

Cicle Agnès Varda  
Cicle Joseph L. Mankiewicz  
Segona edició de la Mostra de Cinema. *Mirada de Dones*

temps moderns  
papers de cinema



núm. 153 Maig 2009



**temps moderns** papers de cinema  
Edició mensual Maig 2009 Núm. 153

**Edita**

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

**Director**

Jaume Vidal

**Secretari Redacció**

Miquel Pasqual

**Assessorament lingüístic i traduccions**

Jeroni Salom i Martí Martorell

**Consell de redacció**

Francisca Niell, Eva Mulet i Antoni Sorà

**Fotografies**

Arxiu Centre de Cultura

**Disseny maqueta / portada**

Santamà dissenya

**Imprimeix**

Gràfiques Planisi, SA Dipòsit Legal: PM 648-1994

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

# Sumari

---

- 2 Editorial
- 4 VISIÓ DIGITAL. *Vampyr*, la bruixa vampir (1932) de Carl Theodor Dreyer  
per Miquel Alenyar
- 6 VISIÓ DIGITAL. *The Window* (La Ventana), Ted Tetzlaff, 1949  
per Miquel Alenyar
- 8 Bandes de so. Al mestre Maurice Jarré, *in memoriam*  
per Házael González
- 9 L'home del cinema visita la cartellera  
per Toni Roca
- 11 Clàssics Moderns. Les vacances (III).  
*Morte a Venezia* (Muerte en Venecia) de Luchino Visconti, 1971  
per Iñaki Revesado
- 14 Els ulls de Jodorowsky (6). La maleïda preproducció de *Dune* i la beneïda galàxia d'«El Incal»: fracassar és canviar de camí  
per Leazah Zelaz
- 19 La pel·lícula de la història. Perruques i pistoles  
per Francesc M. Rotger
- 20 *The African Queen* riu avall  
per Carles Cabrera
- 21 *Los abrazos rotos*: la metàfora del puzzle  
per Carles Fabregat
- 23 Trames amb peus de fang  
per Joan Bover
- 24 La butaca  
per Antònia Pizà
- 26 Treballant en curt. Aina Cortès: per amor a la interpretació  
per Àngela Coronado
- 32 *El lector*: La culpa líquida  
per Carles Fabregat
- 34 Kasdan sense nostàlgia  
per Pere Antoni Pons
- 35 Sessió especial: Cuina i cinema
- 36 *El tercer hombre*: 60 anys  
per Octavi Martí
- 40 *Trois*  
per Antoni Fiol Juan
- 41 Joseph L. Mankiewicz:  
El cinema diluït entre el classicisme i el modernisme (I).  
per Xavier Jiménez
- 48 Cicle Agnès Varda
- 50 Cinema a "SA NOSTRA"  
Les pel·lícules del mes de maig

*Els més grans poetes del món  
han aparegut després de  
grans calamitats públiques*

Victor Hugo

La síndrome de la crisi econòmica cobra força, ja no són símptomes ni sospites, són realitats per a les quals no hi ha solució immediata, els economistes fan d'historiadors, aquí comencen i aquí acaben la seva tasca investigadora. Alguns diuen, amb la boca petita, que les crisis propicien les noves idees. D'altres però opten pel retorn a la fe, a les oracions adreçades a Keynes, on és?, què passa?, la cinquena fase de la revolució industrial?, qui ho sap. Una ona de robatoris a pobles petits de Mallorca, la pandèmia, ja hi ha llibres que guanyen premis parlant de la crisi, ens podem preparar per al serial de pel·lícules predicant l'apocalipsi, són les conseqüències naturals de la situació. La crisi és econòmica però darrere hi ha la cobdícia, l'excés de cobdícia, la manipulació de l'home en perjudici propi, els transgènics, la productivitat elevada a la màxima potència, un gran drama mundial. Us imaginau les possibilitats que tot plegat ofereix als efectes especials?

No es poden minimitzar aquestes qüestions, però tampoc no cal abandonar les carreres velles. A la programació cinematogràfica del mes de maig al Centre de Cultura hi ha la darrera mostra del cicle dedicat a **Andreas Veiel** que precedeix a quatre projeccions de *Tendències del cinema italià del segle XXI* i altres dues d'**Ag-nès Varda**, les seves dues primeres produccions: *La pointe courte* (1956) i *Cléo de 5 à 7* (1961), clares influències de la *nouvelle vague*. En qual-sevol cas, el bessó de la programació d'aquest



mes és el cinema social, el cicle *Mirada de dones*, amb la projecció de quatre títols més que actuals —inclou *La teta asustada*, d'enguany mateix—. Per contrarestar tanta modernitat, introduïm una primera mostra d'un cicle dedicat a **Joseph L. Manckiewicz**, un dels darrers clàssics, amb la projecció de *Carta a tres esposas* (1948). Tota aquesta oferta de cinema acompanyada d'una atenció al curtmetratge i als clàssics en família dels dissabtes. La pantalla no té descans perquè el cinema no embafa.

Una nova incorporació al planter de col·laboradors, **Miquel Alenyà** comentarà les novetats editades en format DVD a la secció *Visió digital*. En aquesta ocasió s'estrena amb *Vampyr, la bruixa vampir*, de **Dreyer**, i *La ventana*, de **Ted Tetzlaff**. En vendrán més de la mà de qui va ser director de l'Obra Social i gestor per tant de la primera etapa de la nostra revista. Entre les col·laboracions, un homenatge últim de **Hazael González** a **Maurice Jarré**, que ja fa part del club de poetes morts de la música al cinema.

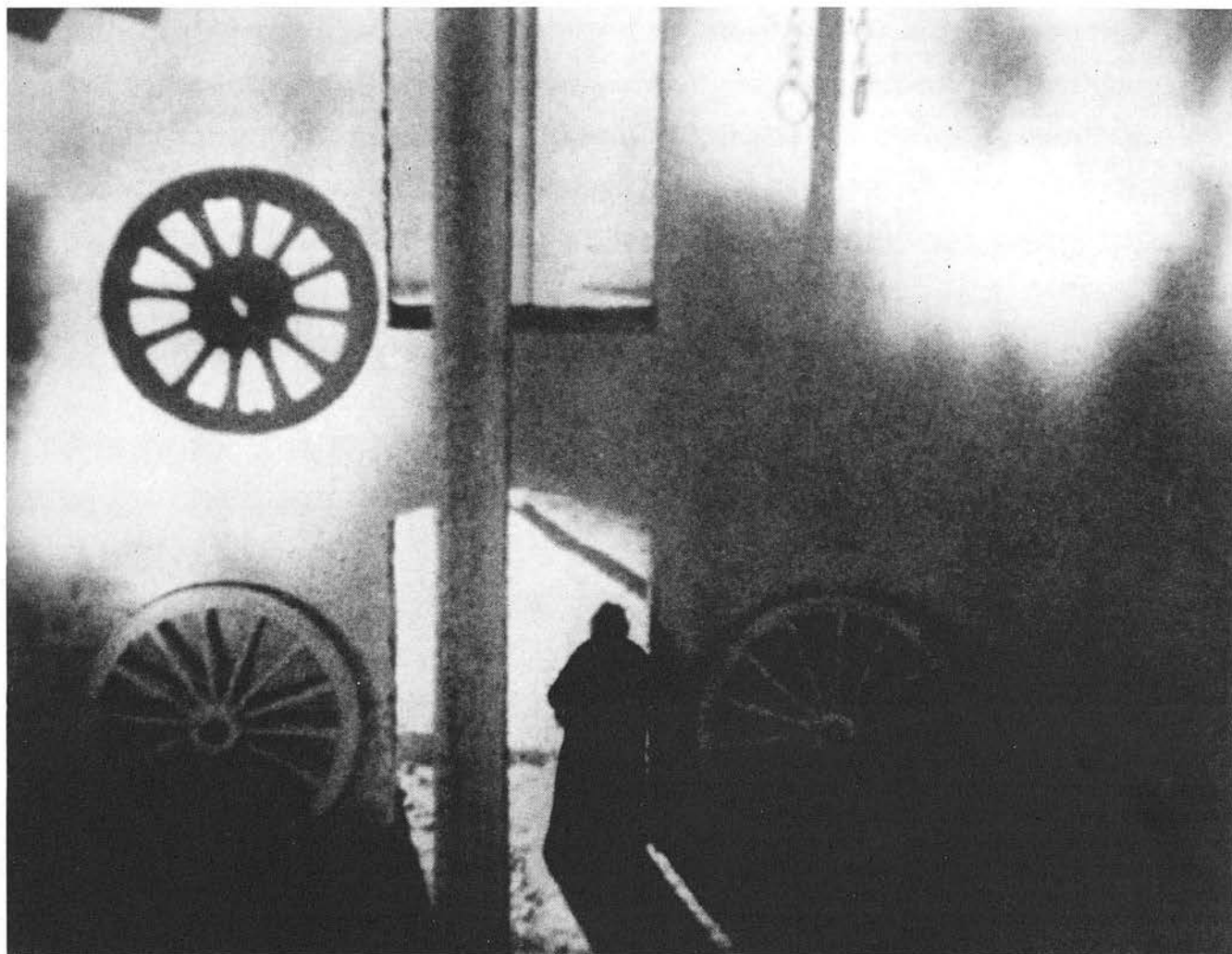


Agnès Varda

# VISIÓ DIGITAL

*Vampyr, la bruja vampiro* (1932), de Carl Theodor Dreyer

Miquel Alenyar



**L**a bruixa és el primer llargmetratge sonor del realitzador danès Carl Theodor Dreyer (1889-1968). Es roda en escenaris naturals de Courtempierre i altres localitats franceses durant l'estiu del 1930. Produït per Nicholas de Gunzburg (Julian West) i Carl T. Dreyer per a Tobis Filmkunst, i s'estrena el maig del 1932 a Berlín.

L'acció dramàtica té lloc a Courtempierre (França) durant uns pocs dies del 1930. El jove viatger aficionat a la pesca, Allan David Grey (West), s'atura a una posada per passar-hi la nit. El seu son és interromput per un home major (Schutz) que li prega que impedeixi la mort de la seva filla Léone (Schmitz) i li lliura un petit paquet segellat. L'endemà, Grey és testimoni de l'assassinat del propietari del castell, que reconeix com a l'home que el va visitar la nit passada. Conex Gisèle (Mandel), germana de Léone. Es posa de part dels qui lluiten contra el mal: un vell criat del castell (Brás), la seva dona (Babanini) i Gisèle, de qui s'enamora. S'enfronta a les accions malèfiques del metge del poble, el doctor Marc

(Hieronimko), i del seu ajudant, un sinistre soldat amb una cama de fusta. El relat pareix somniat per Grey; té discontinuïtats, llacunes, escenes espectrals, paisatges onírics i fets sobrenaturals.

El film barreja fantasia i terror. Exposa un episodi d'enfrontament contra les forces del mal, representades per personatges que actuen a compte d'un esser maligne i misteriós, no identificat. Se sospita de la bruixa Marguerite Chopin (Gérard), morta fa anys, atrapada entre la vida i la mort, que no es va arrepentir dels seus pecats i que està enterrada en terra no beneïda.

El film és difícil de seguir, perquè així ho va voler el realitzador. La narració presenta elements característics de confusió. Fragmenta l'espai i separa les parts de manera que l'espai escènic esdevé un laberint sense lògica aparent. Les referències d'espai i temps de les imatges no coincideixen sempre amb les de l'argument. Presenta muntatges en paral·lel d'accions simultànies o no, que confonen i desorienten. Els reflexos en cristalls o miralls sovint

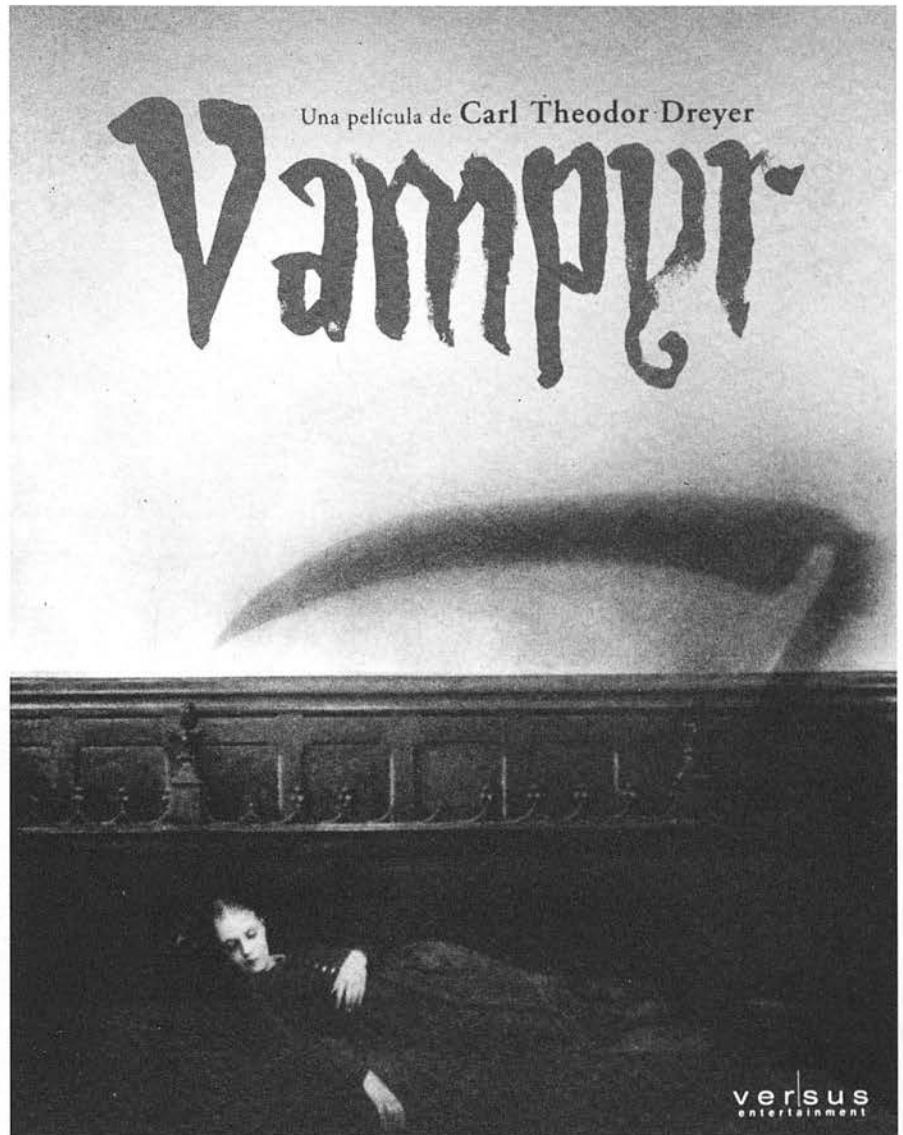
no van acompanyats de la presència que els causa. Les ombres són autònomes, es mouen per elles mateixes, tenen personalitat pròpia i realitzen accions humanes. Planifica l'ús de la il·luminació i del moviment de càmera amb el propòsit de desorientar. Alguns passatges descriuen fets que poc o res tenen a veure amb l'argument. Canvia el punt de vista del narrador sense avis ni explicació. Situa l'espectador davant d'un relat construït amb la lògica d'un somni. Fa servir força elements dilatoris: una clau que fa voltes en un pany, portes que s'obren i es tanquen soles, figures espectrals, etc.

L'atmosfera és densa, inquietant i opressiva. Es percep la presència del mal. La lluita que s'entaula entre les forces malèfiques i les que tracten de destruir-les és incerta i desigual. Els mitjans a disposició del vell criat i de Gisèle són escassos i dèbils; en diverses ocasions els dos pareixen més víctimes, com Léone, que dos esforços lluitadors amb possibilitats d'èxit o de supervivència. El mal que es respira i es palpa és sinistre, terrorífic, espantós. Grey, present en totes les escenes, és l'element que aporta il·lació i confereix una certa unitat a un relat pretensament confús, fragmentat i dispers. Mostra els efectes del mal i les seves amenaces, mentre que en demora l'explicació de les causes. Les dues forces enfrontades no entren en contacte directament, sinó només a través dels servidors.

El film conté representacions iconogràfiques i emblemes de la mort: l'home amb la dalla, el riu, la campana, la barca, l'àngel de la posada, ombra de l'enterrador, el quadre de l'habitació de Grey, beuratges, calaveres, esquelets, etc. Són escenes singulars el viatge d'un bagul contemplat des del punt de vista del cadàver que transporta, el ball d'ombres fantasmals en la fàbrica abandonada, la pulsio del desig que suscita Gisèle, la mort d'un malvat en el molí fariner, el segrest de Léone, etc.

L'estrena del film constitueix un fracàs comercial que allunya Dreyer de les càmeres durant dotze anys. Fa el rodatge sense so per disposar d'una gran mobilitat de càmera. Després, a Berlín, hi afegeix uns breus diàlegs. Els principals escenaris són la posada, el castell, la fàbrica en desús, el molí fariner, el cementeri, l'estany, el riu i la barca. El guió s'inspira en l'obra *In a Glass Darkly*, de l'autor irlandès Joseph Sheridan Le Fanu (1814-1873), recopilació de relats de misteri, entre els quals destaquen "Carmille" i "La taberna del dragó volador". S'inspira, a més, en Murnau, Poe i altres.

La música, de Wolfgang Zeller (*La Atlántida*, Pabst, 1932), ofereix una partitura orquestral solemne, pausada, de notes allargades i greus, que crea sensacions d'inquietud i temor. La fotografia, de Rudolph Maté (*La pasión de Juana de Arco*, Dreyer, 1928), s'inspira en l'estètica expressionista alemanya. Amb imatges difuminades, sobreimpreses i imprecises, que reforcen les sensacions d'irrealitat. Realitza un intens treball de càmera, amb esplèndids tràvelings. Dreyer compon un superb poema visual. ■



**EDITORIA:** Manga Films, S. L.

**COMPLEMENTS:** Inclou llibret de 34 pàgines

**AUDIO:** Anglès i castellà

**SUBTÍTOLS:** Castellà

**FORMAT:** 1.33:1

**DURADA:** 73 minuts



# VISIÓ DIGITAL

*The Window* (La Ventana), Ted Tetzlaff, 1949

Miquel Alenyar



**P**etita obra mestra de sèrie B realitzada per Ted Tetzlaff (1903-1995). El guió, de Mel Dinelli (*The Spiral Staircase* (L'escala de cargol), Robert Siodmak, 1945), adapta el relat breu *The Boy Who Cried Murder* (1947), de Cornel Woolrich, més conegut pel pseudònim de William Irish. Aquesta narració breu és una versió moderna de la faula *El pastor bromista*, d'Isop (segle VI AC), també coneguda pel títol de la peça

musical russa *Pere i el llop*, deguda a Sergej Prokofiev. Es roda en escenaris naturals de la ciutat de Nova York, amb un pressupost modest, de sèrie B. És nominada a un Oscar (muntatge) i l'actor infantil rep un Oscar especial de l'Acadèmia. Produïda per Frederic Ullman Jr. i Dore Schary per a la RKO, s'estrena el 6 d'agost de 1949 a les sales de Nova York.

L'acció dramàtica passa al Lower East Side de Nova York, el barri obrer per antonomàsia de la ciutat, durant una jornada que no arriba a les vint-i-quatre hores d'un dia d'estiu calorós de 1949. Tommy Woodry (Driscoll), de nou anys, és fill únic d'Ed (Kennedy) i Mary Woodry (Hale). Son pare treballa els vespres i sa mare s'encarrega de la casa. L'infant és a les vacances d'estiu, per la qual cosa disposa de molt de temps per jugar amb els nins del barri i, també, tot sol. Li agrada anar a un edifici proper, buit i abandonat perquè està en runes. Hi té un racó muntat a la seva manera devora una finestra que li permet veure quan els nins es reuneixen per jugar. Tommy és extravertit, vivaç, desimbolt, bromista i fantasiós.

El film suma drama, cinema negre, suspens i thriller. Consta de dues parts diferenciades: a la primera s'actualitza la faula d'Isop i a la segona es crea una acció trepidant que mostra una fugida i dues persecucions. Uns criminals persegueixen al que tracta de fugir i la policia va darrere els delinqüents. El ritme narratiu és fluid, sostingut i intens. Els punts d'acció s'entrellacen sense interrupció i sense donar peu a la distracció.

La narració es presenta ben construïda i estructurada amb coherència i eficàcia. No res del que es mostra és gratuït: tot hi té sentit o l'adquireix durant la pel·lícula, fins i tot l'edifici en runes. L'estil és precís, sobri, concís i clar. El film adopta els punt de vista de l'infant, que mira les coses i els fets amb una ingenuïtat i innocència, pròpies d'aquesta edat, que captiven l'ànim de l'espectador i el converteixen en còmplice del protagonista. La identificació amb el nin implica, en aquesta ocasió, que l'espectador farà seus els sentiments, emocions i desitjos de Tommy, que són molts i molt forts. Està mostrat especialment bé l'ambient d'incomprensió, soledat, inseguretats i de-

semparament que embarga l'ànim de Tommy en la segona part del film.

(Continua en l'*spoiler* sense desvetllar parts de l'argument).

La pel·lícula està relacionada amb les conseqüències de l'impacte que provoca a Hollywood l'estrena del film *Germania anno zero* (Alemanya, any zero, Roberto Rossellini, 1947). *The Search* (Àngels perdidos, Fred Zinnemann, 1948), *The Boy With Green Hair* (El noi dels cabells verds, Joseph Losey, 1948), *The Window* i altres es produeixen en aquests anys com a resposta plural i diferent de Hollywood a l'obra de Roberto Rossellini. D'altra banda, el film es relaciona també amb la producció *Rear Window* (La finestra indiscreta, Alfred Hitchcock, 1954): els guions d'ambdós films desenvolupen relats breus del mateix autor (Cornel Woolrich), les dues pel·lícules creen situacions de suspens i thriller, el realitzador de *The Window* va ser col·laborador de Hitchcock i coincideixen parcialment els títols de les dues obres.

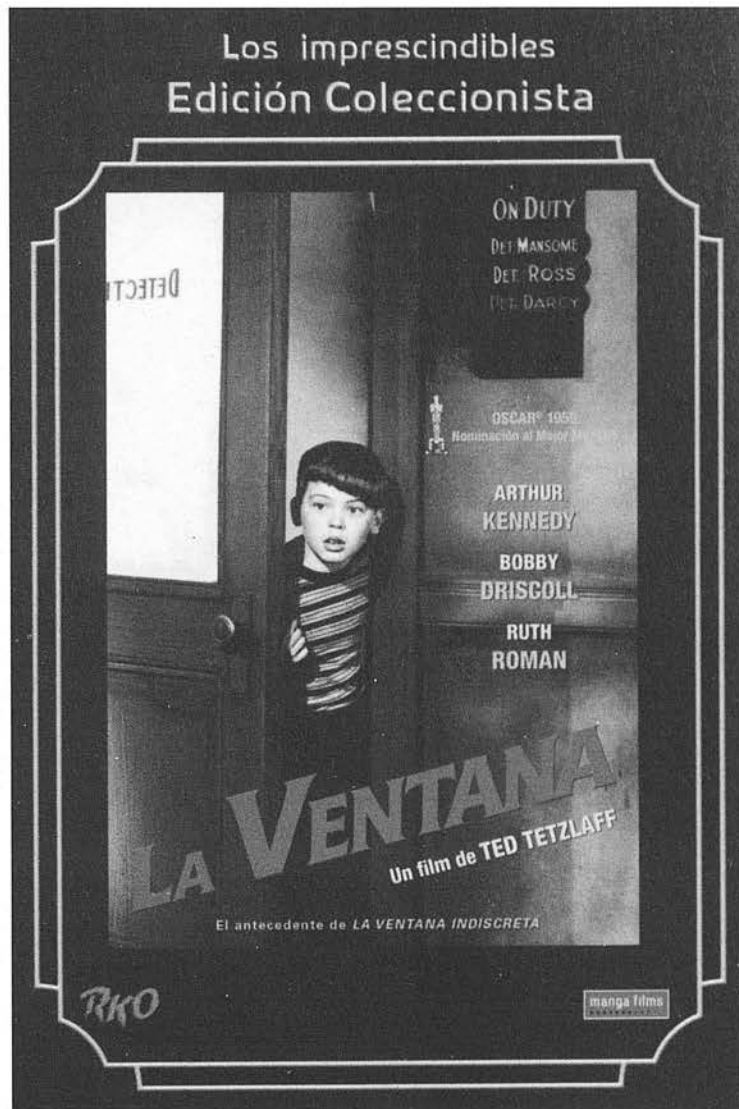
La interpretació de Booby Driscoll (1937-1968) en el paper de nin és encertada i convincent. Són notables les intervencions de Paul Stewart i Ruth Roman, en un aconseguit paper de bella i enlluernadora dona fatal. Hi fa un paper curt Arthur Kennedy, que més endavant arribarà a ser un secundari famós.

Ted Tetzlaff, format com a càmera i acreditat com a director de fotografia, entre moltes d'altres, a *Notorious* (Encadenados, Alfred Hitchcock, 1946), arriba a dirigir catorze llargmetratges. *The Window* és el títol cinquè de la filmografia d'aquest director i està considerat el seu millor treball. Hi conjuga encerts de guió, fotografia, interpretacions, banda sonora, intensitat, ritme, metratge i estil, que el converteixen en una petita joia cinematogràfica.

