min.



Ma che colpa abbiamo noi

Durant una sessió de grup, la psicoterapeuta mor asseguda en el seu escriptori, darrere del cristall obscur de les ulleres de sol, deixant els vuit pacients "orfes". Passats els primers minuts d'incertesa, els pacients decideixen cercar un substitut. Com que la recerca es revela impossible, resolen autogestionar les futures sessions.

Massimo Andrei. *Mater natura* (2005), min. 93 min.

El jove transvetit Desiderio viu una història d'amor intens i verdader amb el gerent d'un negoci de rentatge de cotxes, Andrea. Desiderio ignora que el seu estimat està a punt de casar-se amb una cambrera i sobretot ignora que l'al·lota que ha llogat un pis de la seva família és justament Maria, futura esposa d'Andrea.

Leonardo Di Costanzo i Bruno Oliviero. *Odesa* (2005), 65 min.



Mater natura

Extraordinari testimoni d'un capítol d'història soviètica, això és, els records dels mariners de la nau Odesa, abandonats en el port de Nàpols durant anys.

Pasquale Scimeca. *Placido Rizzotto* (2000), 110 min.

Drama de màfia i gelosia en la Corleone postbèlica. Història d'un heroi de rostre pagesívol que podria pertànyer a qualsevol racó ancestral del món, Colòmbia o l'Iran. ■



Placido Rizzotto

Patrocini: Ambasciata d'Italia a Madrid
Organització: Cinemateca UGT-Sevilla, Filmoteca de Albacete, Filmoteca de Andalusia, Filmoteca Canaria, Filmoteca de Cantabria, Fundació "SA NOSTRA"-Centre de Cultura "SA NOSTRA"-, Museo de Bellas Artes de Bilbao

Col·laboració: Filmitalia, Cinecittà Holding, Istituto Italiano di Cultura di Madrid, Istituto Italiano di Cultura di Barcellona

Agraïments: Adriana Chiesa Enterprises, Eurofilm, Indigo Film, Intramovies, Nuvola Film, Rai Trade Projecte i direcció: Daniela Aronica

El tercer home

Guillem Fiol Pons

Ara fa seixanta anys que la llum del projector banyà les sales amb la pel·lícula de Carol Reed *El tercer home* (*The Third Man*), a partir de la novel·la homònima d'un dels grans noms de la literatura del s. XX, Graham Greene, autor portat a la pantalla en diverses ocasions i en diverses èpoques, com per exemple a la destacada adaptació que dirigí Neil Jordan de *El fin del romance* (*The end of the affair*, 1999), protagonitzada per Ralph Fiennes i Julianne Moore.

Poques vegades es fa tan necessari i és tan adient la connexió novel·la-pel·lícula com en el cas d'*El tercer home*. El projecte va ser impulsat pel productor Alexander Korda per intentar repetir l'èxit d'*El ídolo caído* (*The fallen idol*, 1948), que havia unit el director Carol Reed i Graham Greene mateix com a guionista-adaptador del seu relat. El cas és que, per ser més concrets, Korda va encarregar a Greene un guió nou perquè Reed el dirigís, però no li va encarregar pas una adaptació de cap obra. Efectivament, ens trobem davant del curiós cas d'una adaptació d'una novel·la que no existia en el moment en què els seus màxims responsables engegaren el projecte. Pel que explica Graham Greene va escriure la novel·la just abans d'escriure el guió perquè es veia incapaç de crear-ne un des de zero, sense haver pogut desenvolupar la seva trama i els seus personatges mitjançant la narrativa literària. Per tant, podem parlar de la novel·la com d'una obra escrita expressament per a ser convertida, pel mateix autor, en guió cinematogràfic. No vull ni pensar què en sortiria d'una novel·la pensada amb aquesta finalitat per algun autor de la primera línia de vendes actual (no direm noms, que fa lleig), però Greene es va treure de la màniga un text esplèndid.

Llevat d'alguns canvis importants com el nom de pila del protagonista o la nacionalitat d'algun dels secundaris, el guió posterior segueix al peu de la lletra els elements plantejats a la novel·la, si bé és de justícia fer notar que Greene, tot i la rapidesa amb què va escriure novel·la i guió, no va esgotar el seu talent en l'obra literària, sinó que n'hi sobra per aplicar fragments brillants al guió que no estaven a la novel·la, com és el cas de la famosa reflexió de Harry sobre la relació existent entre èpoques convulsives i de dubtosa moralitat amb la consecució de fets de profit (ja saben, la comparació entre el Renaixement italià sorgit a l'empara de convulsions politico-religioses i els segles i segles de tranquil·litat a una Suïssa que només ha pogut oferir al món el rellotge de cucut, que així i tot tinc entès que prové originàriament del continent africà).

En el pròleg de l'edició publicada després de l'estrena del film, Greene es mostra convençut que els canvis puntuals fets per a la pel·lícula han estat cap a millor, sobretot pel que fa al nom del protagonista, Rollo a la novel·la i Holly a la pel·lícula. El

nom nou s'erigeix com un element més dins el tònic irònic general (recordem que Holly es podria traduir de l'anglès com "sagrat", un nom fora de lloc en la Viena esgarrifosament terrenal de la postguerra) i també Holly serveix, per la seva similitud fonètica, perquè la bella Anna es confongui i anomeni Harry a Holly, connectant així d'una manera molt hàbil el seu presumptament difunt enamorat amb el seu presumpte nou enamorat.

Com passa a la pel·lícula, la història de la novel·la està contada pel major Calloway (no Callaghan, que no és irlandès), magnífic personatge secundari que és present a diversos moments importants de la trama, però que difícilment podria relatar, segons la lògica del punt de vista, totes aquelles escenes que no tenen relació directa amb la trama policíaca (les que hi comparteixen Holly i Anna, bàsicament), si no fos perquè, en diversos moments de la novel·la, ens comenta que reproduïx el que Holly li va contar i, amb una hàbil tombarella quasi cervantina, subratlla que potser no fos això el que passàs realment.

Les currolles de Greene havien de rebre un tractament en imatges de mà del cineasta anglès Carol Reed, polivalent director de títols com *El ídolo caído*, *Trapezio* (*Trapeze*, 1956), *El tormento y el éxtasis* (*The agony and the ecstasy*, 1965) o *Oliver* (1968). Molt s'ha parlat de la incidència d'Orson Welles en el film, en el sentit d'una hipotètica extralimitació de la seva tasca com actor per envair el camp de Reed en la direcció. Més o menys en aquelles dates, Welles havia acabat d'enllestir dues de les seves millors obres, *Macbeth* (1948) i *La dama de Shangai* (*The lady from Shanghai*, 1948). No sé si aquest frenesí professional faria pensar en un cansament en la persona de Welles (recordem que a totes dues dirigeix i interpreta), que potser el deixaria poc disposat a complicar-se la vida rere les càmeres d'*El tercer home*; però, per l'altre costat, no es pot descartar que una personalitat tan forta creativament com la de Welles volgués agafar el control del rodatge a nivell estètic, encara que fos influent sobre les decisions de Carol Reed. El que no es pot negar és que la profusió de primeríssims plans i plans inclinats són trets formals molt habituals en la manera de fer de Welles (es noten, sense anar més lluny, en els dos títols que hem citat rodats per Welles poc abans). Això no obstant, se'm fa difícil atorgar tot el mèrit de la direcció d'*El tercer home* a Welles en detriment de Reed, un professional que duia ja més de quinze anys en el negoci.