En són escenes destacades la persecució per les escales, les accions paral·leles en el mateix edifici en què hi ha Ed Woodry i Joe Kellerson sense que s'arribin a topar, la declaració espontània de Tommy a la comissaria del barri, el pacte de Tommy amb son pare, la discreta i intel·ligent presència d'Ed i Mary a l'escenari final, la intervenció dels bombers, la seqüència inicial, etc.

La banda sonora, dirigida per Roy Webb (*The Spiral Staircase*), ofereix un partitura de composicions funcionals que combinen ritmes accelerats, pauses i desacceleracions. Hi predominen les notes greus i profundes de vent, contrabaix i piano. L'orquestra reuneix instrument de corda, vent, percussió i piano. La fotografia, a càrrec de Robert De Grasse i William O. Steiner, en blanc i negre, construeix una eficaç, acurada i gratificant narració visual, amb un ús ben ordenat de moviments de grua, plans picats i contrapicats, enquadraments de detalls i generals, desplaçaments i plans fixos, etc. En destaca la curiosa i imaginativa il·luminació, que denota clares influències expressionistes.

Magnífica pel·lícula, petit clàssic del cinema de suspens. ■



**EDITORIA:** Versus Entertainment

**PEL·LÍCULA:** Restauració de Martin Koerber. 73 minuts. Restauració en alta definició (2009). 73 minuts

**COMPLEMENTES:** Documental de Jürgen Roos, *Carl Theodor Dreyer* (1965). 28 minuts. Documental d'Eric Rohmer, *Carl Theodor Dreyer. Cineastas de nuestro tiempo*. (1966). 62 minuts

Inclou llibret de 110 pàgines, amb articles d'Ib Monty, Gonzalo de Lucas, Jesús Palacios, David Bordwell, Martin Koerber, Eliane Tayar (sobre la restauració). Entrevista a Carl Theodor Dreyer, per Cretchen i Herman G. Weinberg i *El auténtico cine sonoro*, per Carl Theodor Dreyer

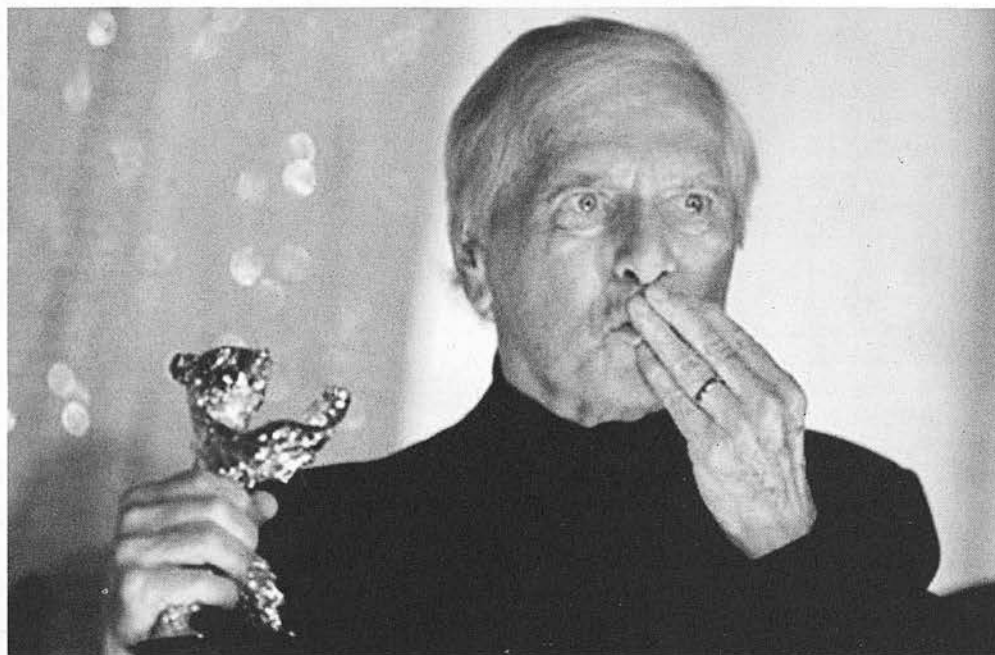
**AUDIO:** Alemany

**SUBTÍTOLS:** Castellà

**FORMAT:** 1.19:1

## Bandes de so Al mestre Maurice Jarré, *in memoriam*

Házael González



*Niebla* (*Gorillas in the Mist*, Michael Apted, 1988), *El Club de los Poetas Muertos* (*Dead Poets Society*, Peter Weir, 1989), o *Ghost*, *Más Allá del Amor* (*Ghost*, Jerry Zucker, 1990). I per cert que aquesta darrera porta dintre una història ben particular, perquè és una banda sonora que es va convertir en un disc supervendes amb l'ajut de la cançó "Unchained Melody" (interpretada a la pel·lícula per Righteous Brothers, i amb una lletra escrita l'any 1936 per Hy Zaret, va ser un altre músic de cine com Alex North qui va compondre la seva música, precisament per fer-la servir al film *Sin Cadenas* —*Unchained*,

Fa molt poc temps que s'han complit els nou anys ininterromputs de col·laboracions meves en aquesta revista, nou anys en què he procurat parlar de gent més o menys coneguda dintre del món de la banda sonora, gent que de vegades s'ha quedat pel camí, i gent que, quan jo vaig començar tot això, ja s'havia retirat pràcticament del tot. I d'aquests, malauradament, sembla que només ens toca escriure necrològiques: així és la vida, i ningú no ho pot evitar, però això de cap manera vol dir que no els tinguem presents fins aquest moment. Al contrari: a les nostres reunions d'aficionats a les bandes sonores, no falta sempre algú que demana en veu alta allò de "i què s'ha fet de...?"

Del mestre Maurice Jarré (pare del músic Jean-Michel Jarré, qui curiosament mai no ha fet cap banda sonora ni treball per al cinema), que ens va deixar el passat 29 de març, sabem que estava gairebé retirat des de feia deu anys, encara que això no era cap obstacle perquè molts (grans i no tan grans) gaudíssim de les seves melodies més que conegudes. Perquè, no ho podem oblidar en cap moment, estem parlant de l'home que va compondre les partitures de *Lawrence de Arabia* (*Lawrence of Arabia*, David Lean, 1962, per la qual va guanyar el seu primer Oscar), *El Doctor Zhivago* (*Doctor Zhivago*, David Lean, 1965, que també li va donar un Oscar), *Topaz* (Alfred Hitchcock, 1969), *El Año Que Vivimos Peligrosamente* (*The Year of Living Dangerously*, Peter Weir, 1982), *Pasaje a La India* (*A Passage to India*, David Lean, 1984, el seu tercer i darrer Oscar), *La Costa de los Mosquitos* (*The Mosquito Coast*, Peter Weir, 1986), *Atracción Fatal* (*Fatal Attraction*, Adrian Lyne, 1988), *Gorilas en la*

*Hall Bartlett*, 1955—, i amb la qual va obtenir una proposició a l'Oscar), la qual cosa va fer que les noves generacions descobrissin un músic que possiblement havia fet ballar (i plorar d'emoció, o fins i tot enamorar-se) els seus pares.

Però aquestes només són les feines més famoses de Jarré, qui es va passar tota la seva carrera component sense cap tipus de timidesa pel que fa a gèneres, directors o estils, i per això trobem les seves notes a llocs tan distints com *El Último Edén* (*L'Oiseau de Paradis*, Marcel Camus, 1962), el documental *Morir en Madrid* (*Mourir à Madrid*, Frédéric Rossif, 1963), *El Coleccionista* (*The Collector*, William Wyler, 1965), *Isadora* (Karel Reisz, 1968), *El Efecto de los Rayos Gamma Sobre las Margaritas* (*The Effect of Gamma Rays on the Man-in-the-Moon Marigolds*, Paul Newman, 1972), *Taps*, *Más Allá del Honor* (*Taps*, Harold Becker, 1981), *Firefox*, *el Arma Definitiva* (*Firefox*, Clint Eastwood, 1982), *Top Secret* (*Top Secret!*, Jim Abrahams, Jerry Zucker, David Zucker, 1984), la imprescindible *Mad Max*, *Más Allá de la Cúpula del Trueno* (*Mad Max Beyond Thunderdome*, George Miller, George Ogilvie, 1985), *Un Paseo Por las Nubes* (*A Walk in the Clouds*, Alfonso Arau, 1995), o la darrera per al cinema, *Soñé con África* (*I Dreamed of Africa*, Hugh Hudson, 2000). I això tret d'una llista de partitures que supera el centenar i mig.

I ara, només ens pertoca el comiat: aixecar la copa i dir adéu a un home que mai no oblidarem, un mestre que ens va emocionar amb un estil peculiar i aferradís, que sempre sonava a ell mateix, a Jarré, a un músic d'excepció. I continuar escoltant-ho, es clar... ■



# L'home del cinema visita la cartellera

Toni Rocca

**A**bril fou de pluja, vent, una mica de soroll espectacular i els records encara, la resta, de la nit dels Oscars que sempre/sempre ens enlluerna i de vegades ens desconcerta. Ara, maig. Maig potent i fort, màgic i amb l'esplendor habitual del més excels i poderós per definició pròpia, emergeix lent i amb passió estesa per àmbits humans, àmbits geogràfics i fàcil de localitzar al mapa i als llibres. Temperatura relativament accessible, humitat controlada i algun despistat turista, revolt i nerviós, per carrers, places, platges i altres contrades que per un causal ara —i només ara— toca visitar al fil i l'esperit confeccionat allà, als seus llocs d'origen. L'home del cinema, solitari a la taula del cafè i amb un cafè a les mans i la cigarreta també, estàtic i previsible, amb la seguretat comprada a terminis al llarg de la seva vida —pobra vida, cal dir-ho— medita i reflexiona sobre tot això que configura el món del cinema en aquest precís moment al seu abast. Després de l'hivern, llarg i amb fred, convulsiu i temerós de Déu i de la terra, amb la vida a casa seva i la mort propera i familiar, es convoca així mateix i arriba a una profunda, gairebé teològica, d'existencial angoixa, conclusió; cal tornar al cine, cal visitar la cartellera, cal fer, d'un punyetera vegada, vida cinematogràfica, vida fílmica a l'interior de les obscures sales de projecció. Ho pensa, ho decideix i ho fa. Surt el carrer —i el carrer sovint ofereix perill— amb la idea clara i el desitjós de veure cinema. Si pot ser, és clar, bon cinema.

En primer lloc i impulsat per un estrany sentit de la preferència tria el darrer Almodóvar arribat a les nostres pantalles, *Los abrazos rotos*, esperada amb candeletes per uns —els fans imperfectes— i per altres —els enemics a matar que no poden veure el manxec ni en pintura. Tot plegat l'autor de *Todo sobre mi madre* sempre és una festa. Però en aquesta ocasió l'home decep. I la cinta, la festa, no assoleix la qualitat d'altres productes de la fàbrica. Brillantíssima posada en escena quasi/quasi minelliana a l'estil, per exemple, de *Mi desconfiada esposa*, excel·lent sentit de la narració, argument molt proper a la perfecció i llavors, la interpretació magnífica de tots els actors. Però a la cinta no s'hi detecta aquell esclat d'escalfor d'altres films amb la característica singular a la vegada plural marca almodovariana. Els passos següents el porta a *El lector*, dirigida amb notable perfecció i adequació a la història a contar pel britànic Bryan Hermann, l'inoblidable autor de l'inoblidable *Las horas*. Cinta deliberadament ombrívola que a través d'un possible/impossible estructuració amorosa/dramàtica de greus conseqüències per als dos principals protagonistes, estudia amb profunditat el sentit de la culpabilitat i el següent camí que porta sempre a l'expiació. Culpabilitat, sentit de la culpabilitat d'una banda de tot un poble, l'alemany, després de la gran catàstrofe de la Segona Guerra Mundial amb el rerefons de l'Holocaust als camps nazis de l'extermini, d'altra -tornam al terreny de la culpabilitat, fràgil,

*El desafío: Frost contra Nixon*







### El lector

vidriós terreny llenegadís i perillós- l'angoixa, el drama de consciència d'un home que no sempre a la seva vida ha pogut ubicar-se a l'alçada de les circumstàncies. Culpables de tantes i tantes coses, el camí cap a l'expiació i el remordiment més agosarat està obert. *El lector*, una gran pel·lícula a revisar sempre i en qualsevol moment.

És hora política i de la política ara que es precipiten esdeveniments greus i de repercussió inevitable de forta pigada. És, doncs, el moment de veure *El desafío: Frost contra Nixon* notable aportació fílmica expertament realitzada per Ron Howard, ex-actor infantil de curt recorregut, director que, en un principi, no era la persona adequada, a vista d'altres films en què ha participat, com *Apolo-XIII*. Però llavors esclata la sorpresa. I esclata per la seva qualitat i interès. Aquella generació que va viure, anys setanta, de ple i en directe l'anomenat cas Watergate se sentiran especialment motivats per la cinta, pels records i l'emoció de dies de frenesí polític i periodístic de primera magnitud i altíssima tensió informativa. La cinta, inspirada en un fet real, ens conta la llarga entrevista televisiva d'un periodista amb l'ex-president dels Estats Units, Richard M. Nixon, ara retirat al

seu ranxo de Califòrnia, apartat de la política que es fa i es desfà a Washington. Queden llunyanes les turbulències i l'escàndol atmosfèric que costà la vida política a Nixon. És el moment, tal vegada, per poder refer-se, rehabilitar-se socialment i políticament davant de l'opinió pública. És el seu propòsit i el factor que li fa acceptar una entrevista per televisió i en directe. El periodista era el responsable d'un frívol programa de varietats. La sorpresa de Nixon arriba quan a dures penes no pot controlar una situació que el desborda per tots costats. La lluita, la batalla, entre periodista i entrevistador és inevitable. I es desencadena tota una sèrie de factors que arriben de forma directa a l'espectador. El duo interpretatiu està a l'altura de dos grans professionals, Frank Langella (Nixon) i Michael Sheen (el periodista) i ofereixen un agut, penetrant, d'alta qualificació, recital davant de la càmera.

Tranquil, satisfet, alliberat de qualsevol pes que afecti la seva consciència, l'home de cine, pren el darrer cafè de l'horabaixa i dona per clausurada la visita a les cartelleres. Torna a la pau, dolça pau, de la llar conjugal. O domèstica. Plou poc i sobre la línia de l'horitzó, l'estiu s'atansa. ■

## Clàssics Moderns. Les vacances (i III) *Morte a Venezia* (Muerte en Venecia) de Luchino Visconti, 1971

Iñaki Revesado

Luchino Visconti és el realitzador que amb major precisió ha sabut fer un retrat de la pèrdua de la presència i del poder de l'aristocràcia europea, una aristocràcia incapaç de sobreviure a les dues grans guerres del segle XX que dugueren un canvi important en els estaments o classes en què s'estructurava la societat d'Europa. Aquesta *Morte a Venezia*, juntament amb *Ludwig* (*Luis II de Baviera*, 1973) i *L'Innocente* (*El inocente*, 1976) són una mostra excel·lent de la caiguda política, social i moral d'aquest grup social que fins llavors havia viscut a còpia de capricis i plaers. Però Visconti descriu aquesta decadència des d'un òptica que podria resultar paradoxal, si bé acaba resultant encara més incisiva, ja que aquests tres films esmentats són, a més del retrat d'una venguda a menys dels qui ostentaven el poder, autèntiques tesis sobre la bellesa, que en el cas de *Morte a Venezia* assoleix uns paràmetres colpidors, on la Bellesa (sí, ningú no discutirà que la paraula estigui escrita amb majúscules després d'haver-la vista) adquireix unes dimensions particulars, convertint-se en concepte al voltant del qual hi ha una discussió intel·lectual que es filtra a la resta del metratge, perquè la bellesa en si serà l'objectiu final del protagonista i perquè mai Venècia no havia estat retratada d'una manera tan sublim.

La pel·lícula és una adaptació de *La mort a Venècia* de Thomas Mann, la qual té alguns paral·lismes amb episodis de la vida del músic Gustav Mahler. La professió del protagonista de la novel·la és la d'escriptor, en canvi, Visconti canvia la professió per a l'adaptació cinematogràfica i fa que Gustav von Aschenbach, protagonista absolut del film, sigui compositor, acostant-se novament a Mahler. Fet aquest primer apunt quant les fonts en què es basa la construcció del film, cal dir que la confusió entre ficció i realitat és gairebé continua al llarg dels diferents episodis i arguments que tenen cabuda en el film. Bocins de la biografia de Mahler, de Mann i de Visconti es confonen en aquesta Venècia del principis del passat segle.

Des del començament la música de Mahler acompanya la cinta, mostrant l'arribada a Venècia d'un dandy impecablement vestit de blanc a bord dels vaixell Esmeralda. Venècia està coberta d'una boira tènue, grisosa, humida, tan impecable que gairebé es pot tocar, que desdibuixa les línies dels palaus i que fa que el cel, el mar i l'arquitectura veneciana confonguin els seus contorns en una estampa difuminada, esvaïda. Espectador privilegiat d'aquest espectacle és Gustav, qui contempla l'arribada a port des d'una vella i espenyada engronadora, amb un posat murri, desinteressat, absent, gens commogut per l'espectacle que es representa davant dels seus ulls, desplaçant el seu avorriment entre les pàgines d'un llibre i la ciutat dels canals que cada cop està més a prop.

Després d'un petit inconvenient amb un fals gondoler que deixa palès que en la vida de Gustav tot està ben calculat i que els imprevistos no són del seu grat, aconsegueix arribar al Gran Hotel des Bains, el Lido venecià, refugi de l'ociosa aristocràcia europea. Des de l'arribada a l'hotel comencen a succeir-se continus *flashbacks* evocats per una música, per una fotografia, per qualsevol petit detall, que aporten un major sentit narratiu al conjunt, ja que la línia argumental del present viscut a Venècia és pràcticament inexistent. Els *flashbacks* ens ofereixen els pocs però suficients apunts per comprendre la situació de Gustav i per entendre el seu posat melangiós. De principi només sabrem que té una família —una dona i una filla—, però poc a poc coneixerem que es tracta d'un famós compositor de classe alta, amb bona cultura i bons amics. Però de cop, el món de Gustav s'ha esmicolat. La mort de la seva filla, la buidor del seu matrimoni, la





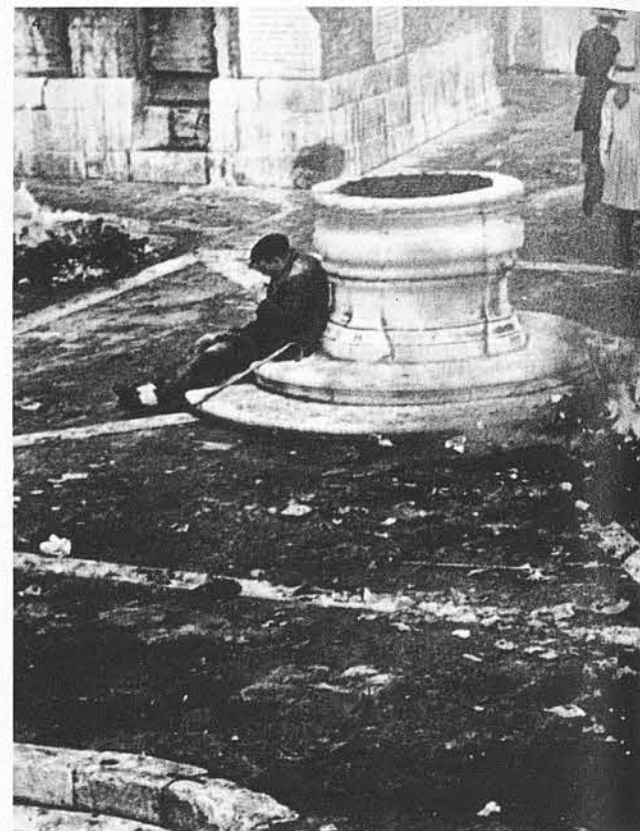


deslleialtat dels amics, el fracàs de la seva darrera composició, tots aquests detalls es van intercalant enmig del relat present, representat per l'estància de Gustav a l'hotel, on es veu sorprès per la irresistible bellesa de l'adolescent Tadzio. Aquest fet que podria resultar insignificant acaba per destruir tot allò en què fins llavors havia cregut el músic, en veure que la bellesa és sobretot cosa dels sentits i no un concepte intel·lectual, idea que fins aleshores sempre havia defensat.

Gustav se sent superat per la força dels seus desigs i si bé d'alguna manera aquest trasbalsament l'incomoda, rep amb grat els despertar dels sentits quan ja donava tot per acabat. Tadzio és un jove polonès que s'hostatja a l'hotel amb la seva mare i les seves germanes. Com Gustav, forma part de la privilegiada aristocràcia. Tadzio ja no és un nin. Si bé es deixa estimar per la mare com si encara necessitès atencions d'infant, tot d'una s'adona de les mirades de Gustav des de l'altre costat del menjador, des de la cabina de la platja o en els passadissos de l'hotel. El jove sap que és font de les inquietuds dels compositor i es presta al joc presumiblement innocent de mirades que tant torben Gustav.

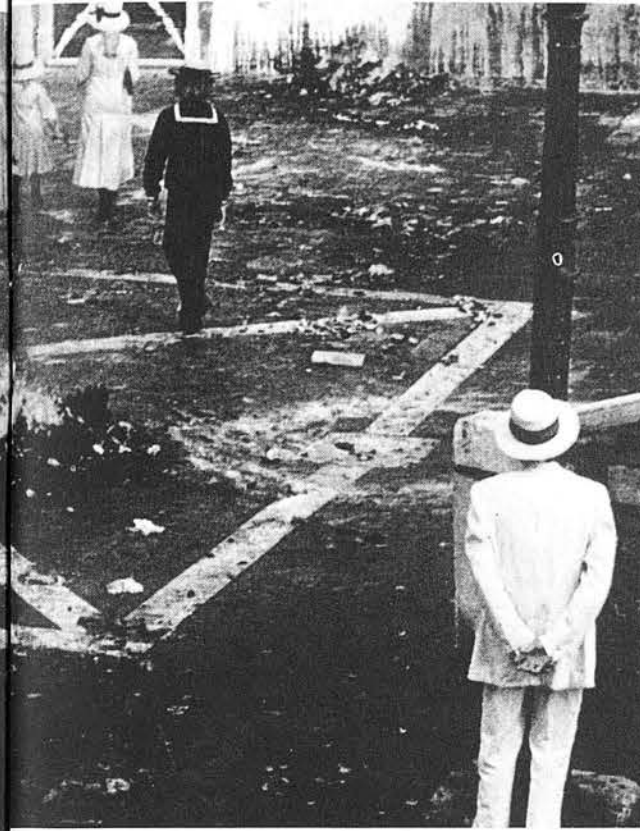
El músic, superat per uns fets imprevistos, decideix posar fi a la seva estada a la ciutat. No obstant, un fet tan absurd com l'errada en la facturació dels seus equipatges li brinda l'excusa perfecta per perllongar les vacances a Venècia i romandre al costat de Tadzio.

La subtilitat de la relació amorosa només s'abandona en alguns atreviments del composi-



tor (quan, per exemple, des de la finestra de la seva habitació saluda el jove, o en alguna mirada libidinosa quan veu Tadzio jugar en la platja amb els amics), però entre Gustav i Tadzio no hi ha res més que mirades. En cap moment hi ha paraules entre ells i molt menys els seus cossos s'arriben a tocar. Només en la imaginació del compositor té lloc una escena en la qual s'atreveix a deixar que la seva mà acaroni els cabells de l'al·lot, però és una carícia innocent, gens mostradora del desig que li desperta la seva presència. També en la imaginació del compositor tenen lloc les úniques paraules que gosa dirigir-li: "Adéu Tadzio. Ha estat massa breu", en un comiat anticipat.

Mentre els flashbacks van revelant el passat de Gustav, a mesura que la seva obsessió per posseir la bellesa s'incrementa, tot en l'entorn es deteriora. Venècia no és aliena a l'epidèmia de còlera que ataca Europa. Ja en l'estació, quan té lloc l'incident de la pèrdua de l'equipatge, veu una persona morir davant l'aparent indiferència dels viatgers. Després en els seus passeigs entre els canals encalçant Tadzio, veu com la ciutat és minuciosament desinfectada. La salut de Gustav es veu ressentida. Ja des de l'arribada a la ciutat saben que és un home malaltís, però el seu aspecte poc a poc es va deteriorant, com si el desig, lluny de despertar-lo, l'anés consumint. Tot plegat fa que Gustav abandoni per moments la seva dèria. De cop comença a preocupar-se per tot allò que està passant més enllà dels murs de l'hotel i de la platja reservada als seus hostatges, tots ells aliens a les reocupacions dels venecians. Però llavors Gustav topa amb



la realitat del sistema muntat amb precisió pels grups dels poderosos dels quals també en forma part. Els seus intents per tenir notícies topen amb la censura dels treballadors de l'hotel i del músic de carrer, els quals sabedors que els seus ingressos depenen dels turistes, s'estimen més no revelar l'epidèmia que assola la ciutat. Però els carrers i els canals ja no poder amagar l'evidència. A mesura que la ciutat reparteix fogueres en cada cantó, el desig de Gustav creix fins al patetisme. La decrepitud de Venècia corre paral·lela amb la de Gustav. La necessitat i la urgència (d'alguna manera sap que el temps se li acaba) de seduir el jove el fa caure en la ridícula de sortir maquillat com un pallaso de la botiga d'un aprofitat barber. La cara emblanquida amb pols, els llavis pintats de vermell, el bigoti i els cabells tintats de negre, tot una burda paròdia del dandy que fins llavors sempre havia estat.

Gustav s'apaga. S'apaga mentre Venècia mor, mentre l'aristocràcia europea viu els seus darrers moments de glòria. S'apaga, incapaç d'haver arribat a posseir el que més desitja. Quan veu l'equipatge de la família polonesa en el hall de l'hotel comprèn que ha exhaurit les seves oportunitats. És moment d'anar a la platja i assistir a l'espectacle de l'arena quasi deserta, del sol il·luminant la ciutat agonitzant, de Tadzio fent-se el darrer bany de l'estiu i a la fi, de prendre possessió de la bellesa fins llavors inaprehensible. I així, ara ja sí, deixar-se anar.

El seu cos queda estirat en l'hamaca de la platja. Els empleats de l'hotel s'afanyen a retirar-lo,



a amagar la vergonya d'un cos vençut també pel còlera. Gustav és mort i el món segueix igual. Gustav és mort i Tadzio ni tan sols se n'ha temut. Ja no queda res, només la música de Mahler com el record del final d'uns temps que ja no tornaran, com a testimoni que la bellesa no és cosa de la raó sinó (malaurat Gustav) de la senzillesa dels sentits. Res més, així de fàcil.

Aquesta simple conclusió ha de ser suficient per assegurar a contemplar aquest treball de Visconti. Basta un bon sofà, una bona pantalla, una bona edició de DVD i gaudir. Res més, així de fàcil.

## CLÀSSICS MODERNS: LES VACANCES

- *Morte a Venezia (Muerte en Venecia, 1971)* de Luchino Visconti
- *Le Rayon Vert (El Rayo Verde, 1986)* d'Eric Rohmer
- *Hola, estás sola? (1995)* d'Iciar Bollain
- *Stealing Beauty (Belleza robada, 1995)* de Bernardo Bertolucci
- *Return of the Secaucus Seven (1980)* de John Sayles
- *A Month in the Country (Un mes en el campo, 1987)* Pat O'Connor
- *L'homme qui a perdu son ombre (1991)* Alain Tanner
- *Ma saison préférée (Mi estación favorita, 1993)* d'André Téchiné. ■



## La maleïda preproducció de *Dune* i la beneïda galàxia d'«El Incal»: fracassar és canviar de camí

Leazah Zelaz

Aquesta frase defineix no només una saviesa universal i molt pràctica, sinó també la carrera d'Alejandro amb una perfecció immaculada. I si això no és suficient, podem afegir-n'hi una altra també de la seva pròpia collita (que fins i tot ha arribat a atribuir al seu pare): "triomfar és aprendre a fracassar".

Semblava que la carrera cinematogràfica d'Alejandro Jodorowsky no podia anar millor: *La Montaña Sagrada* va representar un escàndol al festival de Canes, i el seu director ja era conegut i respectat, i el productor Allen Klein volia aprofitar l'èxit i estirar-ho tot el que pogués, la qual cosa és una aspiració ben lògica dintre del món del cinema i les celebritats. Aleshores, Klein va concertar una entrevista amb el seu protegit i li va explicar quina era la nova obra que havia de dirigir: un llibre de temàtica eròtica titulat *Història d'O*. A Klein no li mancava olfacte comercial, perquè a principis dels anys setanta (i sobretot després de l'èxit gairebé sense precedents del film *Emmanuelle* (Just Jaeckin, 1974), fer una pel·lícula d'aquestes característiques hagués donat diners fàcils i instantanis, però no comptava amb la integritat artística de Jodorowsky: si ja havia arribat a rebutjar George Harrison per fer un paper principal, ¿perquè havia d'acceptar fer una pel·lícula que no volia? El director, literalment, va fugir del costat de Klein, i això li va costar el segrest de les seves dues pel·lícules durant molts d'anys.

Però fracassar és canviar de camí. Després de rebutjar una oferta com aquesta (per cert que finalment la pel·lícula *Historia de O —Histoire d'O*, Just Jaeckin, 1975— la va filmar el mateix director que *Emmanuelle*, i va ser un èxit ràpid que després ha caigut en l'oblit igual de ràpidament, i quasi el mateix podríem dir del seu artífex), i d'enemistar-se amb una persona tan poderosa, ¿què podia fer Jodorowsky? "Ho vaig abandonar tot, els contractes i tot. Estava a la ruïna. Aleshores, Michel Seydoux, que va estrenar amb gran èxit *El Topo* i *La Montaña Sagrada* a París, em va demanar si volia fer una pel·lícula amb ell. Li vaig dir que sí, i vaig proposar *Dune*, encara que ni tan sols m'havia llegit el llibre, algú m'havia parlat d'ell. Vàrem comprar els drets de *Dune*, i quan el vaig llegir vaig veure que tenia raó: ho havíem de fer. A més, m'agradava la història, i havia de mantenir la meva família." *Dune* era una gran novel·la de ciència-ficció escrita per Frank Herbert, de gran complexitat i amb una estructura poderosa i atraient: conscientment o inconscientment, Alejandro havia triat bé.

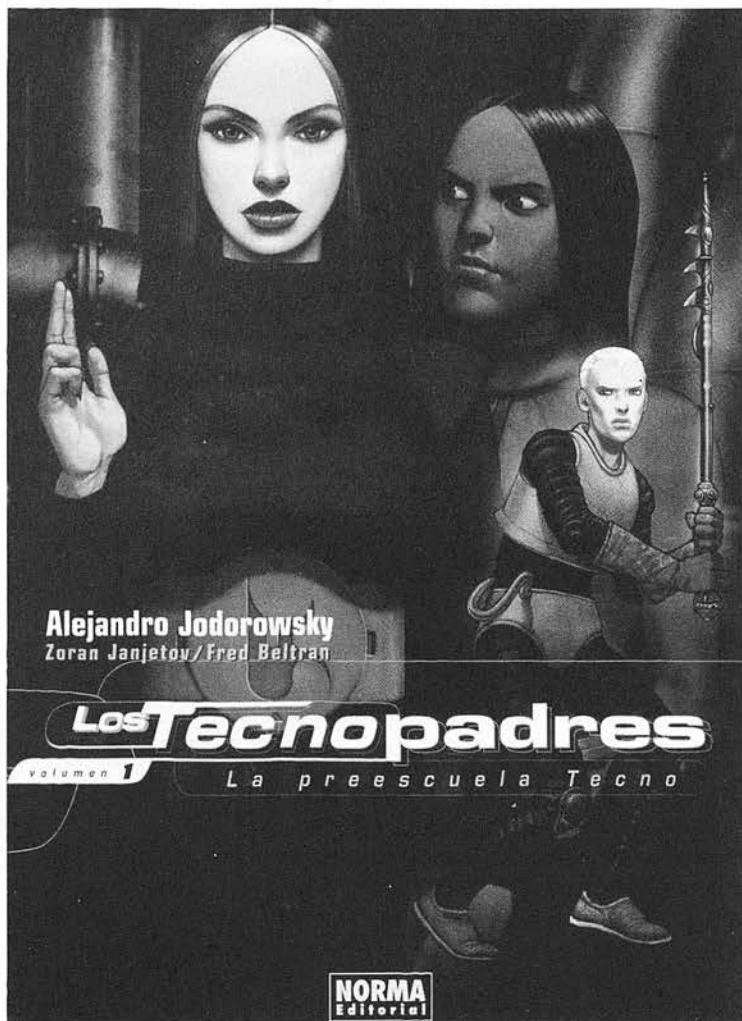
Així, doncs, i amb una intensitat gairebé increïble, Jodorowsky es va posar mans a l'obra, contractant un equip d'allò més heterogeni, en què es barrejaven noms que després es farien tan co-

neguts com Dan O'Bannon o H. R. Giger, i d'altres que ja ho eren com Orson Welles o Salvador Dalí: entre altres coses, a la pel·lícula "hi havia diversos mons, i cada planeta tenia un dissenyador i una



música propis. Pink Floyd i Magma la compondrien, distints músics havien de crear el món de cada planeta. Dalí seria l'emperador boig de la galàxia." Però sens dubte, feia falta una persona més que necessària per portar tot això a bon terme, una persona que entengués la ciència-ficció de la mateixa manera que ho feia Alejandro mateix: "jo em pensava que el cinema americà, influenciat per la NASA, estava creant geleres voladores. Ells dissenyaven naus espacials sense imaginació: jo volia una nau plena de color, amb éssers vivents." Aquest home era el dibuixant de còmic Jean Giraud, més conegut com Moebius, qui va deixar impressionat al director amb la seva feina detallista i molt personal, gairebé podríem dir que única en tot el panorama del còmic de l'època: "Vaig veure les il·lustracions de Moebius per una revista de ciència-ficció, i em va impressionar la seva visió no tècnica ni científica de l'espai. Ell té una imaginació molt artística. Després vaig veure el seu treball al còmic "Blueberry": era com un director de cine, tenia una visió cinematogràfica, i em va semblar perfecte per això."

Jean Giraud, o Moebius, és un dibuixant (i també guionista) francès nascut l'any 1938, creador del mític "Blueberry" i d'altres còmics dels quals en parlarem aviat, i que també ha fet feina per al cinema com a dissenyador (a pel·lícules com *TRON* —Steven Lisberger, 1982; *Willow* —Ron Howard, 1988; *Abyss* —*The Abyss*, James Cameron, 1989; o *El Quinto Elemento* —*The Fifth Element*, Luc Besson, 1997) però que en aquell moment ni tan sols s'havia plantejat mai fer-ho. Ell mateix ens parla de la seva experiència amb *Dune* a *La Constel·lació de Alejandro Jodorowsky*, des del mateix primer encontre amb Alejandro: "Jo vaig entrar, i dues persones sortien. Una d'elles va cridar: "És ell! És Moebius!" L'altre se'm va acostar de seguida, però amb compte, i em va dir "Ah, així doncs vostè és Moebius. És un plaer conèixer-lo." Era Alejandro Jodorowsky. Va suggerir que participés en un projecte de cine, *Dune*. Jo havia llegit *Dune*, la novel·la de Frank Herbert: l'havia acabada feia tres mesos, i encara seguia en estat de xoc. [...] *Dune* havia de ser un fresc extraordinari: Seydoux estava encantat amb la passió d'Alejandro, amb el seu entusiasme, i amb l'ambició del projecte. Tots ens vàrem deixar portar pel deliri. [...] El període de preparació va ser com una muntanya russa. De vegades, sentia una gran admiració: altres, una desaprovació total. Em sorprenia la manera de fer feina d'Alejandro. Per exemple: un dia havíem de triar el vestuari dels Harkonnen. Alejandro es va tapar els ulls i va anar cap a la prestatgeria: va agafar un llibre, que va resultar ser de Tiziano, el va deixar a la taula amb gran estrèpit, el va obrir en una pàgina qualsevol, va assenyalar amb el dit i va dir: "serà així!" (rialles). Al principi, em vaig tornar boig! Però em vaig adonar que tenia raó: podíem utilitzar qualsevol cosa. De totes maneres, Alejandro tenia, com ho diria, tenia una sèrie de creences. Creia que no el no saber, fer les coses a



cegues, et dona l'oportunitat d'expressar aquest costat misteriós que tots tenim."

Potser el *Dune* de Jodorowsky és possiblement la pel·lícula mai feta de la qual se n'ha parlat més ("Tal vegada la meua intuïció em deia que la pel·lícula no es faria. Per a mi, la pel·lícula és això", explica Alejandro a *La Constel·lació de Alejandro Jodorowsky* mentre mostra un elaborat storyboard), però com tothom sap, finalment no va arribar a bon port: després d'una elaborada preproducció (que el mateix director es va encarregar de contar dintre d'un suplement especial de la revista francesa de còmic *Metal Hurlant*, anomenat "*Dune: Le Film Que Vous Ne Verrez Jamais*", limitat a 500 còpies i que avui dia és tota una raresa que inclou al·lucinants dissenys de Moebius i de Giger), la cosa no va continuar. "Va ser un fracàs meravellós, i es va convertir en un aliat. El problema va ser que el productor era multimilionari, no necessitava guanyar diners. Mai no facis feina amb persones que no necessitin guanyar diners amb l'art, perquè poden abandonar el projecte per les bones! Per ells, és com la picadura d'un insecte." Sigui com sigui, allò segur és que finalment Dino De Laurentiis es va fer amb els drets, i el tema es va convertir en la pel·lícula *Dune* (David Lynch, 1984), que no és un mal film (de fet, Frank Her-

bert mateix va dir durant el rodatge que estava encantat amb els resultats respecte a la fidelitat d'adaptació, la qual cosa segur que no hagués opinat de la pel·lícula de Jodorowsky) i que té premisses fins i tot semblants a les que volia fer servir Jodorowsky (la música és d'un grup de rock anomenat Toto, surten actors tan estranys i aliens a la professió com Sting, el cantant de The Police...), però el que és segur és que molts ens hem quedat amb les ganes de veure què hagués fet el nostre home, encara que ens en podem fer una idea veient altres films immediatament posteriors com *Alien*, el *Octavo Pasajero* (*Alien*, Ridley Scott, 1979, una magnífica història de Dan O'Bannon en què també hi varen participar H. R. Giger dissenyant la criatura i els ambients alienígens i Moebius dissenyant vestits i ambients).

Però a fi de comptes, tot això no és important, encara que ho sembli. Com bé diu Moebius mateix: "No considero que *Dune* fos un fracàs. La pel·lícula, simplement, no es va fer. El que queda és una magnífica preparació. Tots estàvem eufòrics. La pel·lícula és allò que hauria de ser: un miratge entre les dunes." I una mica més enllà va Alejandro, que lluny de desesperar-se, va optar per canviar de camí: "Allò que no vàrem fer a *Dune* ho vàrem fer al còmic. El còmic es va convertir en un gran projecte, amb milions de lectors, gràcies al fracàs de *Dune*. Sense aquest fracàs, jo mai hauria fet aquests còmics." I és que ja l'any 1978, Jodorowsky i Moebius es varen atrevir a signar el seu primer treball junts en aquest mitjà, una petita curiositat anomenada "Los Ojos del Gato" que va aparèixer també com a suplement de la revista *Metal Hurlant* (i que aquí a Espanya es va publicar al primer número de l'edició espanyola de la revista, allà pel 1981), i que va servir per demostrar que tots dos s'entenen dintre de les vinyetes molt millor del que semblava.

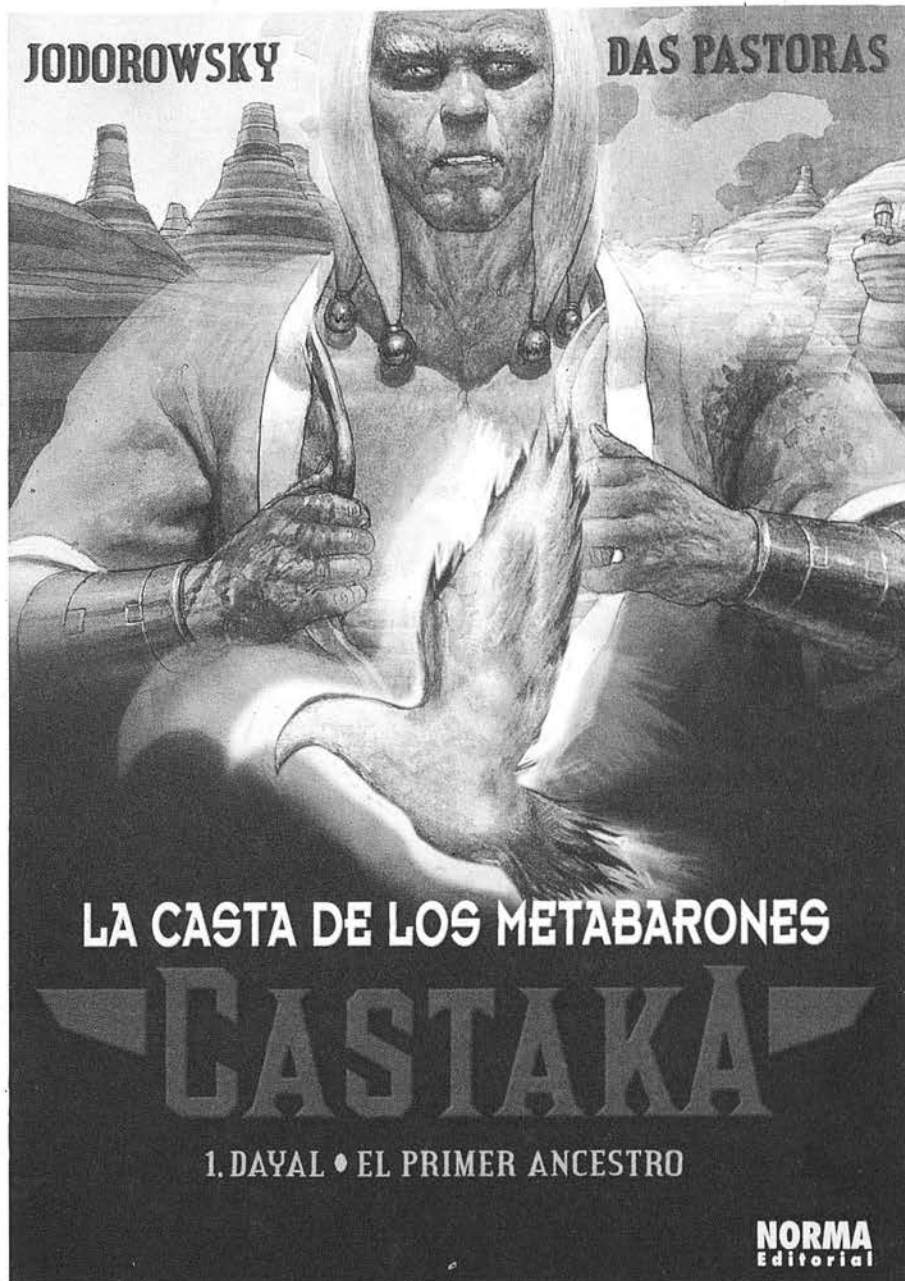
Com ja hem contat aquí mateix, Alejandro ja coneixia de sobres el mitjà del còmic i l'estimava prou, però probablement mai no es va imaginar que acabaria essent la seva feina més popular i aquella que més satisfaccions li donaria ("És un plaer fer feina amb dibuixants de còmic. Estimen el seu art. És una feina comercial, cobren per pàgina. És una feina laboriosa, però són tan delicats com joiers. La relació és diferent segons la seva personalitat. Els has de proposar històries que els agradin. Si aconseguixes endinsar-te al seu món, la col·laboració és meravellosa."), i gràcies precisament al fracàs de *Dune*. Perquè després de tota aquella feina, era necessari fer alguna cosa: Jodorowsky insistia en el fet que l'obra d'art és un ésser viu que no pertany al seu creador, sinó que és un regal que es fa a tota la humanitat i és a ella a qui pertany per dret propi. I això volia dir que ell entenia que, encara que fos Frank Herbert el creador i escriptor de *Dune*, ell mateix, Alejandro Jodorowsky, havia de fer la seva pròpia versió de la història sense cap necessitat de seguir al peu de la lletra el text original (una idea que probablement no feia massa gràcia a



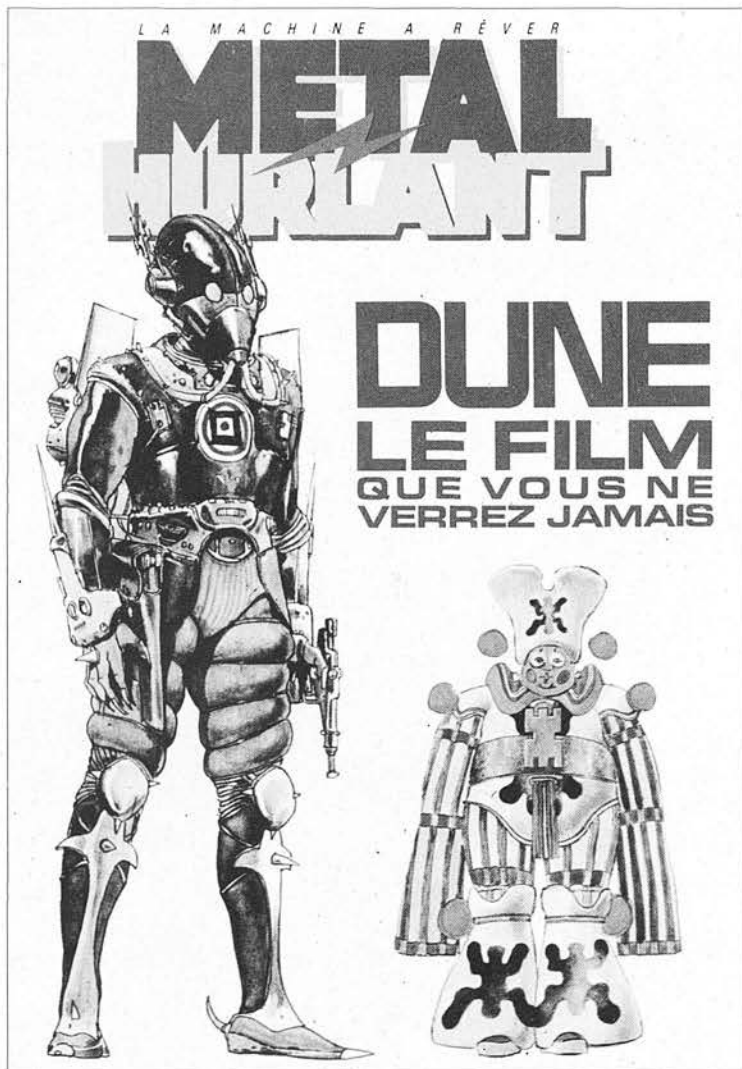
Herbert). Fos o no fos això una idea lícita, allò que sí que havia fet *Dune* indiscutiblement era obrir les portes de la ciència-ficció a la infinita ment d'Alejandro, modificant idees i sembrant llavors que aviat s'obririen com a flors i com que estava una mica fart del cine i de tot allò que ho envolta, no va tenir cap pega en passar-se al còmic, fent una sèrie que tot d'una es va convertir en un fenomen de masses.

L'any 1980, comença a les mateixes pàgines de la revista *Metal Hurlant* una història anomenada "L'Incal", les aventures d'un detectiu de classe R anomenat John Difoool que viu a una ciutat-pou del futur on hi ha un llac d'àcid, unes classes socials molt marcades, un Papa que canvia de cos amb molta facilitat, i una "emperadriu" que governa la galàxia, on apareix precisament una mena d'entitat anomenada "Incal", que portarà la nova saviesa a l'Univers. Amb reminiscències subtils però fàcils de reconèixer al seu imaginari desplegat a *La Montaña Sagrada*, Jodorowsky i Moebius filen una història que traspasa tota la ciència-ficció de la seva època i que aconsegueix un èxit sense precedents. Més de vint anys després, l'any 2001, jo mateix demanava a Alejandro a què pensava ell que es devia l'èxit d'«El Incal», i encara em va contestar: "No tinc la menor idea, és un fenomen que ens va desbordar a Moebius i a mi: fins i tot, a França hi ha nins que s'anomenen Solune, és una bogeria." Però el que és cert és que aquesta història, contada en sis parts i de la qual se n'han fet moltes i distintes edicions, quasi totes les del nostre país a Norma Editorial (la darrera i "definitiva" segons els seus autors presenta uns canvis de color que tal vegada l'apropen més al segle XXI i a la resta d'històries d'aquest Univers, però hi ha lectors més acostumats als colors antics que la prefereixen tal com estava abans), segueix avui dia tan fresca com fa trenta anys, sorprenent a nous lectors i captant tot tipus d'atencions cap als seus mons particulars.

Perquè això no s'acabarà aquí ni molt menys, i així com Herbert no es va aturar de fer llibres sobre l'«Univers Dune» (i fins i tot també ho han continuat els seus fills), Jodorowsky desenvolupa el seu món de ciència-ficció fins portar-ho a l'infinit. Fins i tot, es permet el luxe de convertir tot el primigeni cicle d'«El Incal» en un somni del seu protagonista, anant primer a l'abans de la història amb un nou cicle de sis toms que s'anomena "An-



tes del Incal": l'any 1988, i amb l'ajut del dibuixant Zoran Janjetov, Jodorowsky explica tota la gènesi de John Difoool atorgant-li uns orígens i una personalitat que ens deixa a tots bocabadats (i potser també al seu creador, m'atreveixo a dir), i que no està gens malament, però que segons molta gent no està ni de lluny a l'alçada de la sèrie original, a més del fet que la cosa es complica un poc més del que sembla, perquè Janjetov va dibuixar les pàgines originals amb un estil més que semblant al de Moebius (molts diuen que obligat), i d'aquests sis toms originals aquí a Espanya només vàrem arribar a veure el primer ("La Juventud de John Difoool", publicat a la col·lecció Humanoides, àlbums de tapa dura de *Metal Hurlant*). I ara, tants d'anys després, Norma Editorial recupera tot el cicle en un sol tom del qual ràpidament ens adonem que està redibuixat pel seu autor (i fins i tot censurat, cosa



que mai no ha fet gràcia a Alejandro) i tornat a colorejar. ¿Una manera d'arreglar errors del passat? Potser sí, i també d'encaixar la peça amb la nova del trencaclosques, un únic tom d'una nova sèrie que es diu "Después del Incal" (aquest primer, "El Nuevo Sueño", està dibuixat per Moebius l'any 2000, i de moment no han sortit més), i que veurem cap a on va.