En un negoci menys honest que el del cinema era en el que estava ficat Harry Lime, que es dedica al tràfic d'una penicil·lina adulterada que causa estralls entre els necessitats consumidors. Lime és el capdavanter d'un grup de personatges que intenta treure profit del caos deixat per la guerra, en una

Viena cosmopolita (que recorda la Casablanca del mític film de Curtiz, però retratada amb un to molt més inquietant) controlada o, millor dit, descontrolada per forces de seguretat britàniques, russes, italianes i franceses que patrullen conjuntament però van a la seva en els seus interessos.

Les intenses llums i ombres de la fotografia de Robert Krasker no fan altra cosa que subratllar el referenciu essencial de la història: com n'és de difícil conèixer la vertadera naturalesa de l'altre que, a més, se sol manifestar en circumstàncies extremes, com és el cas d'un període de postguerra. En paraules de connotació visual, ho podríem sintetitzar dient que cada un de nosaltres està format per llums i ombres. Els sumptuosos palaus vienesos, tan mentiders de la seva condició real com els suports antropomòrfics que presenten les seves façanes que semblen suportar una càrrega sense fer-ho, no allotgen membres de l'alta burgesia o de l'aristocràcia, sinó que aquests, com el baró Kurtz amic de Harry, s'han de guanyar la vida com qualsevol altre ciutadà mancat de títols nobiliaris. Les clavegueres no són simplement aquells conductes per sobre dels quals passam constantment en les nostres anades i vingudes diàries, sinó que aquí també serveixen d'amagatall i de discretes vies de trànsit entre diferents parts de la ciutat; en aquest cas concret de les clavegueres, l'irònic joc d'equívocs present en tot el film és magnificat per la fotografia de Krasker fins al punt de poder arribar a afirmar que ens trobem en un lloc agradable, qualificatiu difícilment aplicable a una claveguera (recordem l'esplèndid pla de la silueta de Holly retallada en la llum de fons, curiosament una llum que prové del lloc on acaba de matar Harry). Podem seguir amb aquest cúmul de paradoxes fent referència al fil argumental de

la trama, que acaba desvetllant que el tercer testimoni del crim que falta per aparèixer resulta ser el presumpte difunt. Fins i tot, Holly Martins pateix els efectes d'una confusió acadèmica, per dir-ho així, quan se l'aprofita, com a escriptor que és, per a fer una conferència sobre literatura contemporània; com sabrà el lector que ja hagi vist la pel·lícula, la conferència resulta ser de literatura "cult", i un miserable escriptor de *westerns*, com el seu admirat Zane Grey, s'hi troba desubicat (quantes vegades els admiradors del *western* no ens hem trobat fora de lloc a tertúlies sobre cinema "culte", "d'autor" o "intel·lectual", que sembla ser l'únic de què que val la pena parlar si t'agrada el cinema...).

Res millor per acabar aquest repàs a *El tercer home* que recordar el pla que deixa un servidor totalment rendit als peus de Reed, Welles i Greene, fos qui fos qui tingués la darrera paraula en aquesta brillant obra: estic parlant del pla final de l'avinguda del cementiri on s'enterra per segona vegada a Harry Lime, amic de Holly Martins i amant d'Anna Schmidt, pretesa aquesta per Holly, que decideix esperar-la mentre ella s'acosta sola, per començar una nova vida junts, compartir molts anys de felicitat, passar moltes bones estones i donar lloc a un final feliç per a una història que, tot i el seu abundant humor negre (trobo delirant l'escena en què la multitud vienesa persegueix Holly i Anna, encapçalada per aquell dimonió disfressat de nin), vessa tragèdia per tots els costats; això és el que va pensant l'incaut espectador mentre es manté el pla en uns segons que semblen eternals, com ho semblen a Holly i a qualsevol enamorat que espera la decisió de l'objecte de la seva estimació, però, ¡com n'és, de cruel, la vida!, Anna passa per davant Holly sense ni tan sols mirar-lo. ■