I com ell mateix ha dit, la qüestió és fer històries on un estigui còmode, i dintre de la galàxia Incal, Jodorowsky ho està prou: també juntament amb Janjetov (i amb l'ajut de Fred Beltran posant el color), l'any 1996 comença un cicle de vuit toms anomenat "Los Tecnopadres", on explora més a fons aquests personatges pseudo-religiosos nascuts també a les aventures de John Difool. Publicada per Norma Editorial al nostre país, és una sèrie tal vegada no de les més memorables, però sí que és cert que es llegeix amb plaer i demostra àmpliament que Janjetov sí que sap dibuixar (i és bastant segur que aquí va tenir molta més llibertat que a l'altra aventura, i això es nota).

Però sens dubte, l'estrella més brillant d'aquesta galàxia és una de les sagues més completes i precioses que s'hagin escrit mai: "La Casta de los Metabarones", magistralment dibuixada per Juan Giménez i que ens conta la història d'un dels personatges més enigmàtics (i al mateix temps més atractius) d'«El Incal». Començada l'any 1992 i finalitzada no fa gaire (i també publicada per Norma Editorial, encara que existeixen altres edicions), és una narració prodigiosa que uneix la tragèdia grega amb els mites japonesos i l'òpera espacial, aconseguint un producte que ha deixat bocabadats tots els públics fins al punt que Hollywood ha comprat els drets als autors i està preparant una pel·lícula! Veurem si poden reflectir tota la riquesa de l'obra, i més tenint en compte que acaba de sortir el primer tom de la nova sèrie "Castaka", dibuixat pel gallec Das Pastoras i que aprofundeix encara més dintre d'aquest infinit "Univers Incal".

Sigui com sigui, allò que és inqüestionable és que el fracàs de *Dune* es va aprofitar bé, convertint-se en tot un èxit a les sàvies mans d'Alejandro. I això és tot un mèrit, perquè la seva forma de fer feina amb els dibuixants és també peculiar, tal com reconeix Moebius mateix: "Una part del geni d'Alejandro és que aconsegueix expressar al seu treball obsessions només seves, però a la vegada és capaç de respectar les idees dels il·lustradors. Les històries que els proposa són com una posició màgica." Potser aquest és un dels secrets del seu èxit: idear universos complexos i inacabables, i després trobar els artistes ideals per donar-los forma i projectar-los cap al Món, amb la intenció que tots els qui els llegeixen arribin a aquella il·luminació de la qual Jodorowsky parla i cerca i recerca d'infinites maneres; triomfant, precisament, perquè aprèn a fracassar.

"Dalí sera considéré comme un dieu, comme aujourd'hui l'est le Christ." ■



## La pel·lícula de la història Perruques i pistoles

Francesc M. Rotger

Cada cert temps, els britànics reprenen la seva conquesta del Continent amb una de les coses que saben fer millor: les pel·lícules d'època. I molt sovint pequen pel mateix defecte: l'ambientació, els paisatges, els escenaris, el vestits, les perruques, resulten excepcionals, però la narració, en si mateixa, no és res de l'altre món. Això sí, els intèrprets habitualment són fantàstics. La darrera pel·lícula a la qual ha tocat jugar aquest paper és *La duquesa*, adaptació del no gaire conegut Saul Dibb de la biografia d'un personatge històric, amb un repartiment de luxe. Keira Knightley y Charlotte Rampling (com a mare i filla) i Ralph Fiennes, un molt bon actor que sempre fa papers d'època. Fins i tot quan encarna personatges de l'actualitat (com a *El lector*), els referents d'aquests són al passat. Volen atraure la nostra atenció cap a *La duquesa* aprofitant el vincle genealògic entre el personatge protagonista, Georgiana Spencer, duquesa de Devonshire al segle XVIII, i la desafortunada Diana Spencer, princesa de Gal·les al XX; tot i que sembla que la intervenció de Georgiana a la política de la seva època (dins les files *whig*, liberals) fou molt més decisiva. Aquest llargmetratge de Saul Dibb va obtenir recentment un Oscar, al millor vestuari, el qual avala tot allò que he assenyalat a les primeres línies.

Els salons aristocràtics de *La duquesa* no s'assemblen en res als frontons del joc de pilota, que serveixen com àmbit de referència de *La casa de mi padre*, de Gorka Merchn. Una pel·lícula també

de caire històric, si bé ens parla de la història d'ara mateix i també de l'anomenat "conflicte" basc, la durada del qual es remunta ja a més d'un segle i mig enrere, des de les Guerres Carlistes. És curiosa, la utilització del joc de pilota com a símbol. Ja Julio Medem va fer servir aquest títol, *La pelota vasca*, per al seu documental (excel·lent, des del meu punt de vista) al qual exposava algunes de les claus d'aquesta bogeria col·lectiva. *La casa de mi padre* manlleva un vers del poeta de Bilbao Gabriel Aresti (1933-1975) i també ens mostra el comportament d'un sector de la societat basca (i en particular, de la seva joventut) alienada per uns conceptes feixistoides que justifiquen l'assassinat. Una producció alemanya recent, *R.A.F.: facción del Ejército Rojo*, d'Uli Edel, ens ha recordat un altre terrorisme, el dels Baader-Meinhof, cap als anys setanta.

Però sempre ens quedarà París. Encara que sigui el París de l'any 1936, en plena crisi del 1929 (que darrerament se'ns ha tornat tan familiar, tantes vegades esmentada com a antecedent d'aquesta que vivim) i quan tan sols mancaven tres anys perquè esclatés la Segona Guerra Mundial i, per tant, la ciutat fos ocupada pels nazis. Però encara som al 1936, ha vençut a les urnes el Front Popular (de caire similar al seu homònim espanyol, també guanyador dels comicis d'aquell any, i integrat per radicals, socialistes i comunistes) i som a un barri obrer de la capital francesa, on es desenvolupa *París, París*, pel·lícula de Christophe Barratier. ■



París, París

# The African Queen riu avall

Carles Cabrera



El director i actor cinematogràfic nord-americà John Huston (Nevada, 1906 - Newport, 1987) era fill del també actor Walter Huston, a qui va poder dirigir al film *The treasure of Sierra Madre* (1947), un dels grans èxits de la seva carrera com a director. Huston, tanmateix, ha estat considerat sempre com un excel·lent director, però irregular, amb clàssics com *The maltese falcon* (1941), *The asphalt jungle* (1950), *The man who would be king* (1975) o *The dead* (1988), entre d'altres, però amb algunes relliscades que paga més la pena de no recordar. Afortunadament, l'entranyable *The African queen* (1951) es compta entre les primeres.

Al mes de setembre de 1914, quan se situa l'inici del metratge, la Gran Guerra ja havia esclatat a Europa, i els seus efectes col·laterals començaven a repercutir en un continent africà on el colonialisme vuitcentista encara cuejava. Samuel, el pastor, paper que interpreta el secundari Robert Morley, i la seva germana Rose, Katharine Hepburn, intenten cristianitzar en aquell temps els negres africans sense reeixir-hi. L'arribada de Charlie Allnut (Humphrey Bogart), en particular, i de la Primera Guerra Mundial sobretot, ho trastocarà tot, amb la mort del reverend Samuel per part dels soldats alemanys. La paradoxal relació amorosa entre dos personatges tan diferents, encara no manifestada, s'intueix molt aviat entre un gatús com ell i una fadrinota més aviat lletja (ho confessa el seu germà abans de morir) com ella.

Fins ací l'obertura, mentre que el nus ens mostra Hepburn i Bogart tot davallant pel riu fugint

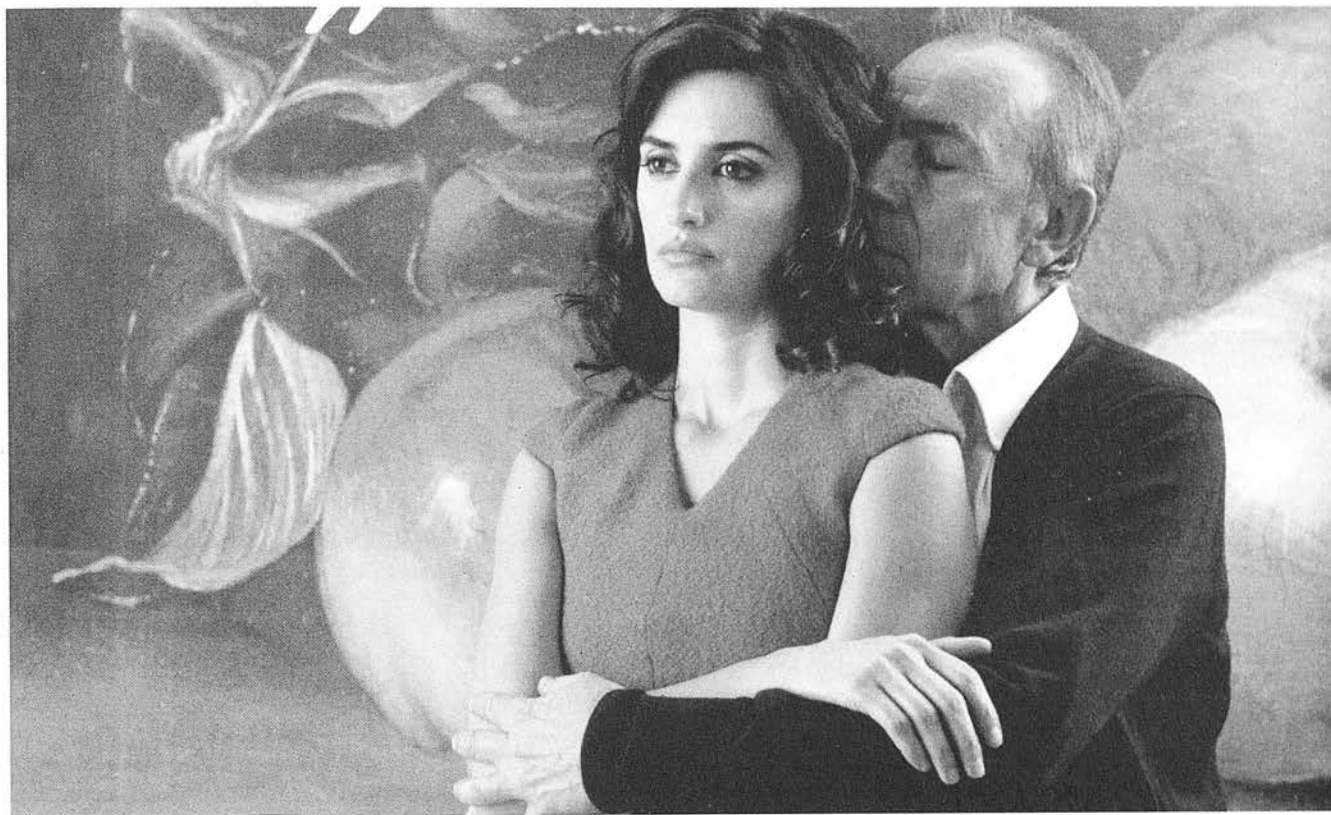
dels alemanys abans que aquests retornin. Ho fan mitjançant *The African queen*, nom que rep la barcassa d'Allnut. Amb tot, el títol guarda un doble sentit, de tal manera, que amb ell s'al·ludeix al nom de l'embarcació, però també a Rose, que és qui té la idea de convertir la botella d'oxigen en un torpede per llançar contra un vaixell alemany, de fet, és que no conserva Hepburn cert aire com de reina d'Anglaterra? Mostra, en aquest sentit, una fe cega en la vinguda dels anglesos, un coneixement ple de tot el que es refereix al seu país i una superioritat manifesta seva (dos anglosaxons com ells podran recórrer el riu tenint en compte que abans un alemany ha pogut travessar-lo).

No sé si intencionadament, però un repàs a la filmografia de Huston ens farà adonar que la superioritat de la raça blanca sobre la resta, completament folkloritzades, és un continuum de la seva producció que es repeteix, posem per cas, amb els mexicans a *The treasure of Sierra Madre*, els afgans a *The man who would be king* o els negres —i, fins i tot, els germànics— en aquest *The African queen*. Una raça negra, per cert, que compareix només als instants inicials de la cinta i pràcticament no tornen a sortir a tot el film.

Sota l'escorça del cinema d'aventures, *The African queen* mostra una comèdia de parella que recorda, per diverses raons, la filmografia d'un altre gran director del cinema americà, Howard Hawks (Goshen, 1896 - Palm Springs, 1977), a qui, per cert, se li havia proposat la tasca de dirigir-la. A Bogart, l'havia dirigit Hawks poc abans a *To have and have not* (1947) i a Hepburn l'havia tinguda sota les seves ordres a *Bringing up Baby* (1938), dos films amb els quals els espectadors podran trobar algunes concommitàncies amb aquesta pel·lícula. Però és que també n'advertiran amb el *Hatari!* (1962) de Hawks, ambientat igualment a l'Àfrica, en aquesta part de cinema - documentalari que tenen tant el nostre com el film de 1962; algú es podria entretenir, per cert, a veure si es computen un major nombre d'animals filmats en un o en l'altre. En canvi, a *The African queen*, la flora servirà com a correlat objectiu de la dona.

Al final, la pluja que cau adquireix un sentit bíblic de diluvi universal i després s'estableix una resurrecció de la parella quan tot semblava indicar que havien arribat al final de llurs vides, perquè la mateixa aigua els treu del fangar on es trobaven aturats.

Quant als efectes especials, certament, els anys li han passat molt per sobre, i així, quan es travessen amb els ràpids al riu, la superposició de plans es dibuixa molt falsa als ulls de l'espectador, però això no ha invalidat una cinta que continua essent una de les més recordades i estimades pel públic de tota la carrera de John Huston. ■



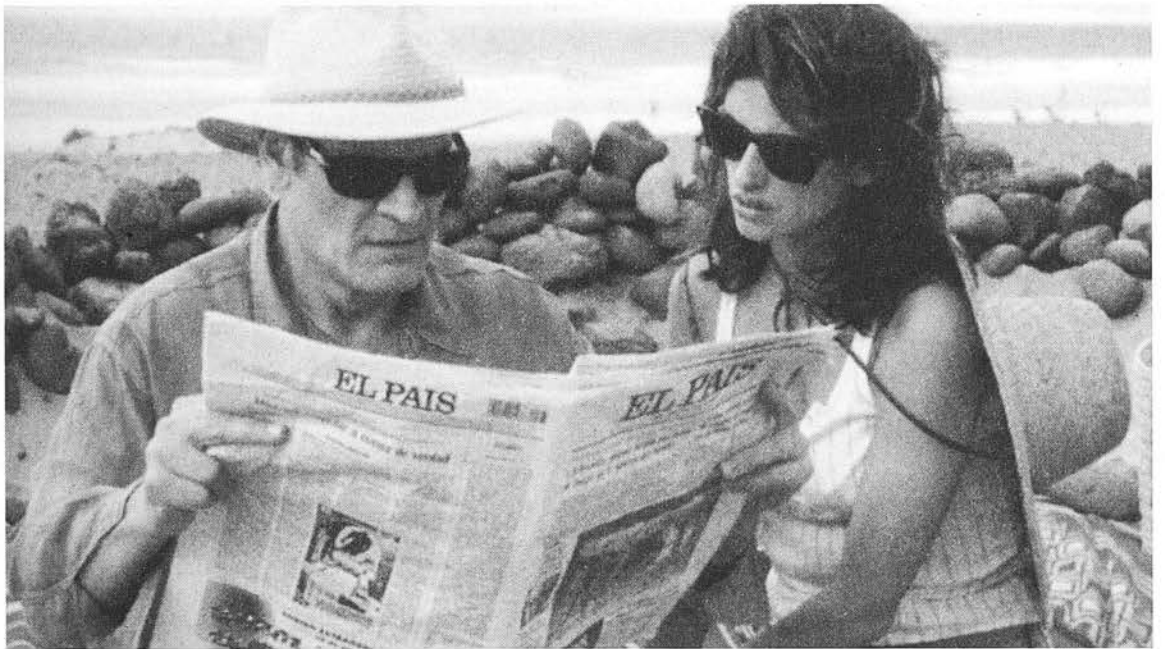
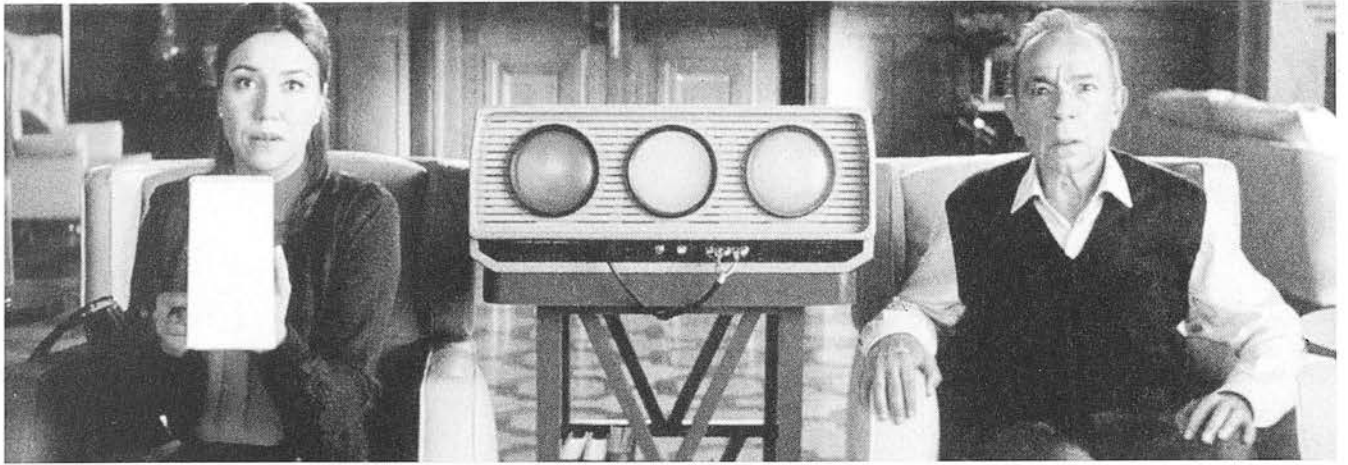
Conté *Los abrazos rotos* una eloqüent seqüència, a la qual per mitjà d'un lent *tràveling* la pantalla se'ns va revelant poc a poc plena de fotografies trossejades, estratègicament disposats els bocins per a compondre un puzzle al qual, no obstant, no hi encaixen cap de les peces. Si no és, en tot cas, com a conjunt, a mode de bell mosaic visual. I un diria que aquest pla ve a proposar-se com una metàfora del cinema de Pedro Almodóvar, almenys pel què fa referència al d'uns anys ençà. Tot i que podria ser que es tractés ja des d'un principi del *trencaclosques* mateix, només que la composició estava conformada llavors per un número menor de fragments i més irregulars, en què algunes de les imatges destacaven per damunt les altres amb una brillantor inusitada.

Gustavo Martín Garzo —capturat el seu interès per la mateixa seqüència— interpretava des de les pàgines d'*El País* que entre aquestes instantànies fraccionades a penes si hi havia "una relació de causalitat, com fragments aïllats que parlessin de la profunda manca de sentit de la vida". Podríem igualment pensar que remeten en realitat als "abrazos rotos" del títol, a causa de la fatalitat o del destí, que el director (el de la ficció) intentarà recompondre "a les palpentes", amb aquell afany il·lusori pel qual tots hem fantasiejat algun cop amb recuperar el passat.

No obstant, aquesta mateixa falta de causalitat de la qual ens parla Martín Garzo (encara que en un sentit diferent), podem trobar-la en la majoria de pel·lícules d'Almodóvar, com si el seu cinema estigués configurat a còpia de moments-força, intuïcions fulgurants a les quals els faltés tot i així l'enganxall que haurà de convertir-les en un relat diacrònic, enllaçats llavors els trossos per mitjà d'aquesta inexorable successió de conseqüències amb què ens obsequia la vida, en funció de les opcions escollides o de les que un bon dia varem desestimar. Hi ha sempre alguna cosa de fals, d'impostat en les seves històries, d'excessivament calculat. Com l'obra de un demiürg condemnat a controlar cadascun dels seus plans, sense poder lliurar-se totalment al flux del corrent narratiu, (qüestió que, sigui dit de pas, podria solucionar-se amb un bon guió adaptat, si bé llavors per a alguns ja no estariem parlant de cinema "d'autor")

I no obstant, *Los abrazos rotos* és pròdiga en intuïcions fulgurants que creuen el seu metratge, com la del coit sota els llençols —amb l'aspecte de sudaris a l'estil de Magritte— que ens parla de l'amor-asfíxia, de genuïna semblança amb la mort, malgrat la protagonista pareixi gaudir-lo tant com el sofreix, per aquella condició humana susceptible en cada moment de transformar els afectes en el seu contrari. No menys brillants visualment són els negatius dels ossos trencats, a causa de l'excés en





l'abraçada, com radiografies del costat obscur de l'ànima. O, finalment, aquella seqüència ja tantes voltes comentada, malgrat el recent de la seva estrena, en la qual el director cec rastreja amb les puntes dels dits en el buit, intentant atresorar un instant perdut ja per a sempre. Seqüència destinada a humitejar els lacrimals i fins i tot al flamejar de mocadors a la platea, com qui en premia l'oportunitat, si no fos perquè per a produir-se tal prodigi és necessari que la narració ja et vingui duent de la mà des d'abans, i no com qui es veu sorprès de sobte per un descobriment a la vora del camí.

Contribueix als mèrits de la cinta la bellesa, lluminosa, de Penélope Cruz, de qui el director és capaç d'extreure'n or, o, com a mínim, el seu reflex, quan aconsegueix robar-li una forta semblança amb Audrey Hepburn; aquest experiment d'alquímia que tants han vingut intentant a costa de tantes, des de la desaparició de l'artista, si bé la resplendor daurada sempre deixava intuir al capdall l'esmoreïda patina del plom.

I ¿per què —cabria preguntar-se llavors— amb una profusió tal d'encerts parcials, la pel·lícula aca-

ba per avorrir, fins el punt que deixin d'interessar-nos els avatars dels seus personatges, ja sigui que visquin sota el volcà o presos d'una frenètica pre-determinació projectada des del passat?

A còpia d'eliminar les seves celebrades gràcies i de controlar, en un esforç de contenció, els canvis de to, aquest cineasta ha aconseguit la seva pel·lícula més europea fins al moment, la més compacta, la menys almodovariana (segons una definició que hauré de sentir sovint a propòsit d'aquesta cinta).

Molt millor dotat per a la composició d'imatges i el disseny creatiu, més proper a la troballa visual que a la profunditat i coherència narrativa, Almodóvar ha anat confeccionant-se una mena d'estil, per la força del desig i el procediment d'acumular un major nombre de peces —cada cop més homogènies— en aquest jeroglífic desembastat d'encerts en què consisteix el seu cine. Potser arribi el dia en què veiem multiplicar-se tant els fragments davant els nostres ulls, com perquè s'esvaeixin els seus contorns fins omplir finalment el requadre amb una única imatge. Un cop trobat l'engrut, ja res no haurà d'impedir que emergeixi a la fi el relat perfecte. ■

E. M. Foster, en parlar de narrativa, va apuntar lúcidament que un novel·lista ha d'apel·lar a la nostra intel·ligència i a la nostra imaginació, no merament a la nostra curiositat. Durant l'acció, el lector no s'ha de limitar a demanar "¿I després què passa?" sinó "¿Per què passa?" Si una obra només pot contestar la primera pregunta, ens trobam davant un simple argument, és a dir, una narració d'esdeveniments arrengrats en una seqüència temporal. En canvi, si a més pot contestar la segona, ens enfrontam a la trama, que és també una narració d'esdeveniments, però fent èmfasi en la causalitat.<sup>1</sup>

Tot i que *The visitor* (Thomas McCarthy, 2007) presenta alguns valors importants —sobretot la contenció expositiva i la interpretació— crec que un dels seus punts febles és que parteix d'unes premisses absolutament inversemblants quant a la trama. Cada acció i cada paraula de la trama han de comptar, han d'esser útils, diu Foster. En el cas d'aquesta pel·lícula, no és així durant els primers vint minuts. ¿Com pot esser que dos desconeguts tenguin les claus d'un pis que no és seu i s'hi hagin establert com si res? ¿Per què no s'explica mai qui és la persona que els ha deixats entrar ni quina relació té amb el propietari? ¿És possible que una parella formada per una venedora ambulante i un músic de carrer sense feina estable pugui pagar el lloguer d'un pis d'una certa categoria a una ciutat com Nova York? ¿Com es pot entendre que després d'aquesta intrusió i, repetim, sense conèixer-los de res, el propietari els ofereixi de quedar-s'hi sense més ni més? A *The visitor*, les tres primeres preguntes no tenen resposta i la quarta, des del meu punt de vista, no té una resposta satisfactòria.

El problema ve quan la majoria de la gent —no el seu director, que consti<sup>2</sup>— ha volgut veure la pel·lícula com una aproximació al tema de les relacions interculturals, perquè no podem prendre seriosament el seu punt de partida. És impossible analitzar cap tema si ens basam en unes proposicions tan poc consistents. Qualsevol pregunta que se'n derivi toparà amb un carreró sense sortida o amb respostes errònies. Basta amb un exemple: ¿l'acostament entre cultures es pot dur a terme com a la pel·lícula? Si pensam en la seva història, podem deduir que amb una mica de bona voluntat i quatre tocs de djembé n'hi ha prou, quan tots sabem que la realitat és molt més complexa... i més intolerant. Encara més: les qüestions econòmiques (gairebé sempre les més problemàtiques) no reben cap tractament en un film en què no només els immigrants no aparenten tenir problemes de doblers — res més allunyat de la realitat! — sinó que el seu arrendador (poc sociable i més aviat sorrut), a qui acaben de conèixer, no els vol cobrar el lloguer!