Relotges de cucut

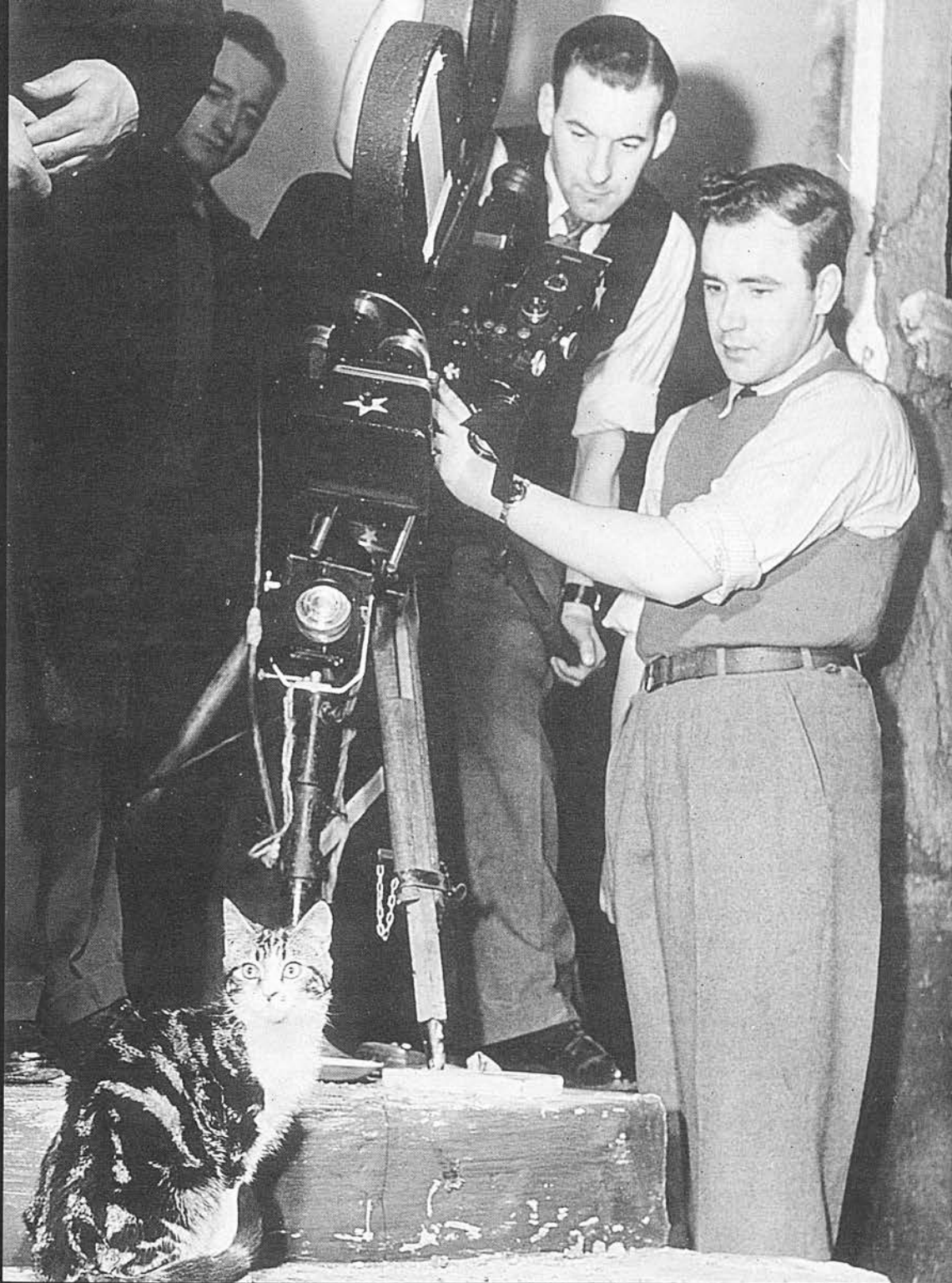
Carles Sampol



En una de les seqüències més recordades d'*El tercer home* (*The third man*, 1949, Carol Reed), Harry Lime (Orson Welles) i Holly Martins (Joseph Cotten) discuteixen dins de la gran roda sobre els il·legals i bruts negocis al voltant del comerç amb penicil·lina adulterada que desenvolupa el primer. És llavors quan el personatge en qüestió pronuncia una breu i inolvidable sentència: "A Itàlia, al llarg de trenta anys, sota els Borgia, varen tenir guerres, terror, assassinats, i vessament de sang... però va produir Miquel Àngel, Leonardo Da Vinci i el Renaixement. A Suïssa varen tenir amor fraternal, cinc-cents anys de democràcia i pau. ¿I què produïren? El rellotge de cucut". Unes paraules plenes d'un cinisme i una amoralitat aclaparadores que defineixen de forma precisa i concisa un personatge que fins aleshores ha esdevingut un misteri; un personatge que, pel fet de ser interpretat per Orson Welles, ens permet establir un lligam amb un altre personatge cèlebre, l'inspector Harry Quinlan —també encarnat pel cineasta gairebé una dècada després—, un altre individu absolutament ambigu, mancat de la més mínima moral, de conducta maquiavèlica, que es dedica a incloure pistes falses a les seves

investigacions amb l'única intenció d'aconseguir un culpable.

És aquest l'aspecte que definitivament li atorga el seu valor com a obra cinematogràfica, i la seva modernitat, a una pel·lícula com *El tercer home*, més enllà dels seus aspectes visuals o de la forma com està concebuda la seva posada en escena. És innegable que de la ploma infal·lible de Graham Greene, de la magnífica fotografia de Robert Krasker, de la memorable música composta per Anton Karas, de la interpretació magnífica de Joseph Cotten i Orson Welles i, sobretot, la destacada tasca de Carol Reed en la direcció de tot el conjunt, i per la seva paciència per suportar Selznick i els seus consells de productor, va sorgir un esplèndida pel·lícula, fascinant i innovadora en la seva època, però totes i cada una de les peces encaixen per donar forma a un discurs que té en l'esmentada seqüència la més clarivident forma d'expressar-se. Perquè, al cap i a la fi, d'allò que ens parla *El tercer home*, al marge de la seva intriga policial —Holly Martins buscant el seu amic desaparegut (mort) Harry Lime—, del context històric que l'emmarca o de la dialèctica que es pot establir entre la mediocritat i la genialitat —representada per



Martins i Lime, respectivament—, és de com n'és d'insondable, laberíntica i ambivalent la realitat en la qual vivim.

No ens trobam per tant davant un terreny massa llunyà del que Welles va recórrer en algunes de les seves pel·lícules, des de *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*, 1941) a l'esmentada *Seqüència de mal* (*Touch of evil*, 1958) —el descobriment exclusiu per part de l'espectador del significat de "Rosebud"; la confirmació que les intuïcions de Quinlan eren certes—. I si, admetem-ho, l'ombra de Welles esdevé massa allargada per a Carol Reed i una pel·lícula com aquesta. De fet l'ús d'una planificació barroca, fonamentada en l'abundància de primers plans

inclinats o de plans generals en què l'eix de visió és diagonal, creant així un efecte inquietant i que aporta un suspens addicional al relat, o els jocs de contrastos entre llums i ombres que estableix la il·luminació remetent directament a l'arquitectura visual del cineasta nord-americà. I encara que per moments la tasca de Carol Reed pot posar de manifest certa desmesura o enfatisme, la perillosa caiguda en l'artifici, aquesta s'adequa a l'esmentat discurs de la pel·lícula. D'aquesta manera la imatge barroca, confeccionada per la planificació i el contrast entre llums i ombres, és la manifestació visual dels misteris d'una realitat sorprenent i difícil d'explicar. ■

A propòsit d'*El tercer home*. Algunes notes sobre el film

Antoni Figuera



A José Carlos Llop i el seu
Háblame del tercer hombre

Quan Jaume Vidal em va proposar escriure unes línies per commemorar el seixantè aniversari de l'estrena d'*El tercer home*, de Carol Reed (1949), em vaig demanar si hi podia afegir res a la bibliografia abundant que hi ha d'aquest film clàssic i pel·lícula de culte, com també passa amb *Casablanca*, de Michael Curtiz. I la veritat és que la resposta va ser que no, categòricament.

És cert que el qualificatiu laudatori de "clàssic" o "obra de culte" es refereix més al reconeixement

vox populi per part d'un sector ampli d'espectadors que al de la crítica especialitzada, per a la qual ambdues obres no han gaudit d'una mateixa valoració, ni de bon tros. "Clàssica" una pel·lícula com *Casablanca* per raons sentimentals i emotives, "clàssic" el film de Carol Reed, més per raons ètiques i sociohistòriques.

Possiblement perquè jo mai no m'he vist com un crític saberut i objectiu, en la meua modesta condició de cinèfil/cinèfag (i no és ara el moment ni el lloc per dirimir la diferència entre ambdós termes: aquells que em coneixen l'entenen perfectament), he experimentat sempre en cada revisió nova una sensació profunda d'"empatia" envers les dues obres fins al punt que han acabat per formar part del meu museu particular de pel·lícules preferides.

És molt probable que sigui Holly Martins ("Rotllo" Martins en el relat-guio original de Graham Greene: Joseph Cotten, el protagonista, li va demanar a l'autor el canvi de nom perquè li semblava ridícul) un dels personatges més tristes i desvalguts de la història del cinema. I per això mateix, un dels més entranyables —malgrat que Anna li mostrí tot el menyspreu possible per la delació que ha fet contra Harry—, pel seu desarmant desemparament.

Ja des de l'instant precís en què baixa del tren que l'ha fet arribar fins a una Viena en runes (quina prodigiosa 'fiscitat' fotogràfica la dels tècnics al final dels quaranta i al principi dels cinquanta en filmar *in situ* en un admirable blanc i negre exteriors urbans! Em vénen al cap, per exemple, la Nova York de *The Naked City* (La ciutat desnuda) de Jules Dassin i *Panic in the Streets* (Pánico

en las calles) d'Elia Kazan), l'espectador present que Holly Martins carrega al damunt tot el pes d'una vida anodina i mediocre com toca ser per la seva condició d'escriptor de novel·les de l'Oest (en l'escena de la conferència desconeix, evidentment, qui és Joyce i afirma que l'autor que més li agrada és Zane Grey). Holly Martins és molt lluny de ser "el genet solitari de Santa Fe", títol d'una de les seves novel·les de quiosc, doncs aquella solitud i tristesa permanents que semblen niar en la seva mirada, i que intel·ligentment transmet el rostre de Joseph Cotten, una mirada contraposada a la sorneguera i irònica, feta de perversitat intel·ligent, dels seu amic(?) Harry Lime, és la del perdedor nat, la de

l'antiheroi la ingenuïtat desarmant del qual el fa aspirant avantatjat de totes les derrotes.

No hi ha cap seqüència més descoratjadora i patètica alhora que aquella en la qual Holly Martins confessa a Anna (Alida Valli), la jova txeca a la qual evitarà que sigui deportada a canvi de delatar Harry al major Calloway (el policia que interpreta Trevor Howard): "Tan sols som un escriptor que beu massa i s'enamora de jovenetes com vostè."

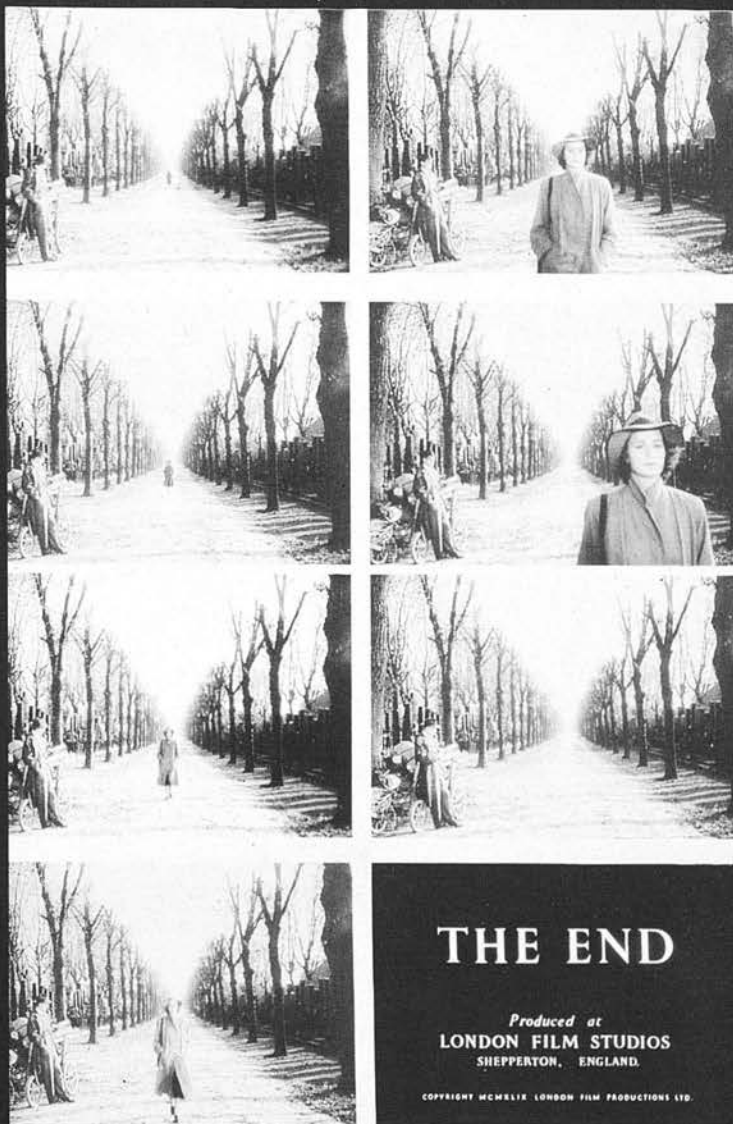
En el marc històric d'una Viena assolada doblement (a la pèrdua de l'hegemonia com a capital de l'imperi Austrohongarès, del qual ens parlava Stefan Zweig a l'inoblidable *El món d'ahir: memòries d'un europeu*, cal afegir-hi les runes d'una ciutat devastada en acabar la Segona Guerra Mundial) i dividida en quatre sectors per les potències vencedores aliades: Estats Units, França, Gran Bretanya i Rússia, Holly Martins, desbordat pels diferents esdeveniments que succeeixen al seu voltant (s'assabenta de la mort aparentment accidental de l'amic la crida del qual és el motiu del seu viatge a Venècia: en realitat la presumpta mort de Harry Lime esdevé l'autèntic 'MacGuffin' de la història); davant les acusacions de la policia que l'amic no és sinó un criminal perillós que trafica al mercat negre amb penicil·lina adulterada, s'esforçarà a intentar desmentir les acusacions esmentades (en realitat, ell pensa que Harry ha estat assassinat) com si es veiés com el protagonista heroic d'alguna de les narracions vulgars que escriu. Tan sols la reaparició de Harry en la seqüència famosa de la roda del Prater, i també la visita posterior a l'hospital en companyia del major Calloway, el qual li mostra els estralls que el medicament adulterat ha provocat en multitud de malalts —sobretot en infants—, li revelaran l'autèntica pinta moral i la manca d'escrúpols del seu millor amic.