Paradoxalment, crec que la construcció dels personatges és prou sòlida, sobretot a causa de les magnífiques interpretacions de Richard Jenkins i Hiam Abbass (que encarna la mare síria). La reacció irada però finalment conformista del primer cap al final de la història o la dignitat de la segona són perfectament creïbles, com també ho són les reticències i el distanciament de la venedora ambulante, el personatge més sociològicament realista. És aquesta, pens, una de les majors virtuts de la cinta i el factor que acaba decantant la balança al seu favor. Així i tot, estic convençut que si el director i guionista hagués demostrat el mateix grau d'exigència en la trama que l'aplicat a la psicologia dels personatges i a la direcció d'actors, la pel·lícula hauria millorat molt. Al cap i a la fi, Aristòtil<sup>3</sup> ja va advertir que "un personatge ens dona una sèrie de qualitats, però són les seves accions, allò que fa, les que ens deixen satisfets o no". ■

#### NOTES

- (1) E. M. Foster: *Aspects of the novel*. Londres: Penguin Books, 1990.
- (2) McCarthy ha negat explícitament que la seva sigui una cinta sobre la immigració i sempre ha fet èmfasi en l'aspecte psicològic més que no en el temàtic. Podeu consultar l'entrevista en el número 387 (març del 2009) de la revista *Dirigido por...*
- (3) Apud E. M. Foster: *op. cit.*

Thomas  
McCarthy,  
Richard  
Jenkins i Hiam  
Abbass



## Los abrazos rotos

No, no m'ha agradat *Los abrazos rotos*. De fet, fa molts d'anys que no m'agrada cap pel·lícula de Pedro Almodóvar, però, així i tot, hi caic i una vegada més surt decebuda del cinema. La culpa és meva per a donar-li una altra oportunitat a un director que enlluerna amb els jocs d'artifici.

Sembla que cada títol signat pel manxec ha de ser una obra mestra. És innegable que Almodóvar ha creat un món. Però és un món on no tot té cabuda, un món on l'elegància no existeix, un món inversemblant i massa artificial. *Los abrazos rotos* és el millor exemple d'una pel·lícula totalment innecessària. El meu principal problema amb les pel·lícules d'Almodóvar és que no em produeixen catarsi alguna. És de suposar que tot és molt sentit i profund. Però tot és massa recercat, sembla que la senzillesa no existeix per a Almodóvar.

La gènesi de la història de *Los abrazos rotos* està relacionat amb un viatge realitzat a Lanzarote, on Almodóvar va fer una fotografia a una parella abraçada a la platja de Famara, afegida amb la temporada que va passar a les fosques en la seva habitació amb forts atacs de migranya (fets que no disculpen res).

Mateo o Harry Caine (Lluís Homar), cec després d'un accident, és un director i guionista en plena crisi. Temps enrere va tenir una història d'amor amb Lena (Penélope Cruz) que va desembocar en una tragèdia. L'únic contacte amb la realitat són Judit (Blanca Portillo), la seva agent, i el fill d'aquesta, Diego (Tamar Novas). Ernesto (José Luís Gómez) és un empresari enamorat de Lena. Apareix Ray X (Rubén Onchandiano) amb una proposta per a Harry Caine.

Blanca Portillo, Lluís Homar i José Luís Gómez són els que aporten la saviesa i l'experiència de l'elenc. Penélope Cruz està molt continguda, almenys en aquesta ocasió no crida. Rubén Onchandiano i Tamar Novas acusen manca de seguretat. Dani Martín, el líder (evitaré esmentar les paraules «actor» i «cantant») del grup *El canto del loco*, una vegada més demostra

que això d'actuar no està fet per a ell. La barcelonina Lola Dueñas assumeix un personatge que és totalment prescindible i ho fa tan poc convençuda que l'espectador ho sofreix.

Tots els personatges comparteixen la dualitat, tots amaguen alguna cosa i tenen connexió uns amb els altres.

Dels secundaris (Ángela Molina, Rossi de Palma, Chus Lampreave), cal destacar que precisament són això, secundaris, i que no aporten res nou a les històries. I d'escenes innecessàries, *Los abrazos rotos* n'està farcida (quan Lena fa proves de perruqueria —sembla una mala còpia de Julia Roberts a *Sleeping with the Enemy*—, i aquesta n'és només una de les nombroses referències cinematogràfiques: *Viaggio in Italia*, *Peeping Tom*, *The Third Man*, *Mujeres al borde de una атаque de nervios*, *Night of the Living Dead*...).

I el pitjor és que de *Los abrazos rotos* es desprèn un curmetratge protagonitzat per Carmen Machi (que sembla un embotit a punt d'esclatar dins aquell vestit que no l'afavoreix gens ni mica, mateixa opinió del pentinat) totalment insubstantial.

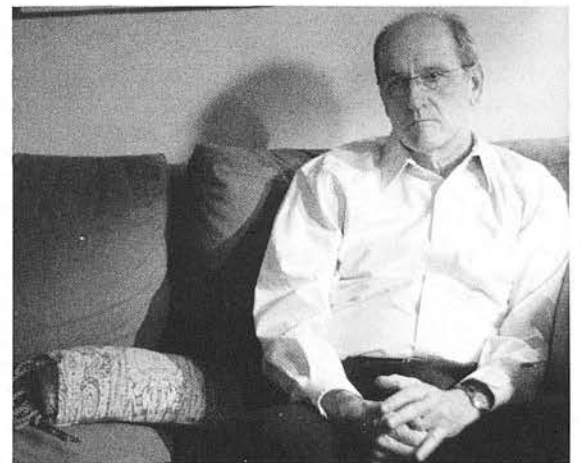
Sí, és clar que hi ha elements positius: la música del basc Alberto Iglesias i el disseny dels crèdits i el cartell de l'argentí Juan Gatti.

Una pel·lícula, qualsevol persona amb una càmera de 50€ comprada en una gran superfície pot fer-la. Per realitzar cinema cal més que bons enquadraments i guions enrevessats, qüestió aquesta de la qual en parlarem en una millor ocasió.

## The Visitor

Sens cap mena de dubte *The Visitor* és la millor pel·lícula estrenada en 2009, i això que encara queden alguns mesos per acabar l'any.

Tom McCarthy només ha dirigit dues pel·lícules, les que ens ocupa i la també magnífica *The Station Agent*, dos títols que comparteixen com uns desconeguts esdevenen en família.





*The Visitor* gaudeix d'un guió excel·lent i una realització superba. La càmera està on cal, no hi manca ni hi sobra cap plànol. La senzillesa està present pertot arreu.

Walter Vale (Richard Jenkins) és un professor d'universitat que, des de la mort de l'esposa, no està il·lusionat per res. Per tal de presentar, un llibre ha d'anar a Nova York. Quan arriba al pis, s'hi troba una parella com a inquilins, el siríà Tarek (Haaz Sleiman) i la senegalesa Zainab (Danai Guriba). Per raons que no vull desvetllar, també té protagonisme Mouna (Hiam Abbass), la mare de Tarek.

*The Visitor* sí que produeix catarsi. Els personatges estan perfectament desenvolupats, no necessiten cap frase ampul·losa, com la diu Blanca Portillo a *Los abrazos rotos*: «No sé lo que os habéis dicho estos días, pero yo sé lo que me he llamado todos estos años» per escenificar els sentiments, les inquietuds, no, d'això s'encarrega la posada en escena. Quasi tota la pel·lícula es desenvolupa en espais tancats per tal de reflectir l'angoixa dels protagonistes. Els exteriors són una al·legoria de la llibertat física, mental i espiritual.

Richard Jenkins (candidat a l'Oscar en la passada edició) i Hiam Abbass són la parella perfecte. Tal vegada la que menys pot aportar és Danai Guriba, malgrat que les escenes amb la seva sogra són fantàstiques.

Si s'hagués de classificar *The Visitor* amb una sola paraula, aquesta és commovedora.

Desig estar equivocada i que aquest títol no sigui el millor d'enguany... ja ho veurem.

## Knowing (Señales del futuro)

Sí, Nicolas Cage torna a ser un heroi mal pentinat.

*Knowing* no és més que un entreteniment. Em va sorprendre agradablement, ja que esperava una banalitat tipus la nova versió *The Day the Earth Stood Still* (aquest atemptat al cinema hauria d'estar prohibit i a més castigat).

Alex Proyas va debutar en la direcció amb *The Crow*, després presentà l'excel·lent *Dark City* i llavors la correcta *I, Robot*, que està al servei d'una estrella, Will Smith, que no sé ben bé per què em sembla simpàtic. Cal esmentar també *Garage Days*, títol que no es va estrenar a l'estat espanyol i de la qual només conec l'edició en format DVD.

Però, per parlar de *Knowing*, cal fer una referència obligada a *War of the Worlds*. Ambdues comparteixen, a més de cartell i temàtica, la relació entre pares i fills, traduïda com la manca o desestructuració de la família i la recerca d'un lloc segur per refugiar-se dels fets que semblen inevitables.

El 1959 l'alumnat d'una escola prepara una càpsula del temps. Cinquanta anys més tard, aquesta és descoberta, el contingut és un grapat de dibuixos que es reparteixen entre la nova generació d'estudiants, però un d'ells és una successió de nombres que aparentment no tenen cap significat. El destinatari és Caleb (Chandler Canterbury, conegut per ser Benjamin Button als vuit anys), el fill de l'astrofísic John Koestler (Nicolas Cage). Els esgarrifosos esdeveniments no es torbaran gaire a manifestar-se.

La veritat és que *Knowing* en mans d'un altre realitzador no hauria estat més que un film sense més sentit que justificar les despeses d'una exagerada quantitat de dòlars.

D'espectacular es pot qualificar l'accident d'avió, un pla seqüència que no deixa indiferent ningú. El millor de *Knowing* és que aconseguix que l'espectador estigui angoixat durant tot el metratge i que s'aferrí als braços de la butaca. Però, malauradament, l'aspecte negatiu és la part final, que no és més que una imposició dels estudis i no aporten res nou al que hauria pogut ser una pel·lícula més que d'efectes especials.

## Les femmes de l'ombre (Espías en la sombra)

La veritat és que he hagut de consultar a la xarxa qui és Jean-Paul Salomé, el director de *Les femmes de l'ombre*. No recordava que era el realitzador de *Belphegor. Le fantôme du Louvre* i d'*Arsène Lupin*, dos títols de metratge excessivament llargs.

França, 1944. Un comando de cinc dones té com a missió assassinar un oficial nazi. Així de concís és l'argument, segons sembla, basat en una història real.

Sophie Marceau, Julie Depardieu, Marie Gillain, Déborah François, Maya Sansa i Julien Boisselier saben que no protagonitzen un gran llargmetratge que, això sí, gaudeix d'una gran producció. Si el que cerques és una pel·lícula d'entreteniment, aquesta no et defraudarà, però quedarà oblidada només sortir del cinema.

El guió, escrit a quatre mans pel propi Salomé i Laurent Vachaud, ranqueja en alguns moments. La trama és previsible i no hi ha cap moment per a la sorpresa.

*Les femmes d'ombre* demostra, una vegada més, que Salomé fa de la mediocritat la seva signatura. Malgrat tot, no és de les pitjors i és deixa veure... si un no és gaire exigent. ■





## Treballant en curt Aina Cortès: per amor a la interpretació

Àngela Coronado



Aina Cortès

**Q**uedar amb Aina és tot un esdeveniment. Pujo les escales que condueixen a ca seva entre uns patis interiors que recorden les millors imatges de les pel·lícules neorealistes.

Aina m'espera amb una cervesa fresca i una mica de pisolabis. No es tracta d'una entrevista, sinó més aviat d'una conversa entre dues amigues que han viscut plegades els nervis i l'emoció que comporta un rodatge. [I això em recorda el final de *Ricas y famosas* (*Rich and Famous*) de Georges Cukor, si es guarden les distàncies, perquè «encara» no som ni una cosa ni l'altra, com a mínim jo.]

Llicenciada en Psicologia, amb un postgrau universitari en arts escèniques aplicades a l'ensenyament de la UIB, i estudis cursats a Sa Nau, amb incomptables monogràfics d'interpretació —ha estudiat amb Miquel Crespí, Boris Rotenstein, Pep Vila, Ami Hattab, Gabor Tompa, Carles Castillo, Giraldo Moisés, Enrique Silva, Adolfo Díez, John

Davison i Marcos Pornoy,—, aquesta mallorquina, nascuda a Palma l'any 1974 és incansable, imparable.

Filla d'actors, va pujar per primera vegada a un escenari amb l'edat de tretze anys amb el grup de teatre des Patronat amb l'obra *Els condemnats?*, i ja no se n'ha tornat a baixar.

Va treballar amb el Grup de Teatre de Palmanyola, dirigit i fundat, per son pare, Baltasar Cortès, des de l'any 1992 fins al 1998. Amb Adolfo Díez, director de Taula Rodona, col·laborà des del 1993 a l'any 2000 en la seva companyia Llebeig. El 1998 i fins el 2003 va fer feina en la seva pròpia companyia, Rondaines, fundada amb l'actriu Aina Moreno, la seva cosina. Des de l'any 2001 és actriu del grup Iguana Teatre. També treballa a La Sonrisa Médica, amb el seu personatge Ainesia Camilla Romero.

Des de l'any 1998 s'ha dedicat a la docència.

L'ocasió requereix parlar tant de teatre com de cinema.

[Expressiva, acompanya el discurs amb gestos. De vegades s'aixeca per interpretar-me un personatge o una situació.]

**Pregunta.** Hem parlat dels teus inicis, des de molt joveneta. Comenta'm qualche cosa més.

**Resposta.** Als divuit anys, en acabar el batxillerat i fer la selectivitat, i a causa de la inexistència d'un centre dramàtic a l'illa i la impossibilitat de viatjar fora, vaig decidir continuar la meua formació com actriu i estudiar Psicologia a l'illa. He hagut de viure el que és estudiar una carrera, treballar per guanyar diners i poder pagar-me classes de teatre per tenir una formació, i fer els meus bolos i assaigs, en aquella època en què no cobrava: estudiava, estava a Llebeig i Taula Rodona i vaig començar a fer *Via Crucis*.

En aquells moments, em va trucar Lluís Casasayas per a col·laborar al llargmetratge *Bert*.

**P.** Com el definiries? Què ha suposat per a tu?

**R.** La pel·lícula va estar rodejada de problemes. Jo encara era molt jove, una pipioli inexperta. La part en què intervenia es va rodar el 1996.

**P.** Sé que està enregistrada en súper-16 mm. M'han dit que és molt poètica.

**R.** Va suposar el meu primer contacte amb una producció a *lo grande*, amb actors de la talla de M. Jesús Hoyos i Fermí Reixac. Em va donar l'ocasió de conèixer el que és una actriu professional.

**P.** Lluís té fama de ser molt estricte.

**R.** Actors, actrius i director han de tenir una química especial, cosa que és molt important, i en aquell moment encara no ho sabia. Ara, sí. El respecte i l'afecte són les millors estris per treure tot

d'un actor. Hi ha diferents estils i tipus, però és necessari establir un determinat codi, primer l'establiment i després ja podem fer feina: hi ha un llençatge que entenem.

[Riu. M'imita la direcció de Lluís i la seva pròpia interpretació en la pel·lícula.]

P. El teu personatge...

R. Era la filla de M. Jesús Hoyos. A més de ser el meu primer contracte professional com a actriu, vaig cobrar molt bé.

P. Com definiries la història? Si em pots dir a grans trets qualque cosa...

R. Bert és un tipus que cerca un amic que ha desaparegut d'una manera misteriosa. És tot molt màgic i especial, es tracta de la Mallorca màgica. Surten els jardins de Raixa, si mal no record.

P. Sembla que segueix en la seva línia, el darrer que he vist, *Somnus Civitatis*, té un punt de partida similar: la recerca d'un investigador que ha desaparegut.

R. Vaig assistir a una projecció de *Bert* que Lluís va organitzar per als actors i gent que havia participat en el rodatge en la sala Renoir.

P. Després, has col·laborat en *El mar* d'Agustí Villaronga. Jo hi vaig fer d'extra vestida de monja...

R. Va ser la meva primera experiència en la creua del món del cinema: em vaig presentar al càsting i Villaronga em va comentar que li agradàvem dues actrius, M. Antònia i jo, per fer el paper de monja. Finalment la varen triar pel rostre, pels trets físics, ella semblava més jove i la varen nominar als Goya com a millor actriu revelació...

Va ser un toc d'atenció molt fort, perquè em vaig veure amb possibilitats. Si hagués tingut més oportunitats, si no hagués aparegut un càsting cada deu anys, sinó cada dia, i jo estigués a Barcelona o Madrid...

P. Et plantejes partir a Madrid o Barcelona?

R. Clar, és la típica pregunta. Els anys et fan tornar més vaga, t'estabilitzen, incrementen les pors, tens més consciència de les conseqüències. De més jove no tens ni tant de bagatge ni tantes coses per perdre, vas per aprendre, per experimentar. Ara no. Estic establerta, tinc els meus contactes, som una actriu en actiu que aquí té molta feina, i si em moc... Què vull? Sortir a *Escenas de matrimonio*? No, vull continuar fent el que faig.

P. En certa manera, no et vols vendre.

R. No, en altres circumstàncies hauria estat més senzill. I després el que diuen tots els directors: m'has encantat, la pròxima pel·lícula et tendré en compte, i no els tornes a veure [Riu].

Mentre acabava la carrera de Psicologia, em vaig fer un nom com a actriu aquí. Al cap de poc temps vaig entrar a Iguana Teatre: he estat set anys amb ells.

El darrer muntatge que hem fet és *Ubu rei*.

[Amb aquest grup ha participat a *La mort de Vassili Karkov*, menció especial dels Premis Ciutat de Barcelona 2007, *Feroe* i *El malalt imaginari*, amb Teatre de la Sargantana, a *Històries de la botiga encantada*, *Experiència Verne*, i *La fabulosa ciència del Dr. Grau i les bessones Grimm*.]

El meu pare ja havia fet feina amb ells com a actor, però jo hi vaig entrar per càsting. Ningú mai no m'ha regalat res, ningú; mai no he tingut ni un *enchufe*, ni un padrí, res.

En tots els treballs he entrat per càsting i m'han ofert feina, que no oportunitats. Una oportunitat hauria estat *El Mar*, és d'aquells trens que veus passar a la teva vida...

P. El darrer que has fet en teatre ha estat *Melodies de Brouvell*, dirigida per Pere Fullana, al Teatre Principal.

R. Sí. Pere és un dels grans directors que he tingut. He conegut molta gent, però, de directors, en destacaria mon pare, Adolfo i Pere.

Tinc altres projectes. Iguana és un grup en què pots entrar com actriu, fer la teva feina i sortir. A mi em vàrem demanar un poc més. M'he sentit part del projecte, amb ells mai no m'ha semblat fer feina a una companyia externa. M'he trobat com a ca meva. Però això no és una realitat: Iguana sempre seran Carles Molinet, Jordi Banal i Pere Fullana,

*Melodies de Brouvell*, amb Lina Mira i Xim Vidal



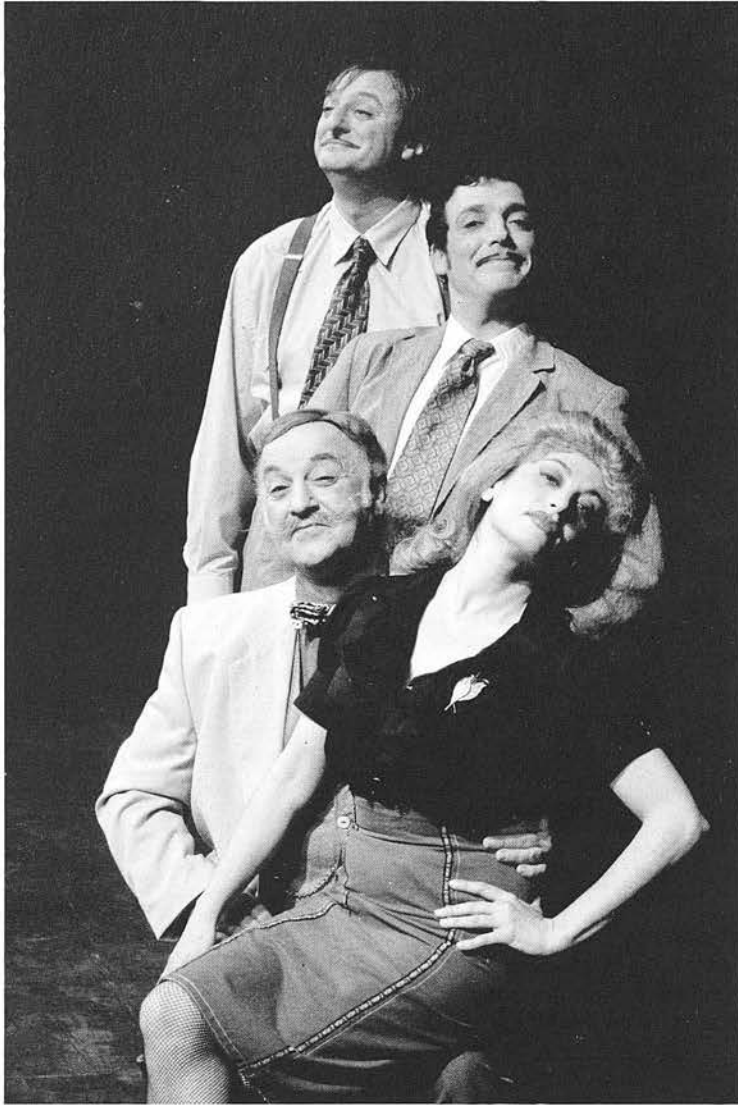


Foto publicitària de *Melodies de Brouvell*, amb Enric de las Heras, Jordi Cumellas i Antoni de los Àngeles

els tres socis. M'han ensenyat moltíssim i m'hi he consolidat com a actriu.

P. Sargantana i Iguana funcionen a la vegada?

R. Sí, Sargantana és una planter d'actors, es dediquen a fer obres infantils. A Pere li va agradar la meua manera de fer feina i em va proposar fer *El malalt imaginari*, va ser el meu salt del teatre infantil a l'adult.

Sargantana seria un petit gran embrió. He fet molt de teatre infantil, continuo fent-lo. Treballar per a un públic d'infants és absolutament genial, és on em mesuro com actriu. Hi ha gent que només ho fa per treure únicament i exclusivament diners amb el tema dels col·legis, perquè, tanmateix, només són infants. Però hem de pensar que estam educant els futurs espectadors amb un criteri i els hem d'oferir qualitat.

P. Tal vegada, futurs creatius.

R. I futurs odiadors del teatre. Perquè un nin petit de quatre anys obligat a estar assegut una hora a veure una obra de teatre suposadament per a infants pot arribar a odiar el teatre per a sempre.

El teatre requereix un esforç de l'espectador, no és com el cinema. Tu ets espectador de manera activa, escoltes, has d'entendre, has d'entrar en la història, hi has de tenir una certa predisposició. Si et sembla un tedi d'hora i mitja no hi tornes mai, i aquest és el gran handicap del teatre.

P. Deien que, malgrat la crisi, el teatre està passant per un bon moment. Hi estàs d'acord? Es pot aplicar a Mallorca?

R. No ho sé, no en faig estadístiques. Ara bé, crec que el mite o el tòpic que la gent no va al teatre és una gran mentida. La gent va amb els seus fills a veure, per exemple, titelles al Teatre Municipal, i t'omplen el Teatre del Mar per veure *Camarada K*, que és una obra de l'absurd rus; plens absoluts, amb obligació de prorrogar...

P. Creus que el Teatre del Mar és el que té una programació més avantguardista en aquests moments?

R. No. Pot ser que durant uns anys, amb uns altres governs i altres gustos i manera de programar els teatres públics, fos òbviament l'avantguarda cultural. Ara, vivim una altra època.

P. La reobertura del Teatre Principal.

R. Però, vegem: hi havia altres espais per fer-hi programacions i no se'n feien. Es gastaven els diners en altres coses.

Al Principal, en el 1998 vàrem estrenar *Mort de dama*, i ara deu anys després s'acaba d'estrenar una altra *Mort de dama*, una coproducció del Teatre Principal i del Teatre Nacional de Catalunya, amb actors de primera línia, tant catalans com illencs.

Ha estat en les dues legislatures, s'estrena la mateixa obra, però quina diferència... Perquè en el 1998 hi havia una manera de pensar, unes creences, uns diners, una manera de fer les produccions i ara no...

P. Tal vegada s'inverteix més ara en cultura?

R. El Principal ara està fent una programació molt variada, molt avantguardista, sense complexos, cosa que li està costant moltes crítiques. Fa coproduccions amb Catalunya, amb centres dramàtics d'on sigui, amb companyies d'aquí, de petit format, de gran format, grans produccions com *Melodies de Brouvell*, es poden permetre el luxe de triar el director que vulguin. Hi veig un altre color, fa una aroma diferent.