De la col·laboració en parts iguals entre Graham Greene i Carol Redd neix la complexa saviesa argumental i narrativa de la història. Green mateix, novel·lista admirable de l'estirp d'Albert Camús, per als quals ètica i estètica eren absolutament indissociables, va confessar que la trama d'*El tercer home* li va venir al cap després d'haver vist al carrer un amic que ja donava per mort. Per cert, en parlar de Greene no puc deixar de referir-me a aquella indiscutible obra mestra que va ser *El factor humà*, traslladada al cinema intel·ligentment per Otto Preminger, i en la qual, en un longitud d'ona diferent a la d'*El tercer home*, ens deia que el costat més bell de la traïció es troba en la decisió irrevocable de vendre la pàtria per amor o amiat.

Entre les restes del naufragi i de la supervivència de l'Europa de postguerra, tant la novel·la com la pel·lícula entrellacen de manera intel·ligent una pluralitat de temes —a mig camí entre Borges i Hitchcock: el de l'amistat doblement traïda (la de Harry Limes per Holly Martins i la d'aquest darrer per aquell), el tema de la delació, el de l'amor sense esperança, el de l'antiheroi, més aviat el del fracassat i perdedor per antonomàsia...

Com a homenatge final al film, voldria referir-me a l'escena antològica a l'avinguda del cementiri amb què es clou la pel·lícula. En el meu museu personal de la memòria estarà sempre arxivada juntament amb les de *Casablanca*, *Moby Dick*, *Shane*, *Blade Runner*, *Com un torrent*, *Els dublinesos*, entre d'altres. Aquell demorat pla fix durant el qual, després d'haver assistit, ara sí, a l'enterrament de Harry Limes, Anna avança amb pas decidit i s'apropa a la càmera alhora que Holly Martins, a un costat del camí mentre encén una cigarreta, confia inútilment que ella li dediqui com a mínim una mirada comprensiva que no, finalment, es produirà, la qual cosa el fa caure al pou de la solitud més absoluta. Es tracta d'un dels finals més tristos de la història del cinema.

Què li queda al commogut espectador després de tot això quan la pantalla torna a ser blanca i s'encenen els llums de la sala? Possiblement tan sols un doble eco: la percussió obsessiva al cor i al cervell de la cítara d'Anton Karas i els d'uns passes apressades que es perden camí de l'oblit i que ressonen entre el fragor de les aigües del clavegueram de Viena. ■



La música d'El tercer home: Anton Karas i la seva cítara

Házael González

Quan passa el temps i una obra d'art es converteix en allò que anomenem "un clàssic" per mèrits propis, totes les circumstàncies que envolten la gènesi i producció de l'obra no triguen gaire en convertir-se en llegenda i precisament això és el que passa a tot el que envolta la creació d'un mite tan complex com és la pel·lícula *El tercer home* (*The Third Man*, Carol Reed, 1949), de la qual, sens cap dubte, podem parlar de la música com un element essencial per a la construcció (i consecució) d'aquest estatus.

Com tothom sap de sobres, la pel·lícula transcorre a la Viena de postguerra, després d'una Segona Guerra Mundial que ha deixat la ciutat plena d'edificis enderrocats i amb un magnífic mercat negre que prospera entre la complicada situació política que representa la divisió en quatre sectors diferents. Sembla que foren aquestes característiques tan especials les que seduïren el productor Alexander Korda i al director Carol Reed per proposar al novel·lista Graham Greene que fes un guió ambientat directament allà, i sembla que precisament per això la ciutat (i aquest moment concret) sigui tant la principal protagonista com la inspiradora d'escenes, moments i elements, i un d'aquests elements va ser un músic de carrer que

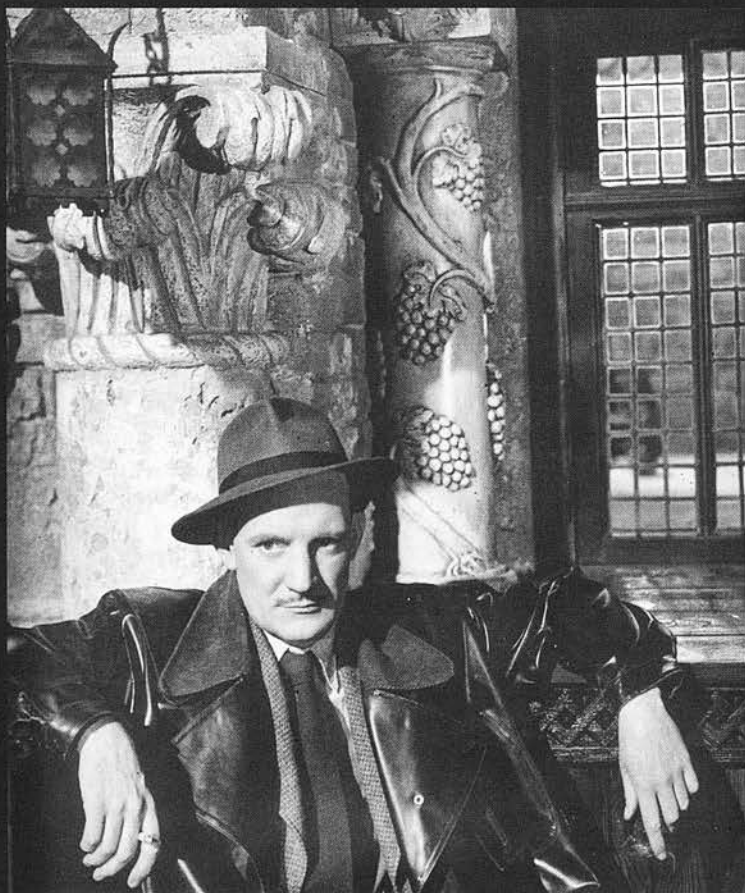
tocava un curiós instrument anomenat cítara, i que responia al nom d'Anton Karas.

Es pot imaginar amb facilitat la impressió que un músic de carrer amb el talent de Karas va causar al director: és ben fàcil situar aquell músic prim d'ulleres amb la seva cítara (que l'havia acompanyat durant tot el conflicte anterior, i que sempre havia pogut reemplaçar quan la guerra li havia arravatat) tocant melodies curioses recolzat contra els murs o als cafès. I malgrat Karas no tingués massa experiència com a compositor (i ni molt menys com a compositor de música de cine, la qual cosa va fer que Korda volgués canviar-ho més d'una vegada), Reed va quedar tan captivat per la cítara que no es va aturar fins aconseguir que fos ell qui fes la banda sonora, portant-lo a Londres i fent que treballés fins a catorze hores diàries durant dues setmanes. I així és com va néixer el famós "The Harry Lime theme", que obre la pel·lícula mostrant la cítara i el seu ball de cordes: fill d'un músic de carrer, hereu de la guerra més gran mai vista, conservador d'un esperit únic (la ciutat era completament distinta cinc anys abans, i ho seria molt més cinc anys després), i fixat per sempre al cel·luloide i a la cara d'Orson Welles, la seva melodia roman a les orelles de tota la humanitat com un testimoni irremplaçable.