P. Estàs treballant en qualque projecte teatral?

R. Ara mateix, estic amb el meu propi projecte personal. Després d'*Ubu rei*, vaig prendre una decisió, vaig pensar que no podia passar-me tota la vida en la mateixa companyia, que, a més, mai no seria meua. He pres la decisió d'independitzar-me, de muntar el meu propi projecte. Som una actriu que no pot viure aferrada al telèfon, esperant que li telefonin. Com deia Picasso, que arribin les



muses, però que m'agafin fent feina; que arribin les telefonades, però que m'agafin treballant.

P. Participes ara en la sèrie *Llàgrimes de sang* d'IB3. Digueu-me qualche cosa del teu personatge.

R. Pilar Barceló, inspectora d'Agricultura i Pesca.

P. Crec que a la sèrie hi surten Simó Andreu, Dominic Hull, d'Estudi Zero i Carles Molinet, d'Iguana, entre d'altres.

R. Sí. El meu personatge és una persona molt sola, que s'ha fet a si mateixa, a qui li agraden molt els diners i de vegades té una conducta poc ètica per aconseguir-los.

Encara no ha fet grans traïcions, no sé si serà una de les dolentes de la sèrie...

P. Què tal l'experiència de fer feina a televisió?

R. Totalment diferent. Quina velocitat, quin ritme més diferent, quina manera d'actuar tan distinta, quin tot... i quin directors més propers, que bé, quin plaer. Fan que et trobis molt còmoda, et tracten amb molt de respecte, t'animen a continuar...

P. En referència al teu projecte personal...

R. En tenc de diferents en marxa. El primer és que estic amb un músic, Tomàs Picornell, director del conservatori de Palma, i hem elaborat una obra de teatre infantil a partir d'una rondalla, de la qual també m'he ocupat de la dramaturgia, es tracta d'*En Joan del Fabiolet*, que es representa des del 2007.

Hi ha un altre projecte de creació pròpia que encara està en fase embrionària.

No puc posar en escena l'obra d'un autor actual perquè la Societat General d'Autors em sagna, demana molt de diners per cada representació. M'estim més escriure-la jo. Que representi les obres d'autors la gent que té diners, com la del teatre públic... [Se'n riu].

Després, estic amb un grup de psicòlegs i psiquiatres treballant amb una actriu i professora catalana, Catalina Lladó, fent un projecte d'investigació del teatre, a ella li recorda el principi del Teatre Lliure. El teatre és una eina excepcional.

P. Això s'està utilitzant bastant darrerament en dinàmica de grups. Està bastant de moda.

R. Està de moda el psicodrama, el *role play*, integrats en la Psicologia com a eines de feina. La modificació de conducta és laboriosa i lenta.

P. A més col·labores en *La Sonrisa Médica*.

R. Sí, som actriu de *La Sonrisa Médica*, som pallassa d'hospital, tenc la meua formació de clown, però estic formada específicament per aquesta tasca.

P. Com qualificaries l'experiència?

R. És excepcional. Treballaria la curació des de tres costats: biològic, psicològic i social. El costat biològic està excessivament cobert. El que hem de fer és que la qualitat de vida, l'estat d'ànim

vagi *in crescendo*. Crec que el fet que arribin uns pallassos i et facin riure pot ser directament proporcional a l'efectivitat dels tractaments.

Un altre projecte és la direcció teatral.

P. Ja has impartit classes.

R. Sí, moltes, m'encanta. Els meus alumnes ara estan en un bon moment, de fet continuen estudiant teatre: una d'elles, Neus Nadal, ha guanyat el premi a millor actriu de la Mostra de Teatre Amateur de Consell en una obra dirigida per mon pare. N'estic molt orgullosa.

M'ha contractat un grup de teatre amateur com a directora, es diuen *Lacom.unitat*. Ha estat una experiència catàrtica, molt bona anímicament; és com modelar fang i, si el fang que modeles és d'una qualitat increïble i amb una predisposició al treball, i a més a la gent li agrada, la combinació és perfecta.

Hem fet l'obra *Aurora de Gollada* de Beth Escudé i Gallès, una autora catalana. Es tracta d'un joc de paraules, és la història d'una dona que pateix els maltractaments del seu marit i que arriba a comissaria...

També participo a la ràdio a IB3: faig la col·laboració de teatre del programa *Tassa i mitja*, tipus magazine, que emeten els horabaixes i que condueix Noemí García.

Ainà Cortès,  
caracteritzada  
per a *Ubu rei*



I som la veu de *Pipo*, un personatge d'un joc educatiu en CD.

P. O sigui que estàs pluriocupada. Tenc la sensació que és necessari per sobreviure en la professió.

R. Faig doblatge, tot el de la televisió està ben pagat, però sorgeixen altres col·laboracions, com per exemple els curtmetratges, que no donen diners. No obstant això, quan un decideix ser artista no l'atura el fet de no cobrar.

[Parlam de l'amor a la professió, de la gratuïtat.]

Mai no me'n penediré, al contrari, m'aixeco cada de matí contenta d'haver estat prou valenta de dedicar-me a la interpretació i d'haver fet d'aquesta una professió, perquè tenc la llibertat de poder fer el que m'agrada i que em paguin i tenc el suficient temps per poder desenvolupar projectes.

Tal vegada no tenc certes propietats, però tinc una vida. Jo la crisi ni la noto [Somriu].

P. Ets part activa de l'Associació d'Actors de les Illes Balears.

R. Sí, m'hi vaig afiliar perquè crec en el projecte. He estat auxiliar administrativa i he format part quatre anys de la junta directiva, com a secretària general. Lluitar per uns drets tan bàsics que és impossible no estar-hi d'acord: perquè et donin d'alta a la Seguretat Social, et paguin els assaigs i actuacions. Pensa que l'actor sempre és un treballador per compte aliè i que aquesta és una prioritat. Hi ha productores, grups teatrals que no et contracten.

Precisament les productores petites de teatre i cinema són les que entenen aquesta necessitat i urgència i s'hi pot dialogar.

Pensa que per a les grans productores estrangeres som mà d'obra barata. No entenen aquesta prioritat, consideren que has de fer feina com a autònom. Però, on és aquest epígraf d'actor en l'apartat d'autònoms? Senzillament, no existeix. M'hauria de donar d'alta de portera, o de lampista, simplement per fer feina d'actriu.

Des del moment que trepitges un plató, tenguís o no currículum o formació, ets actor i, si no s'exigeixen certs drets, estàs boicotejant la professió. [Surt la sindicalista que du dintre.]

Aquesta reivindicació ja es feia a Madrid els anys setanta, hi va haver actors empresonats, etc.

Ara hi ha una legislatura clara, hi ha una associació d'actors que és un sindicat. Jo diria: actors, deixau de tenir por de demanar els vostres drets a certes persones o companyies, o productores que es puguin lucrar amb la vostra feina, fins i tot mentre reben subvencions.

P. En el camp del curtmetragisme, el tema canvia...

R. És relatiu. Depèn de si hi ha diners pel mig. Si és una gran productora, que després pensa lucrar-se en festivals, doncs...

P. Has participat amb Pedro Riutort en alguns dels seus projectes.

R. Anàvem a escola plegats, al Lluís Vives. Era jugar, divertir-se, passar-ho bé... Record sortir en el passadís de la casa d'algú arrossegant-me per terra. Jo no sabia ben bé què feia i Pedro ens filmava.

P. Després has col·laborat en Sa Nau amb Grisca en *Mi vida como gato*, i amb mi en dues ocasions i ara estàs interpretant un videoclip dirigit per Daniel Aguilarte, de Caferno, titulat *Una España reflejada*...

R. He fet més coses. Amb Pedro Orell i el CEF vaig actuar a *Leocadio*, on feia d'infermera *freaky* que s'amagava darrere unes ulleres molt gruixudes.

P. Destacaries qualche anècdota de totes aquestes col·laboracions, o si han estat gratificants?

R. En ressaltaria que han estat treballs molt durs. La gent no té ni idea del que passam els actors: fred, calor, fam, hores i hores d'espera, hores de son... Només per amor a l'art, perquè estàs fent feina amb amics...

P. I qualche rodatge que hagi estat més dur que altres?

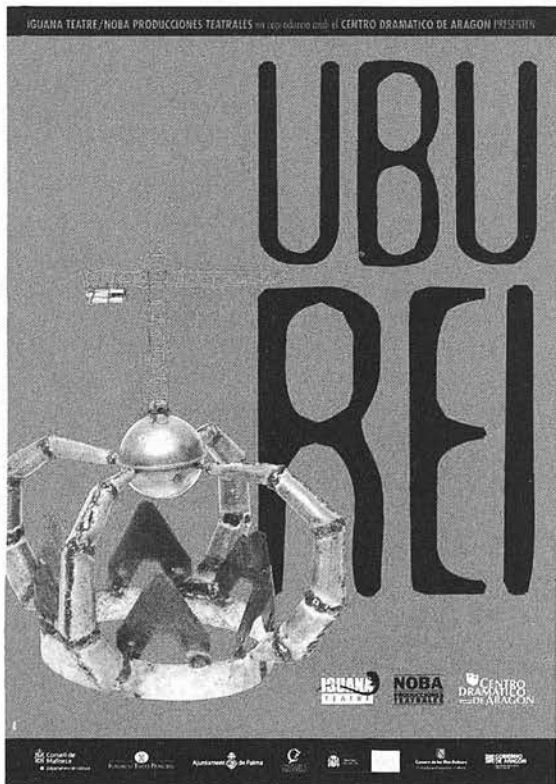
[Recordam anècdotes dels darrers rodatges: Aina simulant un suïcidi, en tirar-se des d'un balcó imaginar una i altra vegada...]

R. El bo dels curtmetratges és que et permeten experimentar.

P. També els directors investiguen. És un camp d'experimentació per a tot el món.

R. Exacte. M'interessa provar-me, veure de què som capaç.

Cartell de l'obra de teatre *Ubu rei*





P. A més han sorgit personatges bonics com el que [i ara em faré un petit homenatge] en *A qué temperatura arde el celuloide* diu «*Si me necesitas, ¿silbarás?*»

R. Sí, et proves i ningú no et jutja. En certa manera, és una feina per a tu. Veure si ets capaç de besar una altra persona, de despullar-te, de plorar davant una càmera, de tenir un atac de nervis, que és el darrer que he estat fent en el videoclip. L'escena en què em treuen els nins, no sé si es veurà reflectit, va ser un camp d'experimentació molt important i ho recordaré tota la vida.

P. Té molta força dramàtica.

R. Sí. I ets conscient que estàs interpretant, no té res a veure amb les primeres pràctiques tipus Stanislavski, no és Aina qui plora o tremola, és el seu personatge.

És bonic descobrir que has arribat a un grau d'experiència tan gran que pots fer això amb la mateixa intensitat i emoció real però sense fer-te mal, i això t'ho permet un curtmetratge.

P. De la teva feina amb Tolo Garcias destacaries alguna cosa? El llarg *El pitjor de la vida sempre és gratis* encara es troba en fase de postproducció.

R. Em remarcaria la diferència que hi ha entre les dues feines. El codi teatral és diferent al cinematogràfic.

En *Només el 99%* actuava de manera intuïtiva, tal vegada una mica teatral.

En *El pitjor de la vida* ja tenia nocions com a actriu de cinema. Entre d'altres, ja n'havia fet un curs, amb Gonzalo Baz: *El actor frente a la cámara*.

Si em demanen si som actriu de teatre, jo dic: «no, un és actor i punt»; però utilitzes eines diferents, segons el mitjà en què facis feina. En cinema un parpelleig es nota.

[Parlam d'altres experiències: del rodatge de *Trois*, que aviat s'estrenarà en aquesta institució, on varem passar molta calor, i on, com sempre en les meves històries, sortien trens i bicicletes; de marcar, de saber marcar el propi ritme de feina passant d'imposicions alienes; del seu amor a la interpretació, ja es tracti de teatre, cinema o televisió, «tot és feina, projectes i aprenentatge»; de com un càsting sempre afecta l'actor en funció de les expectatives; que la defensa del propi currículum sempre és més fàcil en teatre, perquè en aquest camp triar un actor físic és impensable...]

P. Tens ganes de participar en més curtmetratges?

R. Totes. Totes, fins que tingui 103 anys.

P. Malgrat que no cobris.

R. Sempre amb unes condicions. Amor amb amor es paga, no sempre es paga amb diners.

P. Et poden oferir noves feines.

R. Sí, si no hi ha una retribució econòmica, sí que n'hi ha una de professional. Ja sigui material gràfic, el propi curtmetratge, la fotografia fixa, la publicitat de la meua imatge com a actriu, els contactes que es poden fer, els futurs projectes, i que aquesta persona pensi en mi per a una nova història i no en la típica actriu de moda de la televisió imposada per la productora.

Per acabar, crítica, justificadament, l'afecció de molts de curtmetratgistes de tractar els actors com si només fossin un element més de l'atrezzo, o un simple focus, de vegades més preocupats per la il·luminació que per l'estat d'ànim dels seus intèrprets. Ja ho sabeu: «*Si la necesitas [per actuar en cap producció que dugueu a terme], ¿silbaréis?*» ■



# El lector: la culpa líquida

Carles Fabregat

*"Però el qui fuig no només  
marxa d'un lloc, sinó que  
arriba a un altre. I el passat al  
qual vaig arribar era tan vívid  
com el present"*

**T**ranscorre l'estiu del 1958. A la vora d'un llac, prop de Neudstadt, una noia rossa i saludable pregunta al jove Michael, de només 16 anys: "¿estàs bé?". Per la seva mirada no sols percebem que no hi està, sinó, que probablement ja mai no hi estarà. Tot just després surt corrents cap a la ciutat, en direcció al pis on a les darreres setmanes ha viscut un amor tan intens com prematur amb una dona més gran, però el trobarà buit, a mode de metàfora del buit que ja haurà de acompanyar-lo la resta de la seva existència. De l'existència d'ambdós. Tal volta pugui pensar-se que la breu excursió que junts realitzaren per las muntanyes dels voltants durant dos dies d'aquell estiu del 1958 representi el seu particular paradís, un únic parèntesi entre l'horror i la malenconia, quan no únicament el tedi.

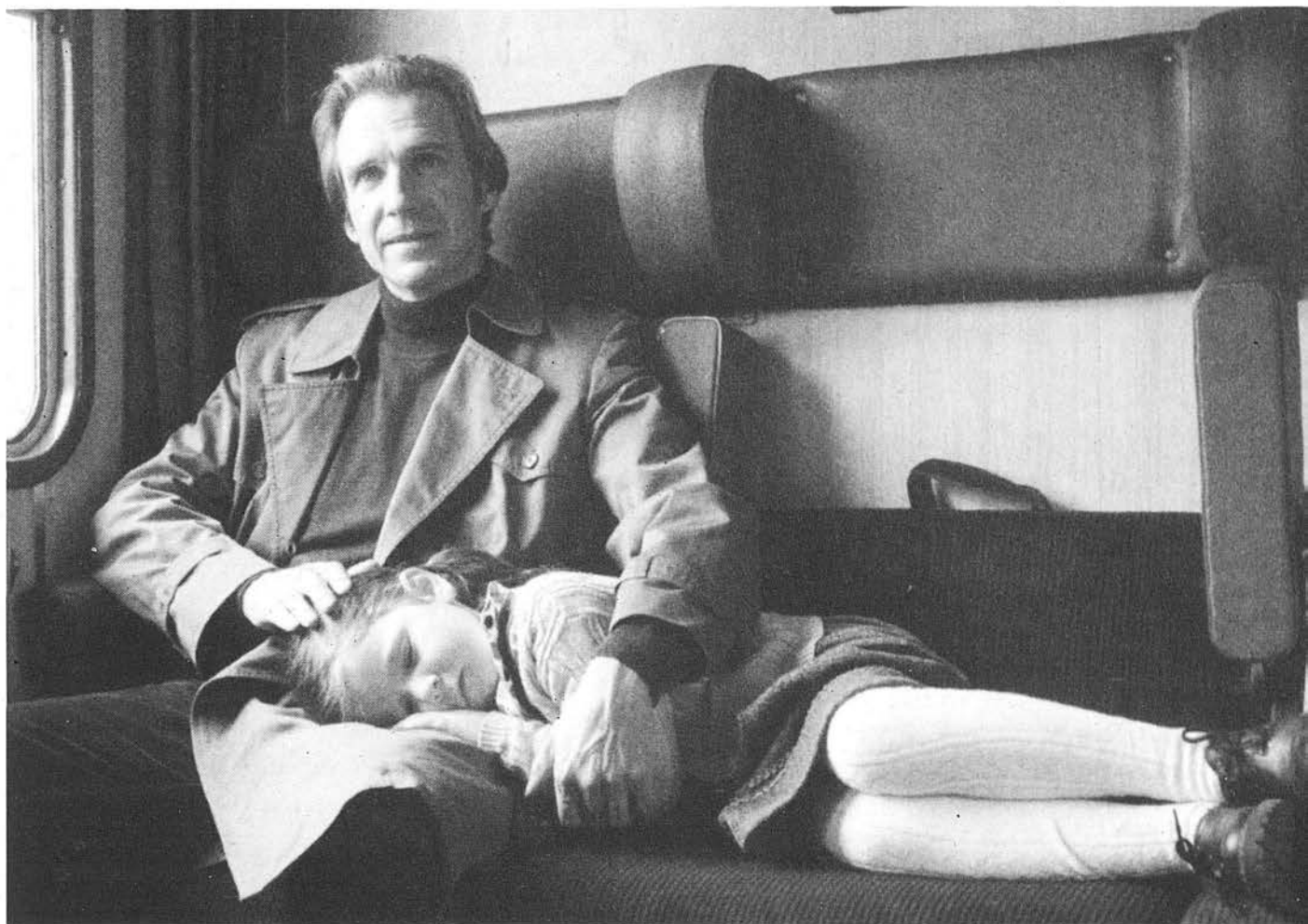
Malenconia que a la cinta de Stephen Daldry ve representada per una mena de color blau aquós. Com la pluja que precedeix el primer entrete dels amants, com el cel que ja sempre escrutarà el protagonista amb la seva mirada blau derrotat.

Durant aquell curt estiu que duran cosit a la memòria per a sempre més, ella estimarà sobretot d'ell que li llegeixi, que li conti històries. De fet, la lectura serà un requisit previ per poder fer l'amor. Tal vegada el plaer perquè li expliquin històries sigui una manera de resistir-se a accedir a l'estadi adult, responsable, simbolitzat aquí en l'acte autònom d'aprendre a llegir i escriure. "Prefereixo que em llegeixin", repetirà sovint Hanna, la protagonista. O tal vegada aquest ritual plaent li permeti fins i tot oblidar l'horror del passat, el petit paper que li estava reservat a la maquinària de l'espant. No saber llegir ni escriure, en aquest cas, com la condició del sotmetiment a una altra correlació: manar i obeir. "Érem guardianes, el nostre treball consistia en vigilar les presoneres, no podíem deixar que escapessin", declararà amb posterioritat, al judici sumaríssim sobre les "marxes de la mort" del 1944. Al final, després de sospitar que ja ningú no li tornarà a llegir per amor i com a símbol del seu definitiu accés al món de la cultura pujarà damunt d'aquests llibres el coneixement dels quals tant va desitjar, en l'acte voluntari d'acomodar-se d'aquest món. Ni tota la cultura junta podrà alliberar-la del pes de l'amor i del remordiment.

Si a la primera part, esplèndida —acompanyada d'una música que emfasitza però que no aclapara—, Daldry es lliure a la narració d'una història d'amor sense mostrar-se condicionat pel text que







adapta, en la segona no pot evitar subministrar algunes dades sobre el "tema" de la pel·lícula, forçosament succintes i una mica inconnexes, atès el desavantatge del cinema respecte de la novel·la pel que fa a la seva capacitat per a facilitar informació. Serà llavors quan —durant un seminari sobre "revisió històrica"— s'anomena de passada 'El problema de la culpa alemanya', de Karl Jaspers, per boca d'un professor (Bruno Ganz) qui també els instruirà a propòsit de la moral: "les societats creuen regir-se per una cosa anomenada moralitat, però no és així, es regeixen per quelcom anomenat llei". Passatges als quals la cinta correrà un major risc de caure en el didacticisme, com ocorre durant la visita de Michael al camp de concentració ara convertit en museu.

Atrapat en aquella història d'amor adolescent, compartida amb una dona que per edat bé hagués pogut tractar-se de la seva mare —de fet es revela a l'hora tan protectora i severa com ella—, viurà durant el judici una segona escena d'aquell amor turmentat, que haurà de constituir el pròleg de la seva ambigua covardia: no revelar el secret endevinat, pel qual Hanna escollirà abans culpar-se que caure en allò que creu una humiliació. Covardia de la qual es servirà Daldry —com abans l'autor del text, Bernhard Schlink— per testimoniar el senti-

ment de culpa de tota una generació per un fet del qual en foren responsables els seus majors.

Però *El lector* no és únicament una pel·lícula sobre la "culpa alemanya", ni sobre la utilització d'un succés menor de la barbàrie nazi a manera d'acte de restitució davant la humanitat. Es tracta també d'una pel·lícula sobre una història d'amor dilatada en el temps, demorada en l'ombra de malenconia que sembla ofegar Michael mentre navega pels laberints del passat, pels llacs i els rius de la seva llunyana joventut al costat de Hanna, diluint-se en la culpa que davalla sobre totes les coses d'aquest món amb la solemne cadència de la pluja.

I en especial, una història d'amor estojada en l'ànima d'aquesta guardiana que es decanta per l'ocultació de la seva "tara" congènita —per la qual no creu merèixer una altra cosa que servir d'instrument a l'atrocitat—, mentre atesora la creença que la lectura oferta és metàfora de l'amor. Una creença per la facultat de la qual ens és donat d'albirar la humanitat del monstre. Per tal facultat, diríem, i per la subtil gamma de matisos que desplega davant els nostres ulls aquesta magnífica actriu que és Kate Winslet, la generositat i talent de la qual, posats de manifest en la seva composició de Hanna Schmitz, se'ns figuren un regal. ■

# Kasdan sense nostàlgia

Pere Antoni Pons

Kathleen Turner



No són pocs els cineastes que, d'ençà de la dècada dels setanta, han revisitat els gèneres que inventaren —o, millor dit, dels quals n'establiren arquetípicament les pautes— els grans directors i guionistes del Hollywood dels anys 30, 40 i 50. La majoria d'aquestes revisitacions filmiques s'han fet a manera d'homenatge —homenatges sovint matisats amb el punt just d'ironia i de desmitificació, però sempre intel·lectualment conscients, artísticament explícits i sentimentalment sincers.

Un llistat forçosament breu de les nombroses pel·lícules contemporànies que s'han proposat refer o reprendre les regles dels gèneres clàssics del Hollywood daurat permet comprovar que les millors han donat uns resultats que van molt més enllà del simple exercici de nostàlgia metacinematogràfica.

Els westerns poèticament senils o elegíacs de Clint Eastwood, el tribut deliciós i mimètic que, amb *Far from Heaven* (*Lluny del cel*), va retre Todd Haynes als melodrames arravatats i llampants de Douglas Sirk, la comèdia hawksiana *What's Up, Doc?* del Peter Bogdanovich de principis dels anys 70 (quan encara no havia caigut en desgràcia), i la laboriosa i violenta recreació dels codis del gènere policíac que va fer un Curtis Hanson irrepetiblement pletòric a *L.A. Confidential* es mereixen el qualificatiu innegociable d'obres mestres, i a més a més configuren un catàleg artístic d'una qualitat equiparable a les reelaboracions meninesques de Picasso o als retrats del Papa Innocenci X de Francis Bacon (Velázquez passat pel turmix crispat de la modernitat multituosa).

Un dels directors que ha reaprofitat d'una manera més brillant i alhora més fidel els codis dels gèneres clàssics és l'injustament infravalorat Lawrence Kasdan, autor dels guions de *Star Wars: Empire Strikes Back* (*L'imperi Contraataca*) i de *Raiders of*

*the Lost Ark* (*A la recerca de l'Arca perduda*) —la qual cosa bastaria per estampar en lletres d'or el seu nom en la Història del Cinema. En la seva faceta com a director, Kasdan ha realitzat dos films que dialoguen deliberadament i de tu a tu amb el cinema clàssic. Aquests dos films són *Silverado*, de l'any 1985, un western que oscil·la entre l'èpica i l'humor, i especialment *Body Heat* (*Foc al cos*), de l'any 1981, que recrea —fil per randa i sense subversions modernes— els codis del cinema negre.

Protagonitzada per William Hurt i per Kathleen Turner i escrita pel mateix director, *Body Heat* presenta tots els ingredients amb què Howard Hawks (*The Big Sleep*), John Huston (*The Maltese Falcon*), Billy Wilder (*Double Indemnity*), Otto Preminger (*Laura*) o Fritz Lang (*The Woman in the Window*) van crear alguns dels títols cabdals del gènere.

Aquests ingredients inclouen un personatge temerari, rude i cínic però superat per les circumstàncies, una *femme fatale* sumptuosa i viperina (tan bella com perillosa, tan fascinant com mortal), una intriga perfectament enrevessada, i una atmosfera moral de feixuga i infecciosa corrupció, en què els sentiments elevats i les bones intencions són metòdicament atropellats i destrossats pels interessos tèrbols i les baixes passions. Significativament, les úniques traïcions o llicències que Kasdan es permet en el seu film són aquelles que reforcen l'essència nociva o inquietant del gènere, però que els seus predecessors no es pogueren permetre a causa de la censura i l'estricta moral de l'època: la sexualitat tòrrida i un final infeliç.

Poques pel·lícules demostren tan clarament com *Body Heat* de Lawrence Kasdan que, en mans d'un creador intel·ligent i d'envergadura, la revisitació d'un gènere clàssic no és un exercici de nostàlgia, sinó un homenatge virtuós i extraordinàriament fructífer. ■

# Sessió especial

Cuina i cinema

19.30 hores

14 DE MAIG

## *El Rio* (1950) de Jean Renoir

Presentació a càrrec d'Anil Dhingra, Catedràtic d'Español a la Jawaharlal Nehru University, a New Delhi. A continuació se servirà un sopar indi. És imprescindible reservar al 971 725259.



## FITXA TÈCNICA

Nacionalitat i any de producció: França/Índia, 1950

Títol original: *The River*

Director: Jean Renoir

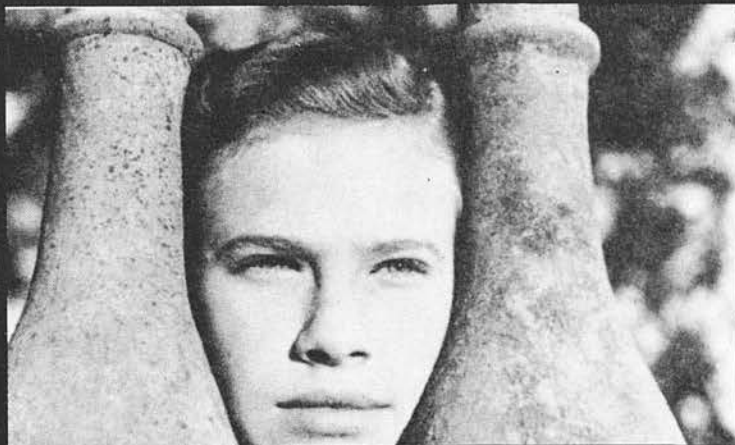
Guió: Rumer Godden i Jean Renoir

Fotografia: Claude Renoir i Ramananda Sen Gupta

Música: M.A. Partha Sarathy

Muntatge: George Gale

Intèrprets: Nora Swinburne, Esmond Knight, Arthur Shields, Thomas E. Breen, Patricia Walters, Radha Shri, Adrienne Corri, Suprova Mukerjee.





## El tercer home: 60 anys

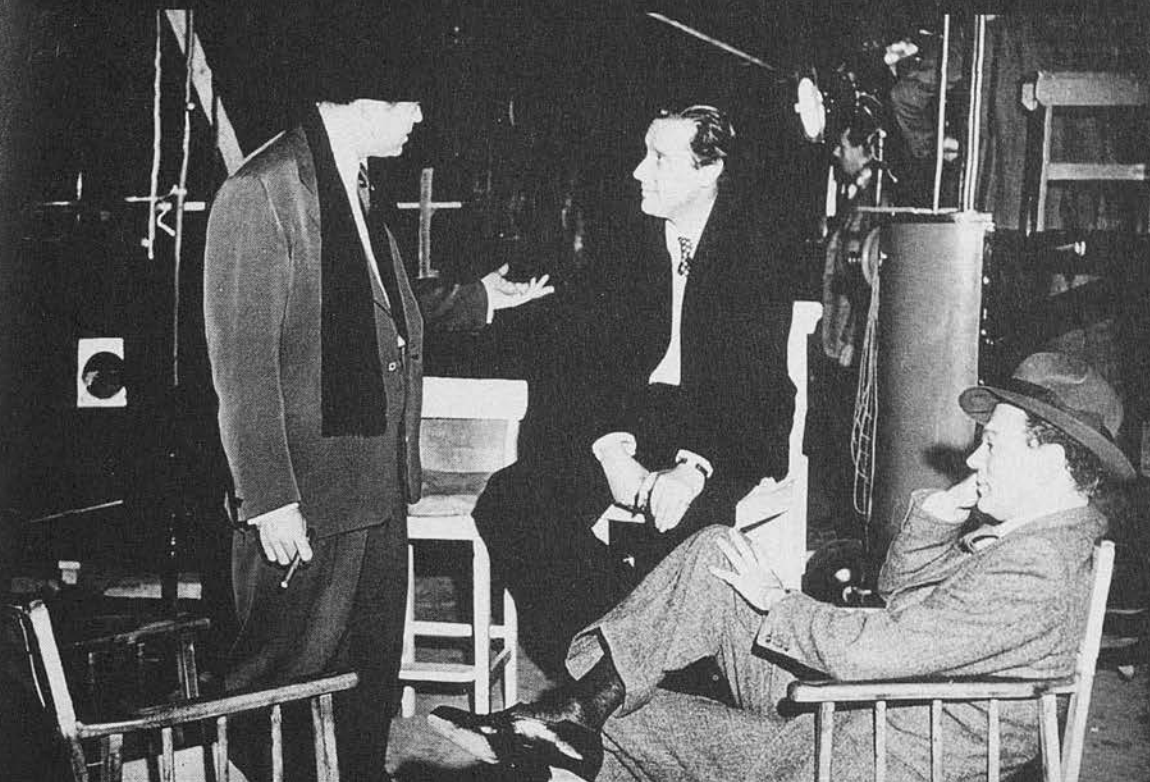
Octavi Martí

El primer que ens sorprèn veient ara, seixanta anys després de la seva estrena, *The Third Man*, (*El tercer home*) és que sigui un tan precís document —i documentari— sobre la ciutat de Viena en uns anys concrets, els de la immediata postguerra mundial, quan la capital austríaca, com la capital d'Alemanya, Berlín, estava administrada per les quatre potències vencedores —els Estats Units, Gran Bretanya, França i la Unió Soviètica— i els seus habitants sotmesos a un procés de desnazificació. Els quatre ocupants romandran a Viena fins el 1955, és a dir, set anys més tard del moment en què transcorre l'acció. A *The Third Man* no veiem que els vienesos no tinguin gas, electricitat o aigua potable, que són algunes de les dificultats amb què es trobaren després dels bombardeigs del 1944, però encara els veiem caminant entre runes, treballant en oficis que no són els seus per tal de guanyar-se la vida, demanant cigarretes o malficiant-se d'uns ocupants que no parlen alemany. Els vienesos són ciutadans de segona categoria, sota sospita, com ho són els berlinesos que Billy Wilder va retratar a *A Foreign Affair* (1948) o, ja en clau de comèdia, a *One, Two, Three...* (1961). La comparació amb la cinta de Wilder és pertinent perquè *A Foreign Affair* i *The Third Man* són estrictament contemporànies de rodatge i d'època en què figura que se situa l'acció. I de la comparació en surt que els destins de les dues ciutats —Berlín i Viena— no van ser els mateixos: la ciutat alemanya va

ser destruïda en un percentatge superior a la ciutat del Danubi, Berlín era la capital del III Reich i Viena una ciutat que ja havia deixat de ser gran capital el 1918, en una es concentrava tota la voluntat de justícia —i venjança— dels aliats mentre que l'altra era una moneda de canvi durant la Guerra Freda. Les tropes soviètiques varen conquerir un territori que anava bastant més enllà de Berlín quan parlem d'Alemanya però es varen quedar a Viena en el cas austríac. I Billy Wilder és un cineasta més interessat per pintar els homes que el britànic Carol Reed, que s'interessa més pels ambients i la trama. Tots dos films utilitzen material d'arxiu, material filmat en la ciutat mateixa però en el cas de Wilder el destí d'aquest material és servir de transparència mentres que Reed va portar els actors algunes setmanes a Viena mateix abans d'acabar el film en els estudis dels afores de Londres.

*The Third Man*, sent una obra de filiació neo-expressionista, amb els enquadraments angulats, l'ús sistemàtic de sorpreses proporcionades per la llum o la foscor —n'hi ha prou en recordar el moment en què veiem Orson Welles per primera vegada—, un gust pronunciat per plans que contenen dins seu altres plans, com pintures que parlen de pintures o miralls que mostren miralls, sent doncs una obra barroca, en perfecte concordància amb l'arquitectura pastissera de l'època gloriosa del imperi austro-hongarès, és el resultat d'una adaptació discutida d'una novel·la de Graham Greene, au-





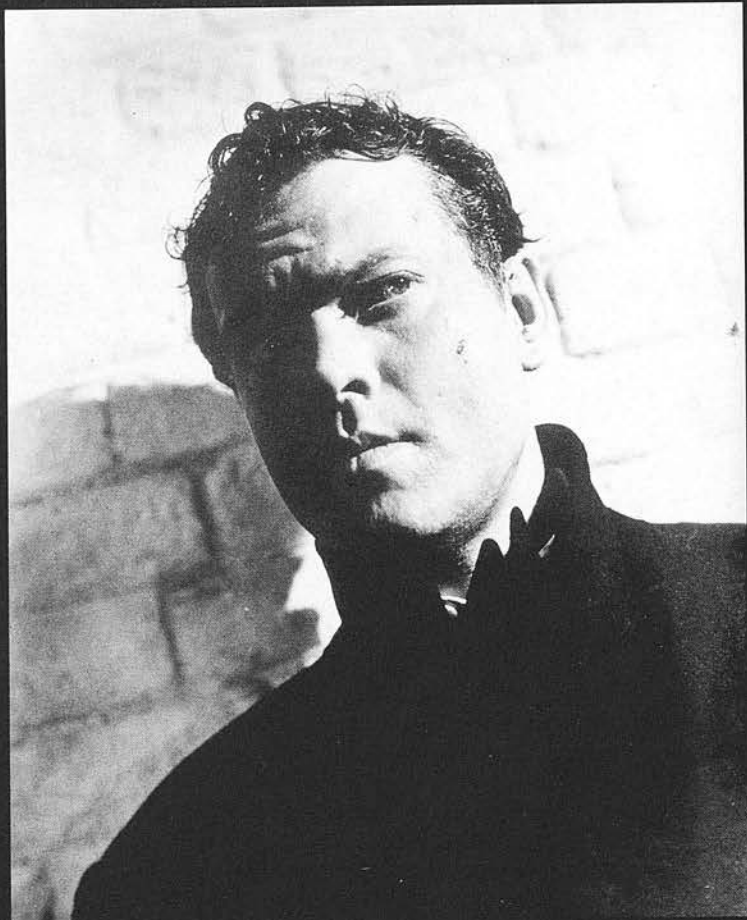
tor marcat pel seu desengany religiós —si el 1925 s'havia afiliat al Partit Comunista britànic, el 1926 es convertia al catolicisme, fe que conservà només deu anys però que no deixà de inspirar-lo. Carol Reed es va permetre moltes llicències, sembla, a l'hora de portar a la pantalla el guió de Greene. El novel·lista volia una obra més política, el cineasta va preferir centrar el dilema que ha d'afrontar el protagonista com un debat entre el deure cívic i el respecte que mereix l'amistat.

Algunes persones volen creure que *The Third Man* es una pel·lícula d'Orson Welles signada per Carol Reed. El barroquisme de la posada en escena, la preferència per òptiques que donen una gran profunditat de camp i caràcter mateix d'obra mestra que té el film ho fan possible. La realitat dels fets és una altra. Welles, que tenia problemes polítics amb l'incipient maccarthysme i sobretot amb el fisc als Estats Units, havia decidit prosseguir la seva carrera professional a Europa tot esperant temps millors. El productor britànic d'origen hongarès Alexander Korda tenia els drets del guió de Greene i a Reed sota contracte. A més, havia aconseguit que el productor David O. Selznick anticipés diners a compte dels drets de l'explotació americana del film. I Reed volia Orson Welles com a actor per a fer de Harry Lime. Però Welles corria per Itàlia rodant *Otello*. Necessitava diners però tenia molt poques ganes d'embarcar-se en la pel·lícula d'un altre. Va fer guar Korda tant com va poder, el quals va acceptar al final a canvi de 100.000 dòlars, una xifra considerable per a un paper breu i que exigia pocs dies de feina. Welles es va arrepentir sempre d'haver tingut tanta pressa i d'haver-se deixat seduir pels diners en efectiu quan Korda li havia

proposat l'alternativa de no cobrar a canvi del 20% dels beneficis. "¡M'hauria pogut jubilar!" recordava Welles anys més tard. "Als Estats Units va funcionar mitjanament, però a Europa va ser l'èxit més important durant 25 anys".

En definitiva, Orson Welles no va ser a Viena més enllà de quinze dies i és absurd pensar que va dirigir el film, ni tan sols que va dirigir les seqüències en què apareixia. "Això sí, vaig escriure els diàlegs del meu personatge", ha explicat Welles, content de seguir fer planant el dubte sobre l'autoria. En qualsevol cas, els diàlegs, la comparació entre la Itàlia creativa i sanguinària dels Borja que posa en marxa el Renaixement i la Suïssa amorfa i pacífica que inventa el rellotge de paret troba el seu fonament en el film d'Henry King *Prince of Foxes* que Welles acabava de rodar i que transcorria precisament durant el papat de la temible família d'origen valencià. L'important és que tot el film gira al voltant de Lime, primer amic mort misteriosament en un accident ridícul, després perquè descobrim que Lime no ha mort, per fi perquè Lime és l'amic d'infantesa del protagonista —Holly Martins, interpretat per Joseph Cotten, coprotagonista i rival de Welles en un mític film anterior, *Citizen Kane*. La seqüència final, de persecució per les clavagueres de Viena, avui segueix sent excel·lent, encara que ja no té la capacitat de sorpresa del 1949, quan el decorat semblava —i l'era— nou per a les càmeres cinematogràfiques. I el personatge de Lime mor en part a causa de la ressonància, de les passes i els trets que ressonen, com Quinlan, l'inspector de *Touch of evil*, víctima d'un micròfon ocult. I com Quinlan també Lime és un personatge ambigu, que té raons inquietants per a justificar el





que fa. Per ell, després d'una guerra que ha causat milions de víctimes civils, després que els avions d'un i altre bàndol bombardegessin objectius no militars —Coventry, la catedral de Saint Paul a Londres, Hiroshima, Dresde, etc.— res no impedeix o posa límits morals a l'assassinat. Harry Lime dirigeix una xarxa d'adulteració i venda al mercat negre de penicil·lina. Mata malalts, nens, ferits. "Vistos des de dalt, són simples puntets" diu Lime, que es compara amb l'aviador que deixa anar les bombes sobre aquestes formiguetes humanes.

L'argumentació del personatge de Harry Lime no és original. Chaplin l'havia exposat, precisament el 1947, a *Monsieur Verdoux*. I Chaplin tampoc no n'és l'inventor. L'originalitat no consisteix en ser el primer en dir una cosa sinó en fer-ho com si semblés que abans mai no hagués estat dita, és a dir, aconseguir que el vell ens sembli nou o, més ben dit, que el vell sigui nou. I *El tercer home* ho va aconseguir plenament. La pel·lícula es va convertir en la que millor reflectia el desànim i la derrota de l'Europa de la postguerra, el tema musical d'Anton Karas devia ser un dels primers discs que es varen vendre arreu del món. Durant anys Welles es queixava que, quan entrava en algun lloc públic on hi havia orquestrina, aquesta tocava el tema de Harry Lime així que algú el reconeixia. En definitiva, i que un dels més grans cineastes de la història era reconegut com a geni precisament per una pel·lícula que ell no havia fet!

Aquest equívoc, atribuir els mèrits o les culpes a algú que no hi té res a veure, és l'essència mateixa d'*El tercer home*. D'entrada ja he dit el que passa amb el comportament de Lime, que fa dubtar l'amic Holly Martins però també la noia interpretada per Allida Valli. Ella serà fidel a l'amor com Martins ho serà al deure cívic però tots dos en surten malparats. I entre ells dos, Martins i la noia, neix un amor que no es pot materialitzar mai a causa de l'ombra omnipresent de l'absent, de Lime, tal i com ho prova el fet que ella s'equivoqui sempre i l'anomeni Harry en lloc de Holly. Tota la pel·lícula juga constantment amb la presència d'un tercer element o personatge misteriós i incompreensible. Per exemple, l'idioma alemany, que és tractat com una llengua que només coneixen els derrotats i que els serveix de refugi per dir el que no volen que sigui entès pel poder. Però l'alemany també es pot convertir en una amenaça quan un nen creu reconèixer en Holly Martins l'assassí del seu pare. La xifra "tres" és molt important en la pel·lícula. En tres oportunitats Martins és a punt de seduir la noia, Lime apareix tres vegades, la policia intenta expulsar o ajudar a marxar a Martins en tres oportunitats, Martins interroga en tres ocasions el porter de l'immoble on vivia Lime i en tres oportunitats els ambigus i inquietants socis i amics de Lime intenten que Martins es cregui la seva versió de la mort. Per últim, Martins necessita tres converses amb la policia i de veure amb els seus propis ulls els estralls que ha causat la penicil·lina adulterada per acceptar ajudar a capturar Lime.

El film inclou un equívoc digne del viscut per Orson Welles cada vegada que el confonien amb Carol Reed. A *El tercer home* l'infeliç escriptor Holly Martins, de nacionalitat també confusa —canadenca en alguns moments, nord-americana la resta del temps— és pres per un gran novel·lista modern, un intel·lectual capaç de parlar d'«angoixa vital» o de discursar sobre Joyce i el monòleg anterior. Tot és fruit d'un malentès i de les necessitats de la política cultural de la Guerra Freda. Holly Martins és autor de novel·letes de l'oest que no semblen gaire més ambicioses que les d'un Marcial Lafuente Estefanía. Però l'atzar i les urgències fan que sigui captat pel personatge interpretat per Wilfrid Hyde-White, típic funcionari d'embaixada, espia dedicat a guanyar-se per la causa del liberalisme tots els artistes i escriptors possibles, a desactivar l'atractiu del discurs comunista. De la mateixa manera que la fortuna va voler que Jackson Pollock es convertís en el portaestendard de la modernitat plàstica i el progressisme pictòric del camp liberal enfront del realisme socialista del camp comunistista, Holly Martins hauria pogut ser l'escriptor escollit per competir amb Sojlov o altres membres de l'acadèmia de les lletres soviètiques o per a ser enfrontat als Jean-Paul Sartre, Cesare Pavese o Alfonso Sastre que lluitaven per una literatura compromesa.

*The Third Man* (*El tercer home*) és un film víctima i protagonista d'una altra sèrie de grandiosos malentesos. Per exemple, he dit al començar que



el film ens dona una imatge precisa de la Viena de finals dels anys quaranta, quan el cert es que la geografia de la ciutat, la geografia urbana que podem imaginar a partir de la pel·lícula es totalment incomprendible, un puzzle ple de peces que semblen no encaixar. I dic que semblen no encaixar perquè el que Reed buscava era precisament això, una ciutat en la qual es barrejassin els palaus i les runes, les esglésies i el cabarets, en la qual la moneda que val en un lloc deixa de ser vàlida al costat, una ciutat de la qual ningú no en pot fugir i en la qual cal viure-hi com en un laberint. Els cotxes, quan surten, sempre fan voltes i diríem que passen pel mateix lloc. En canvi quan es va caminant, una porta pot donar pas al que creuríem que és l'atri d'un temple i resulta ser el desmesurat replà d'una sèrie de pisos. O n'hi ha prou amb el fet que el cotxe s'aturi perquè la següent porta sigui una inesperada sala de conferències. De fet un cilindre, un pirulí destinat als anuncis, amaga l'accés a l'altre món, el de Lime, el clavagueram vienès.

Carol Reed, que va rodar els seus millors títols durant aquests anys quaranta i que va col·laborar en diverses oportunitats amb Graham Greene, és un cineasta avui menys valorat a causa d'algunes de les seves cintes més modernes. És injust. A *El tercer home* demostra una gran inventiva visual i un extraordinari sentit del ritme, amb seqüències de muntatge molt ràpid que s'alternen amb altres —com la darrera— en què sap prendre el risc de donar temps al temps per tal que aquest agafi el necessari gruix dramàtic. Avui, seixanta anys més tard de ser mostrada per primer cop, *The Third Man* (*El Tercer Home*) segueix sent una pel·lícula moderna, un clàssic que es mira amb passió i no badallant d'amagat com passa amb altres. Tota ella transmet el sentiment de mostrar-nos un món que és real, que és autèntic, com autèntiques són les vicissituds novel·lesques viscudes pels protagonistes. I el que definitivament té més mèrit és que tot aquest sentiment de veritat, de documental, ens el donen amb una obra de ficció que no respecta alguns elements substancials de la Viena del 1948. Llegint la correspondència del productor David O. Selznick he comprès fins a quin punt Carol Reed ha estat capaç d'enganyar-nos a tots. Selznick, només amb la lectura del guió, ja es mostra molt inquiet. "La reacció del públic americà pot ser molt reticent" adverteix Selznick. ¿Per què? Primer "pel diàleg, els nombrosos casos ridículs i que farien morir de riure el públic dels Estats Units". Per al coproductor del film està clar que els diàlegs són massa literaris però això no és el més greu: "El guió està concebut com si Anglaterra fos l'única potència ocupant a Viena. Apareixen, en la llunyania, alguns russos, un francès deambula pel decorat i es deixa veure de tant en tant i el sòl americà que veiem sembla formar part de les tropes britàniques d'ocupació". Per acabar-ho de rematar "l'heroï, americà, obeeix totalment les ordres i instruccions de les autori-



tats britàniques". És cert. Selznick té raó. Holly Martins hauria de dependre dels militars ianquis i no dels encapçalats per Trevor Howard. El desplegament militar dels Estats Units, en nombre de soldats però també de material bèl·lic, era superior al dels britànics i francesos. La disputa o prova de força era, sobretot, entre els Estats Units i la Unió Soviètica. I el film ho obvia. Reed vol que ens sentim en la vella i desballestada Europa però que ens hi sentim com a casa, no com a ocupants o ocupats. Falsifica la història però per arrodonir el clima de l'obra, per que aquesta sigui realment un film negre i no una cinta política. Optant per la mentida arriba a una veritat cinematogràfica superior. A Viena les coses no anaven com ens diu la pel·lícula però llavors —i ara— els europeus estàvem i estem convençuts que sí i no deixa de fer-nos somriure que el malvat de la història sigui precisament un ciutadà americà. En fi, que el cinema, a vegades, li fa males passades a la Història en majúscula. ■

## Trois

Antoni Fiol Juan

E  
S  
T  
R  
E  
N  
A  
  
C  
U  
R  
T  
M  
E  
T  
R  
A  
T  
G  
E

Dissabte, 2 de maig a les 19 h.

Centre de Cultura "SA NOSTRA" Carrer Concepció, 12 Palma

A partir dels anys seixanta, a França i, especialment, Itàlia, es varen començar a rodar pel·lícules d'episodis, en què cadascuna de les parts era realitzada per un director diferent. Podien ser històries connexes o bé eren independents i moltes de vegades mostraven fins a quin punt els cineastes més consagrats se sabien moure, o no, en un terreny que mig se situava entre el curtmetratge i el cinema de llarga durada. Com a mostres més significatives d'aquest gènere, es poden esmentar *Boccaccio '70* (Vittorio De Sica, Federico Fellini, Mario Monicelli i Luchino Visconti, 1962), *Ro.Go.Pa.G.* (Roberto Rossellini, Jean-Luc Godard, Pier Paolo

Passolini i Ugo Gregoretti, 1963) o *Histoires extraordinaires* (Federico Fellini, Louis Malle i Roger Vadim, 1968).

Fa un any, Danny Aguilarte va proposar a dos realitzadors més, Àngela Coronado, també col·laboradora ingent d'aquesta revista, i Alberto D. Särborn, la realització d'un curt que recupera en certa forma l'esperit de les pel·lícules d'episodis. És evident que la distància que hi ha entre aquelles i aquesta és immensa, però el que hom no li pot negar és que es tracta d'una proposta honesta i que els nou minuts de durada a què juga (tres minuts per a cada director) es fan ben curts i, sobretot, ben travats.

La primera part, deguda a Alberto D. Särborn, remet a la manera de filmar actual, amb un aire sofisticat i una mica asèptic, quan dos amants reprenen una vella història; Danny Aguilarte, per contra, recull, en la part central, la influència de les cadències de Wong Kar Wai i, per temàtica, d'Antonioni. Finalment, Àngela Coronado repassa els plans llargs, serens; les mirades evocatives i tristes, els enquadraments elegants, del cinema clàssic europeu, des de David Lean a Vittorio De Sica,

sense deixar de banda, però, alguns plans que en recorden d'altres també delicats rodats pel seu estimat Billy Wilder.

*Trois*, 'tres', no és tan sols el resultat de sumar dos més un, sinó que també és la mirada de tres directors que revisen tres èpoques, tres cultures, que, unides, donen com a resultat una sola història.

Ara bé, les paraules anteriors no són més que una excusa per convidar el lector a convertir-se en espectador i descobrir així què hi veu al darrere de la història, les històries, de *Trois*: que parlin les imatges... ■



## Joseph L. Mankiewicz: El cinema diluït entre el classicisme i el modernisme (I).

Xavier Jiménez

En aquest primer article d'una sèrie total de dos que finalitzarà el proper mes de juny, analitzarem la figura i l'obra del director Joseph L. Mankiewicz, des dels seus inicis com a retolista i guionista, fins el seu paper com a productor a la Metro Goldwyn Mayer, la seva presentació en societat amb *Dragonwyck* (*El castell de Dragonwyck*, 1946) i l'aturada final del que va resultar el seu primer gran èxit de crítica i públic: *A letter to three wives* (*Carta a tres esposes*, 1949). Amb aquest títol s'iniciarà el cicle presentat al Centre de Cultura de Sa Nostra, programat per a la darrera setmana del mes de maig i que continuarà durant tot el pròxim juny; aquest film és a la vegada el que va significar el punt d'inflexió de la seva carrera, que des d'aquell moment es transformaria per sempre amb la implantació d'un estil propi i personal —un paral·lelisme amb el denominat toc Lubitsch del mestre berlinès—, que Mankiewicz faria seua unes dècades després.