I això, és clar, va demostrar dues coses: que Reed tenia raó, i que Karas tenia tot el dret de fer-se famós, encara que ell no volgués, i és que aquell mateix any 1949 es varen vendre ni més ni menys que mig milió de còpies del famós tema, un fet que mai abans havia passat. I després de gires de concerts i visites il·lustres arreu del món, el seu autor va tornar a Viena per obrir un cafè i convertir-se en una atracció turística de la qual fins i tot es va deslligar, perquè a ell li agradava la senzillesa, i prou.

Perquè Karas tenia talent, sí, però un talent senzill: més enllà del famós tema, si escoltem la resta de la música ens adonem que gairebé tots els temes són senzilles variacions, o construccions subtils que de vegades no encaixen del tot als fotogrames, però precisament tal vegada el gran valor de la música de Karas sigui el de posar-li banda sonora no a una pel·lícula, sinó a un moment determinat, a una sensació, a una vivència, a uns fets que per dret propi s'han convertit en llegenda, de la mateixa forma que les cares anònimes dels vienesos varen posar rostres als carrers (i a les desgràcies) d'aquella ciutat. I això, ni més ni menys, és el que és la música d'*El tercer home*.

Una música de la qual, afortunadament, amb el pas dels anys se n'han fet distintes edicions que permeten gaudir-la així com déu mana, ja sigui amb els diàlegs i efectes de so de la pel·lícula inclosos, amb les peces tal com les interpretava el seu creador Karas, o amb partitura rescatada (i reinterpretada) per professionals com Gertrud Huber. ■



Apunts a contrallum
Intimismes

Josep Carles Romaguera

Los climas



No fa molt llègia a la revista digital *Miradas de cine* un article en què l'assagista i crític Hilario J. Rodríguez feia un repàs molt personal a la temporada cinematogràfica del 2008 i acabava amb un comentari d'allò més pertinent, una reflexió que tots aquells que ens dedicam a opinar sobre la cultura en general hauríem de tenir en compte. A l'esmentat text qui subscrivia recordava com l'any passat s'havia divorciat i en un moment donat, mentre veia una pel·lícula sense interessos ni al·licients com *Las crónicas de Spiderwick* (*The Spiderwick Chronicles*, 2008, Mark Waters) amb el seu fill, aquest havia començat a plorar —cal recordar que a la pel·lícula els protagonistes són fills d'un home recentment separat. Llavors de seguida va entendre com la nova situació familiar no només havia alterat la forma de veure i entendre el cinema del seu fill, sinó la seva mateixa —i també de valorar-lo.

En el moment en què vaig veure *Los climas* (*Iklimler*, 2006, Nuri Bilge Ceylan), vivia una delicada situació personal —en els detalls de la qual no entraré, evidentment—, però que estaven, en part, relacionants amb la història que conta la pel·lícula. En aquell moment la seva visió ben segur que va estar condicionada per aquelles circumstàncies, i la valoració que pogués fer del film, probablement tenia molt més un component emocional que no pas racional. Aquella va ser una experiència que podria qualificar de paradoxal, perquè si bé a nivell de sentiments no havia estat d'allò més agradable,

sí que ho va ser des d'un punt de vista estètic. Més enllà d'aquesta relació tan personal amb la quarta pel·lícula de Nuri Bilge Ceylan, allò que va provocar —reflexió feta posteriorment, una vegada revisada per segona vegada, i suscitada per l'article esmentat abans— va ser un raonament al voltant de dues idees: ¿en quina mesura cal rebutjar o estimar una obra que ens parla de manera directa i ens enfronta amb episodis que estimaríem més no reviuire?, ¿i en quin lloc hem de situar-nos davant una situació com aquesta alhora d'elaborar un argument quan no sabem si aquell està determinat per uns aspectes emocionals que altres pel·lícules —tal vegada millors, o no- no despertem?

Efectivament, vaig tornar a revisar *Los climas*, amb motiu de la redacció d'aquest article, i quan la meva situació personal era ben distinta a la de la primera vegada que la vaig veure i molt semblant a la que acaben vivint els dos protagonistes de la pel·lícula, Isa i Bahar, un matrimoni que està en ple procés de ruptura —aparentment causada més per ell, i una presumpta infidelitat, que no pas per ella. Llavors no hi hauria d'haver lloc als dubtes per saber quina importància i quina categoria atorgar a la pel·lícula. I en favor de Nuri Bilge Ceylan cal dir que la prova va ser superada, no només perquè aquesta, ja sense el vincle tan immediat i personal que l'unia amb mi, me seguia semblant una obra destacable i interessant, a la qual se li havien de reconèixer la seva capacitat per de manera simple, concisa i precisa fer una acurada anàlisi de com

s'obri una escletxa entre un home i una dona, i per saber extruere la temperatura emocional de tan dramàtica i dolorosa circumstància mitjançant l'ús d'unes imatges que metafòricament transiten del càlid estiu fins el fred i nevat hivern, passant per la plujosa i nostàlgica tardor.

Tal vegada, en el moment en què vaig veure per primera vegada *Los climas* hauria d'haver-me sotmés a una mena d'exorcisme cinematogràfic i revisar altres obres com *Te querré siempre* (*Viaggio in Italia*, 1954, Roberto Rossellini), *Secretos de un matrimonio* (*Scener ur ett äktenskap*, 1973, Ingmar Bergman) o *5x2* (2000, François Ozon) que perfectament es podrien relacionar amb la de Nuri Bilge Ceylan i d'aquesta manera comparar l'experiència i ser una mica menys injust a s'hora de relacionar-les entre elles. Segurament vaig tenir por. Això sí, fa poc temps vaig tenir la possibilitat de veure una pel·lícula magistral, *Un couple parfait* (2005, Nobuhiro Suwa), en què també assistim al procés de ruptura d'una parella però que, més enllà de diferències narratives i visuals —on em sembla que la tasca de Suwa és més arriscada i interessant que la de Nuri Bilge Ceylan—, el seu desenllaç ofereix una altra alternativa. No sé, penso que si es tractava de tenir en compte segons quins aspectes de la pel·lícula, ja era massa tard, encara que no dubto que es tracta d'una obra mestra.

De la mateixa manera que en ocasions pensam que ens trobam en el moment inoportú i en el lloc inadequat, també podem pensar que hi ha pel·lícules que de sobte apareixen a l'instant precís i necessari. Llavors s'instal·len a les nostres vides i formen part d'elles, i quan han superat el pas del temps i de les revisions assoleixen una importància

que no resulta molt menys arbitrària o capriciosa. És el que m'haurà de passar amb *El curioso caso de Benjamin Button* (*The Curious Case of Benjamin Button*, 2008, David Fincher) o ha passat amb *La mamá y la puta* (*La maman et la putain*, 1973, Jean Eustache), *Paris, Texas* (1984, Wim Wenders), *Un mundo perfecto* (*A perfect world*, 1993, Clint Eastwood) per posar exemples de pel·lícules que més enllà dels seus valors cinematogràfics —que els tenen i molts, segons em sembla— tenen un valor personal que encara les fa molt més notables.

És possible que el lector pugui recriminar-me que no hagi estat capaç d'explicar quins són els motius cinematogràfics pels quals me pot agradar més o menys una pel·lícula com *Los climas*. Però és aquesta, com ho són les pel·lícules abans esmentades i moltes altres, una obra que resulta difícil d'analitzar, de definir, mitjançant l'ús de les paraules de sempre, de les argumentacions habituals. És un cinema inefable que està més enllà del fet d'haver de buscar noves formes d'expressar-se per poder constatar una obra radical i trencadora des del punt de vista estètic. Són pel·lícules que només es poden explicar des dels racons més íntims, i tal vegada, d'una forma totalment intransferible. Per aquest motiu, pel fet que sigui una obra que origini aquestes paraules, insuficients, que provoqui una reflexió no només sobre ella mateixa sinó sobre la relació que un mateix pot arribar a tenir amb el cinema, *Los climas* forma part, de moment, de la meva memòria cinematogràfica, i per sempre, de la meva memòria vital.

Un breu apunt. Una de les últimes pel·lícules que vérem junts, que compartírem i gaudírem, va ser *Lejano* (*Uzak*, 2002, Nuri Bilge Ceylan), amb la qual vaig (vàrem) descobrir el cineasta turc. Una altra magnífica pel·lícula i inconscientment premonitòria, en la mesura que tracta, entre altres moltes coses, dels problemes de convivència que s'originen en la vida de Mahmut, un fotògraf que viu a Estambul, quan acull un veí del seu poble. Amb el pas del temps, el seu record s'ha fet entranyable i revisada de nou, i malgrat la soletat i l'amargor que desprenen les seves imatges i uns personatges que semblen avarats com l'immens vaixell que apareix en una imatge, me resulta posseïdora d'un sec i agradable sentit de l'humor. Una comicitat que tal vegada sigui la pròpia d'algú que es reconeix en detalls que ara, amb el pas del temps, han deixat de ser molestos i s'han convertit en entranyables, fins el punt d'enyorar-los. Segurament sigui cert allò que hi ha pel·lícules que creixen juntament amb nosaltres. ■

Lejano



Les pel·lícules del mes d'abril

Cicle Andres Veiel. Tendències del cinema italià del segle XXI. Cicle Raoul Walsh. Cicle Ceylan.

A les 16.00 hores

Cicle Andres Veiel

Amb la col·laboració de L'institut Goethe de Madrid

Andres Veiel (1959) és un dels directors més complexos i interessants d'Alemanya. La seva gamma d'interessos va des de temes polítics i socials, com la història del grup terrorista d'ultraesquerra RAF adurant els anys 70 i 80 (Black Box BRD) o la d'un assassinat perpetrat per adolescents neonazis l'any 2002 (Der Kick), fins a històries més aviat intimistes, com el retrat de quatre joves que comparteixen tots quatre el mateix somni, ser actors (Die Spielwütigen).

"La meua càmera és una mena de sismògraf per detectar coses que normalment romanen invisibles: la veritat profunda, interior, d'una persona. Aquests són els moments en què sempre dic: sí, està bé fer aquest tipus de pel·lícules". Aquesta cita d'Andres Veiel descriu molt bé la seva manera de filmar i d'apropar-se als seus temes. Unes entrevistes en les quals les persones retratades es mostren d'una manera extraordinàriament sincera es barregen amb seqüències de reportatge a través d'un muntatge summament àgil, suggeridor i associatiu. Les pel·lícules d'Andres Veiel són exemples brillants d'un cinema que no dubta a l'hora de creuar les fronteres entre el polític i el privat, el cinema i el teatre, la investigació documental i la dramatització; i malgrat que la majoria de les pel·lícules transcorren a Alemanya, tracten temes molt universals.

1 D'ABRIL

El golpe

8 D'ABRIL

El furor de actuar

15 D'ABRIL

Balagan 8

22 D'ABRIL

Los supervivientes

29 D'ABRIL

Sueño de una noche invernal

A les 18.00 hores

1 D'ABRIL

Lejano

Nacionalitat i any de producció: TUR, 2002

Títol original: *Uzak*

Director: Nuri Bilge Ceylan

Guió: Nuri Bilge Ceylan

Fotografia: Nuri Bilge Ceylan

Música: Obres de Wolfgang Amadeus Mozart

Intèrprets: Muzaffer Ozdemir, Mehmet Emin Toprak, Zuhale Vencer Erkaya, Nazan Kirilmis

8 D'ABRIL

Los climas

Nacionalitat i any de producció: TUR-FR, 2006

Títol original: *Iklimler*

Director: Nuri Bilge Ceylan

Guió: Nuri Bilge Ceylan

Fotografia: Görkhan Tiryaki

Montatge: Nuri Bilge Ceylan i Ayhan Ergürsel

Intèrprets: Ebru Ceylan, Nuri Bilge Ceylan, Nazan Kesal, Mehmet Eryilmaz

Les pel·lícules del mes d'abril

Cicle Andres Veiel. Tendències del cinema italià del segle XXI. Cicle Raoul Walsh. Cicle Ceylan.

Tendències del cinema italià del segle XXI

15 D'ABRIL

Placido Rizzotto

Presentada per Daniela Aronica
Directora i editora de Quaderni del CSC
Nacionalitat i any de producció: Itàlia, 2000
Títol original: *Placido Rizzotto*
Director: Pasquale Scimeca
Guió: Pasquale Scimeca
Fotografia: Pasquale Mari
Música: Agrigantus
Intèrprets: Marcello Mazzarella, Vincenzo Albanese, Carmelo Di Mazarelli, Gioia Spaziani

22 D'ABRIL

A cavallo della tigre

Nacionalitat i any de producció: Itàlia, 2002
Títol original: *A cavallo della tigre*
Director: Carlo Mazzacurati
Guió: Carlo Mazzacurati
Fotografia: Alessandro Pesci i Roberto Cimatti
Música: Ivano Fossati
Intèrprets: Fabrizio Bentivoglio, Tuncel Kurtiz, Paola Cortellesi, Rafik Bouber

29 D'ABRIL

Angela

Nacionalitat i any de producció: Itàlia, 2002
Títol original: *Angela*
Director: Roberta Torre
Guió: Roberta Torre
Fotografia: Daniele Cipri
Música: Andrea Guerra
Intèrprets: Donatella Finocchiaro, Andrea Di Stefano, Mario Pupilla, Toni Gambino

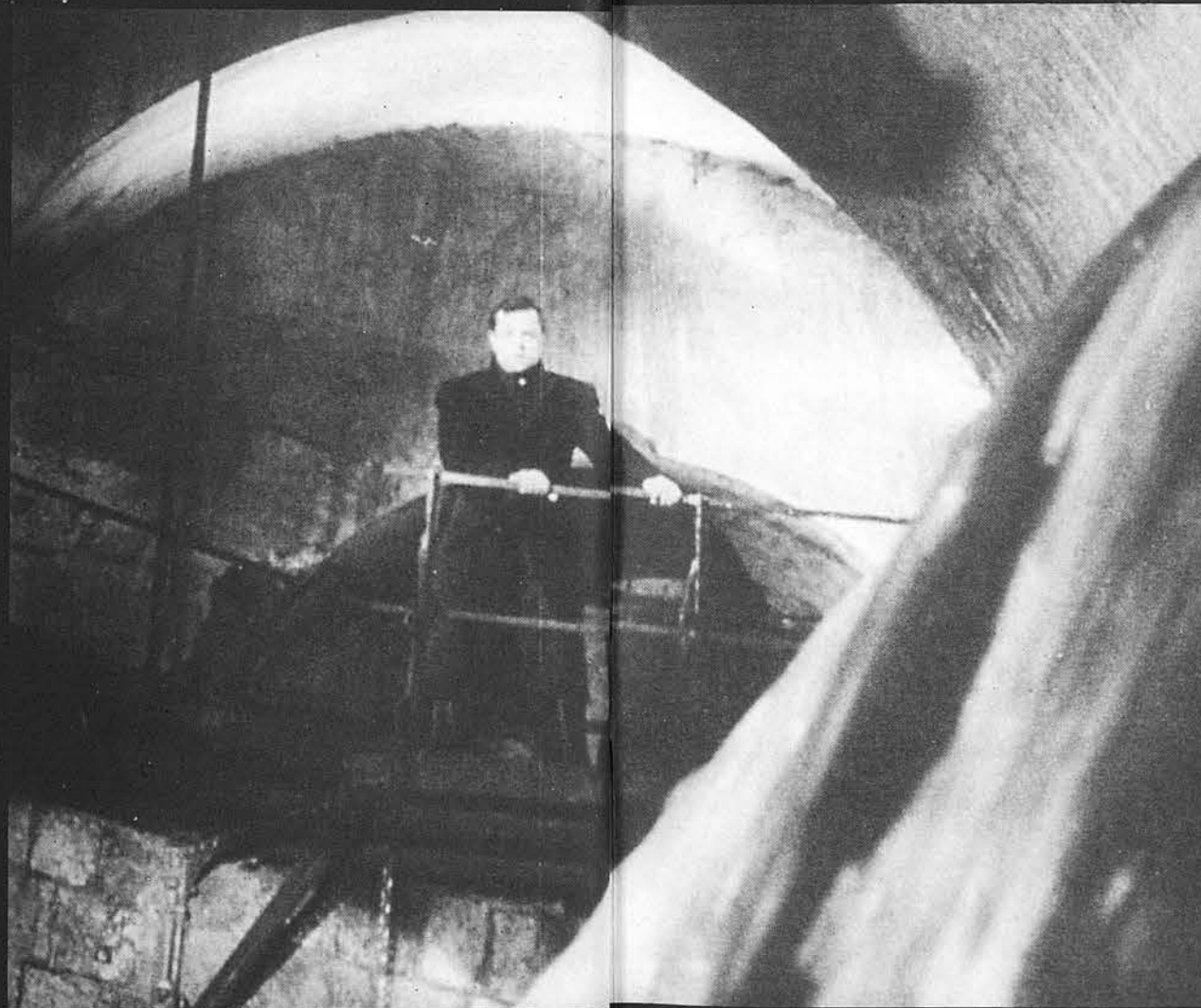
A les 19.00 hores

23 D'ABRIL

Taula rodona: La dislexia

Estrellas en la tierra... cada chico es especial

Organitza: IBADEA i Obra social "SA NOSTRA"
Nacionalitat i any de producció: Índia, 2007
Títol original: *Taare Zameen Par...every child is especial*
Director: Aamir Khan
Guió: Amole Gupte
Fotografia: M. Sethuraman
Música: Mahadevan, Mendonsa, Noorani
Intèrprets: Darsheel Safary, Aamir Khan, Tanay Chheda, Sachel Engineer, Tisca Chopra



A les 20.00 hores

Homenatge a Carol Reed

1 D'ABRIL

El tercer home

Presentada per Octavi Martí, periodista d'*El País* a París i crític cinematogràfic
Nacionalitat i any de producció: GB, 1949
Títol original: *The Third Man*
Director: Carol Reed
Guió: Graham Greene
Fotografia: Robert Krasker
Música: Antón Karas
Intèrprets: Joseph Cotten, Alida Valli, Orson Welles, Trevor Howard

Cicle Raoul Walsh

8 D'ABRIL

The Sheriff of Fractures Jaw

Nacionalitat i any de producció: GB, 1959
Títol original: *The Sheriff of Fractured Jaw*
Director: Raoul Walsh
Guió: Arthur Dales
Fotografia: Otto Heller
Música: Robert Famon
Intèrprets: Jayne Mansfield, Kenneth More, Henry Hull i Robert Morley

Tendències del cinema italià del segle XXI

15 D'ABRIL

Domenica

Presentada per Daniela Aronica
Directora i editora de Quaderni del CSC
Nacionalitat i any de producció: Itàlia, 2001
Títol original: *Domenica*
Director: Wilma Labate
Guió: Juan Marsé (novel·la), Wilma Labate, Sandro Petraglia, Bruno Roberti
Fotografia: Alessandro Pesci
Música: Paulino Dalla Porta
Intèrprets: Claudio Amendola, Domenica Giuliano, Annabella Sciorra, Valerio Binasco

22 D'ABRIL

Odessa

Nacionalitat i any de producció: Itàlia, 2005
Títol original: *Odessa*
Director: Leonardo Di Costanzo i Bruno Oliviero
Guió: Bruno Oliviero i Leonardo Di Costanzo
Intèrprets: Nicolai Chestov, Alexander Droumov, Serguei Gourbov, Andrei Irlikov

29 D'ABRIL

Mater Natura

Nacionalitat i any de producció: Itàlia, 2005
Títol original: *Mater natura*
Director: Massimo Andrei
Guió: Massimo Andrei i Silvia Ranfagni
Fotografia: Vladan Radovic
Música: Lino Cannavacciuolo
Intèrprets: Maria Pia Calzone, Valerio Foglia Manzillo, Enzo Moscato, Vladimir Luxuria



SA NOSTRA ACTITUD *participa*

i decideix el destí
dels beneficis
que generes

www.actitudsanostra.com

Tomeu Català
Director Projecte Home

 **Obra Social**

SA NOSTRA Caixa de Balears