Joseph L. Mankiewicz representa una de les icones del cinema postclassicista de Hollywood, aquell que va començar a partir del 1950 després de gaudir de l'etapa d'eclosió i expansió a la dècada dels anys trenta i quaranta. La seva figura ocupa una posició intermèdia, entre la primera generació de pioners que consolidaren el cinema com un dels fenòmens culturals i artístics del segle XX, i els primers cineastes de la modernitat, que varen sorgir a partir de mitjan dels seixanta. Mankiewicz, juntament amb Nicholas Ray, Robert Altman, John Huston o Samuel Fuller conformen aquesta generació de cineastes —que podríem considerar en part integrants de la "generació perduda"—, que d'alguna manera va quedar tapada pel renom tant dels seus predecessors com dels posteriors continuadors, però que va resultar essencial —com el pas del temps ha demostrat—, per aconseguir articular el transvasament entre els clàssics (Capra, Curtiz, Hawks o Vidor), i els considerats primers cineastes moderns (Allen, Cassavates, Coppola o Lumet), aquests darrers nodrits en part gràcies a figures d'un altre corrent del moment, la generació de la televisió.

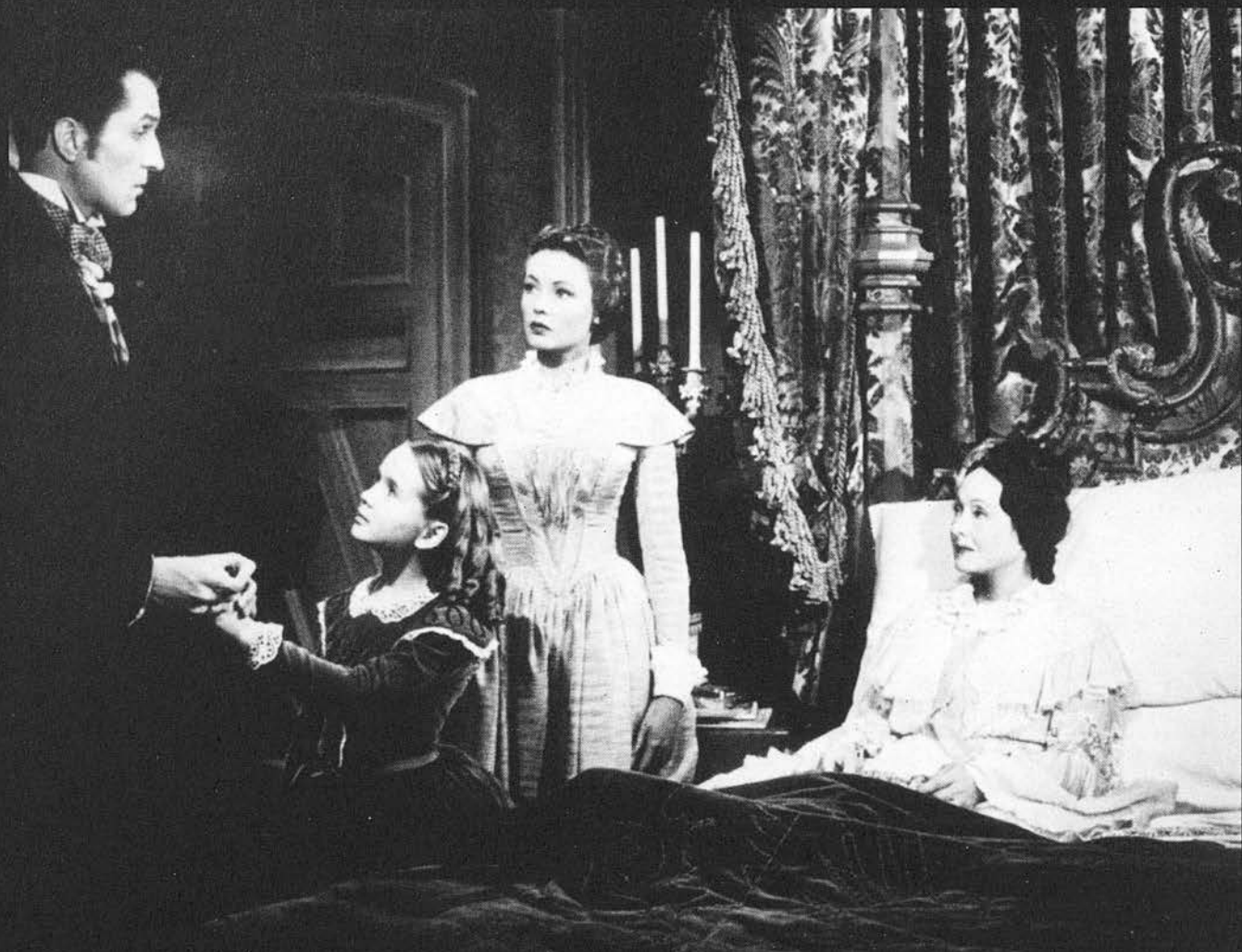
El nostre protagonista va optar pel cinema, entre el 1946 i el 1972, un paper força rellevant, i encara que per l'opinió pública pugui ser considerat un director relativament desconegut o més ben dit, aïllat dins una de les etapes més turbulentes



Joseph L. Mankiewicz

del cinema nord-americà, la seva filmografia com a director va representar durant aquests vint-i-sis anys, una de les mostres més conseqüents i amb un potencial il·limitat per afrontar una anàlisi profunda del que va significar el cinema durant aquest període, i que va desembocar, amb el pas del temps, en l'obra d'un dels directors que més encertadament ha dibuixat l'ànima humana i n'ha despul·lat la veritable identitat; amb una intel·ligència i una capacitat naturals innegables per al retrat emocional de cada un dels protagonistes, que el varen convertir





Dragonwyck

en un dels directors d'actors de més fama, el ver-tader-motor del seu cinema.

En aquest primer article establirem un recorregut per les característiques del seu cinema, tant pel que fa als guions i històries, personatges, temàtiques, com pel que fa als aspectes més tècnics, com els nombrosos *flashbacks* que articulen la majoria de les pel·lícules, una posada en escena elegant i pausada —que recorda l'escola britànica de David Lean i Carol Reed dels anys trenta—, una marcada intenció intel·lectual, tot un conjunt d'aspectes que varen poblar el conjunt de la seva filmografia, del que podríem considerar el més britànic dels directors nord-americans.

Quan els espectadors pensen en Mankiewicz, aquest ens retreu a una etapa llunyana, que es relaciona directament amb el magistral treball sobre el guió, a la seva capacitat professional dins la indústria de Hollywood —on va començar com a redactor de rètols de films sonors!—, encara que realment, el primer contacte amb el cinema de Mankiewicz va ser a Europa l'any 1928. A través de la intervenció del seu germà gran, Herman J. Mankiewicz (futur guionista de *Citizen Kane*, 1941), el nostre protagonista va desenvolupar a Berlín un treball que consistia en traduir a l'anglès els intertítols de films produïts per la UFA i que es distribuï-

en al mercat nord-americà; va ser la primera passa abans d'establir-se a Hollywood el 1929, on desenvoluparà una recorregut complet, que el farà fer de guionista, productor i finalment director<sup>2</sup>.

Ja establert al cinema americà, Mankiewicz comença la seva segona etapa com a retolista de la Paramount, com ja hem avançat en el paràgraf anterior, on novament és ajudat pel seu germà Herman, el qual dirigeix el departament de guionistes d'aquesta productora<sup>3</sup>, i que aprofitarà aquesta posició per introduir-hi el petit Mankiewicz. Durant aquest 1929, retola els intertítols de nou pel·lícules de diferents directors clàssics com Víctor Fleming, Williams A. Wellman o Joseph Von Sternberg, en què destaquen *The virginian* (*El virginiano*); *The man I love* (*El hombre que yo amo*) o *Thunderbolt* (*El mundo contra ella*), totes estrenades l'any 1929.

Aquesta activitat dins del període de transició entre el cinema mut i el sonor, va ser continuada amb una pujada del seu estatus com a guionista i dialoguista entre 1929 i 1935, en què destaca per damunt de tot la col·laboració i relació amb Ernst Lubitsch a la comèdia *If I had a million* (*Si yo tuviera un millón*, 1932) i les aportacions amb King Vidor (*Our daily bread*, *El pan nuestro de cada día*, 1934) i W. S. Van Dyke, amb el film *Manhattan melo-*

ma (*El enemigo público número 1*, 1934), aquesta darrera ja sota les ordres de Louis B. Mayer a la Metro, que el va contractar per començar el 1936 una etapa com a productor amb un resultat plenament satisfactoris.

Amb tot aquest bagatge, Mankiewicz comença un període com a productor més conegut i rellevant, que s'allargarà entre el 1936 i el 1944. Vuit anys de feina a la MGM en què aconseguirà extraordinaris èxits, que podem resumir en els següents films: *Fury* (*Fúria*, Fritz Lang; 1936); *Three comrades* (*Tres camaradas*, Frank Borzage; 1938); *The philadelphia story* (*Historias de Filadelfia*, George Cukor; 1940); *Woman of the year* (*La mujer del año*, George Stevens; 1942); un dels primers projectes de Jules Dassin, *Reunion in France* (*Reunión en Francia*, 1942), i per finalitzar, *The keys of the kingdom* (*Las llaves del reino*, 1944), dirigida per John M. Sthal. Són tot un seguit de films de directors que d'alguna manera són propers a la causa de Mankiewicz: un estil propi, creadors d'un cinema particular i interessats en mostrar un determinat discurs i llenguatge cinematogràfic. Després d'aquesta fructífera etapa, va arribar a la fi el canvi de rumb, l'establiment de Mankiewicz darrere les càmeres en què desenvoluparà ja sense

cap tipus de lligam, el seus vertaders interessos com a director de cinema, que ja havia esbossat al llarg d'aquest llarg aprenentatge, en què plantejaments com el cinisme, la hipocresia social o el to intel·lectual que englobarà tota la seva filmografia, ja eren constants en els títols assenyalats, tant des de la posició de productor com la de guionista.

L'opera prima de Mankiewicz, *Dragonwyck* (*El castillo de Dragonwyck*, 1946), va resultar un homenatge al passat. Lubitsch, encarregat del projecte en un primer moment a la Twenty Century Fox, pateix una sèrie de problemes personals i un infart el 1945, i és obligat a abandonar la seva tasca. La trobada entre Mankiewicz i Lubitsch el 1932, un com a productor i l'altre com a director, provocarà la recomanació del director alemany perquè Mankiewicz s'encarregui de la direcció, com si d'un canvi de papers es tractés. Així, Lubitsch i la Fox varen produir el debut que Mankiewicz esperava des de feia temps, i que a la Metro no havia pogut assolir; ara, a la Fox, començarà una de les més brillants trajectòries individuals a dins l'estudi, on es mantindrà fins al 1953 de manera ininterrompuda —convertint-se en un dels seus baluards—, i al que va tornar deu anys després per acabar de dirigir *Cleopatra* (1963), fet que va provocar una catarsi

*Somewhere in the Night*





en el pensament cinematogràfic de Mankiewicz, i un factor que va resultar definitiu per començar a allunyar-se cada vegada més de la direcció i de tot el que envoltava el món de Hollywood.

Des d'un primer moment, la importància de la paraula a les seves pel·lícules va ser manifesta. El crític Carlos Losilla analitza en un dels seus articles aquesta tendència cap a el discurs, cap al llenguatge, en què els personatges es mouen com a peons del joc plantejat pel director nord-americà<sup>5</sup>. La veu en off, els diàlegs, la doble moralitat, la condició manipuladora, etc., són característiques que el director concedeix a través del discurs, de la importància de la paraula, un factor que ell establia pràcticament com un element més de la trama, com es podia comprovar ja a projectes com *The Philadelphia story* (His-

Fury



torias de Filadelfia, 1940) o *Woman of the year* (La mujer del año, 1942).

Si la paraula és la presentació de Mankiewicz, l'anàlisi de la societat, el seu comportament i el seu interès per descriure la seva psicologia obsessiva, el director des d'un principi. Com a característiques formals, el seu cinema evoca constantment una mentalitat teatral dins les estructures narratives de les seves històries. El teatre és el paradigma de la utilització de la paraula com a mitjà de transmissió, i Mankiewicz l'hi concedeix la importància que li pertoca, convertint-se en una de les senyes d'identitat més evidents al llarg de la seva filmografia; i no podem oblidar la creació de mítics personatges, sense efectismes, sense artificis, només a través de la interpretació i del seu talent a l'hora d'escriure els diàlegs i les rèpliques d'actrius com Ava Gardner, Ann Baxter, Katherine Hepburn, o actors de l'alçada de Rex Harrison, Lawrence Olivier o Marlon Brando, que varen donar vida a personatges que ja formen part de l'imaginari cinematogràfic, com *Eve Harrington*, *María Vargas* o *Andrew Wyke*.

Tota aquesta carrera va formar un director interessat fonamentalment en la ironia, en el sarcasme, la crítica, en la demostració d'una intel·ligència discursiva que d'alguna manera el va mantenir fora dels circuits comercials i de la fama que, un director de la seva capacitat i prestigi, podria haver arribat a aconseguir. El seu cinema es pot considerar anacrònic en relació amb les transformacions que s'havien iniciat al cinema a partir de la fi de la Segona Guerra Mundial i la posterior crisi del model de producció, apareguda a Hollywood a partir del 1948. D'alguna manera, Mankiewicz es recreava en els seus anquilosats personatges, atrapats en un temps que no els corresponia i en una realitat que no entenien.

Quan va debutar, Mankiewicz no era cap promesa. És veritat que *Dragonwyck* era tècnicament la primera pel·lícula com a director, però tenia una experiència i una edat —37 anys—, que li permetia manejar a la perfecció els elements presents al llarg d'un rodatge. En un primer moment, Mankiewicz escriurà els guions no originals dels seus dos primers projectes, *Dragonwyck* i *Somewhere in the night* (*Solo en la noche*, 1946), però, paradoxalment, els tres projectes següents, que impulsaran clarament la seva carrera i que conformaran un notable primer període, varen ser històries escrites pel guionista Philip Dunne<sup>6</sup>.

Amb *Dragonwyck*, Mankiewicz va aconseguir un enèrgic melodrama que recordava plantejaments i situacions de films anteriors com *Rebecca* (1940) de Hitchcock o la *Jane Eyre* de Robert Stevenson, rodada el 1944. Va ser el primer retrat d'un personatge maquiavèlic i fosc, que viu atrapat en un passat traumàtic i aïllat de la realitat social; va ser el primer enfrontament descrit per Mankiewicz entre dos mons: l'aristocràcia enfront del poble; les interrelacions entre dos personatges antagonics que representen la sinceritat i la dolçor contra la tensió psicològica, la inestabilitat,





papers encarnats pels actors Gene Tierney i Vincent Price, que avançaren les primeres constants i preocupacions del cinema de Mankiewicz: les complicades relacions personals, la difícil comprensió de la realitat, el paper que desenvolupen els personatges en el seu entorn, la tensió, el tractament del concepte de la mort, la importància del passat com un element que ofega els personatges i que els manté aferrats a una falsa realitat, que finalment explota.

*Somewhere in the night* (*Solo en la noche*, 1946) el seu següent projecte, significarà l'aproximació de Mankiewicz al corrent de cinema negre. La història inclou una de les característiques més treballades del seu cinema: la salut dels personatges i el paper de la medicina com un element més de l'acció. L'amnèsia del protagonista, interpretat per l'actor John Hodiak, és el primer tractament d'una malaltia d'un personatge protagonista. Aquest tractament mèdic serà constant, i no tan sols a causa de l'aparició de metges al seu cinema, sinó que era un recurs que formava una part bàsica de l'estructura de l'acció, a films més posteriors com *No way out* (*Un rayo de luz*, 1950), *People will talk* (*Murmullos en la ciudad*, 1951) o *Suddenly, last summer* (*De repente el último verano*, 1959).

Mankiewicz va deixar-se arrossegar pel corrent imperant al Hollywood posterior a la Segona Guerra Mundial. El 1946, any de la seva estrena, altres títols essencials del gènere com *The big sleep* (*El sueño eterno*, Howard Hawks; 1946); *The strange love of Martha Ivers* (*El extraño amor de Martha Ivers*, Lewis Milestone; 1946) o *The killers* (*Forajidos*, Robert Siodmak; 1946) arribaven a les pantalles, però el film de Mankiewicz anava en una altra direcció, més melodramàtic i interessat en la història del protagonista, un mariner que comença a cercar la història recent de la seva vida. La utilització del temps passat i l'escena inicial, rodada en pla subjectiu, que recorda els plans de Hitchcock a *Spellbound* (*Recuerda*, 1945) -i que Robert Montgomery duria fins als límits l'any 1947 per rodar *Lady in the lake* (*La mujer del lago*)-, són els elements més destacables d'un film menor. Mankiewicz rodava un cinema negre basat en els postulats de *Fury* (*Furia*, 1936), pel·lícula produïda per ell mateix el 1936, i que sota una atmosfera negra, es concentrava més en l'anàlisi i tractament del caràcter i de la psicologia dels protagonistes.

Aquesta deconstrucció dels gèneres dins del seu particular estil, com faria posteriorment amb el western, el musical, el melodrama o els films d'espionatge i intriga, és un altre dels seus pilars; fins i tot,

*A letter to Three Wives*

es pot parlar del gènere per antonomàsia de Mankiewicz —pràcticament inventat per ell—, com és l'adaptació del teatre més pur (*Julius Caesar*, *Sleuth*) al format cinematogràfic, amb una importància cabdal de la paraula enfront de la resta d'elements: Mankiewicz aconseguirà un cinema teatralitzat amb els cànons bàsics de l'escena, però amb una empremta única i intransferible, en què va intentar fugir de la convencionalitat

*The late George Apley* (*El mundo de George Apley*, 1947), *The ghost and Mr. Muir* (*El fantasma y la Sr. Muir*) i *Escape* (1947), conformen els primers exemples de l'evident talent de Mankiewicz. El primer és un film d'època —igual que *Dragonwyck*—, en què el xoc cultural de dos mons antagònics torner a ésser present com un dels vehicles de la història, centrada en la lluita familiar del protagonista entre els seus fills i les seves respectives parelles, amb l'ingredient de la sàtira romàntica i de la incomprensió del protagonista en

Gene Tierney



relació amb la seva realitat, un paral·lelisme amb el personatge de Van Ryn a *Dragonwyck*, però mentre que aquest és presentat com un antiheroi traumatitzat, George Apley està enfocad des d'un punt de vista de comèdia.

Dins del tractament de gèneres de què parlàvem anteriorment, *The ghost and Mr. Muir* representa un dels encerts més notables de Mankiewicz, ja que és capaç de crear una obra plenament romàntica a través de la història d'un fantasma i una vídua, en què el joc de les aparences socials és presentat a la pantalla d'una manera inaudita per part de Mankiewicz; el director narra una història d'evolució personal, de com una amistat pot conduir a l'amor, representat des de dues vessants: l'amor psicològic irreal enfront l'amor real, més convencional i mancat de l'emoció que suscita el fantasma interpretat per Rex Harrison, en què el director aprofita per intercalar elements del cinema de terror i intriga. El temps és essencial, obliga a escollir i condiona els nostres actes. Mankiewicz comença a executar brillantment la idea de l'anàlisi de la realitat, la crítica a una societat hipòcrita i mentidera que es disfressa amb màscares per intentar amagar la seva vertadera identitat, que el director ja havia plantejat d'un mode més superficial a la seva *opera prima*. Esteve Rimbau la qualifica com la millor pel·lícula del període d'aprenentatge de Mankiewicz<sup>8</sup>, una etapa que finalitzaria amb *Escape* (1930), nova versió d'un film del mateix títol de l'any 1930 dirigit per Basil Dean.

Protagonitzat pel seu actor fetitxe, Rex Harrison, el film destaca especialment per aportar en primera línia el recurs del *flashback* amb el qual s'inicia la història, una eina que a partir d'aquest moment es convertirà en un dels elements referencials pel director a l'hora de configurar la seva narrativa. Es podria definir com un drama ambientat al voltant de la Segona Guerra Mundial, en què un pilot és empresonat per un homicidi involuntari. A la seva fugida i posterior penediment, estarà acompanyat de l'actriu Peggy Cumings, que aconseguiria un rotund èxit dos anys després amb *Guncrazy*, i que a *Escape*, interpretava un paper semblant, encara que sense els components violents presents al film de Joseph H. Lewis.

El primer i aclaparador èxit arribaria amb *A letter to three wives*, una adaptació per part de Mankiewicz d'un text de John Klempner, publicat al *Cosmopolitan magazine*<sup>9</sup>. Era una història sense cap tipus de pretensions, que va ser capgirada per Mankiewicz per il·lustrar i exposar una senzilla idea: mostrar la història de tres dones que intenten resoldre quin dels seus marits hauria fugit abans amb

relació amb la seva realitat, un paral·lelisme amb el personatge de Van Ryn a *Dragonwyck*, però mentre que aquest és presentat com un antiheroi traumatitzat, George Apley està enfocad des d'un punt de vista de comèdia.





una amiga comuna, Addie Ross, després de rebre cada una de les quals una carta en què Addie relatava aquest supòsit. El tractament subjectiu de la història és configurat pel director des del punt de vista de cada una de les protagonistes, a través de tres *flashbacks*, en què posa de manifest —depenent de cada una de les protagonistes—, la personalitat, el microcosmos que l'envolta, els costums socials i els vertaders complexos i pensaments, que xoquen amb una casuística inesperada que val a Mankiewicz per posar de manifest tot un estudi —novament enfocat en un ambient provincial—, que oferia unes possibilitats il·limitades, ja que les tradicions i els comportaments estan més estancats i possibiliten uns tractaments més rics en matisos i observacions. És la primera obra mestra de Mankiewicz; i el film que li va obrir les portes del reconeixement internacional.

Una vegada aconseguit el triomf crític de la mà de *A letter to three wives* (1949), Mankiewicz rodaria *House of strangers* (*Odio entre hermanos*, 1949) abans d'endinsar-se en la dècada dels cinquanta, una etapa fructífera i plena d'èxits, representada per *All about Eve* (*Eva al desnudo*, 1950), però que, a la vegada, també va significar l'inici d'una tercera fase a la seva trajectòria més experimental, que continuava el procés d'aprenentatge (1946-1948) i el periple clàssic a la Fox. A partir del 1953, Mankiewicz entra en un període més dispers i extra-

vagant, que el durà a treballar a Europa i a reduir ostensiblement el número de pel·lícules dirigides, fins que al 1972 es retirà després de dirigir *Sleuth* (*La huella*). Aquest fet, conjuntament amb la veneració per part de *Cahiers du cinéma*<sup>10</sup>, el capítol de *Cleopatra* (1963) i altres elements, seran comentats en el pròxim número. ■

*A Letter to Three Wives*

#### NOTES

- (1) Degut als recursos de cada sala cinematogràfica, algunes no disposien en un primer moment d'aquest avançament tècnic a finals dels vint, i llavors era necessària aquesta adaptació, a Joseph L. Mankiewicz, de N. T. Binh, Càtedra, Madrid, 1994. pàg. 16.
- (2) A la revista *Dirigido por...*, febrer de 1974, núm. 10, pàg. 2.
- (3) A J.L. Mankiewicz, de Carlos F. Heredero. Cine Club Collection (Los colosos del cine), Barcelona, 1990. pàg. 28-29.
- (4) *A Lubitsch o la sàtira romàntica*. Festival Internacional de Cine de Donostia-Filmoteca Española. Donostia-Madrid, 2006. pàg. 204.
- (5) A la revista *Nosferatu*, novembre de 2001, núm. 38. pàg. 81.
- (6) Guionista, productor i director que va desenvolupar la majoria de la seva carrera a la Fox, autor entre d'altres guions de *How green was my valley* (Que verde era mi valle, John Ford; 1941); *The robe* (La túnica sagrada, Henry Koster; 1953) o *The agony and the ecstasy* (El tormento y el éxtasis, Carol Reed; 1965).
- (7) Sobre aquest aspecte, hi ha un article fonamental d'Antonio José Navarro al monogràfic de la revista *Nosferatu*, novembre de 2001, núm. 38, pàg. 74-79.
- (8) A la revista *Dirigido por...*, abril de 1986, núm. 135. pàg. 19.
- (9) A Joseph L. Mankiewicz, un renacentista en Hollywood. Christian Aguilera. T&B Editores, Madrid, 2009. pàg. 58-59.
- (10) Al número 2 (maig de 1951, pàg. 21-31) de la mítica revista, Jacques Doniol-Valcroze va escriure l'article de referència *All about Mankiewicz*, un clàssic al que continuaren molts més al llarg d'aquesta dècada i posteriors.



## Cicle Agnès Varda



# Varda tous courts



L'Eden  
cinéma

## BIOGRAFIA

Cineasta inclassificable, Agnès Varda revoluciona tots els codis establerts del cinema tradicional amb la seva primera pel·lícula. Nascuda el 1928, de pare grec i mare francesa, passa la infància a Brussel·les. El 1940 abandona Bèlgica durant els bombardejos per anar-se'n a Sète; més tard «puja» a París per estudiar a la Sorbona i a l'Escola del Louvre. Obté un títol de formació professional en fotografia i, el 1949, fa de fotògrafa al Festival d'Avinyó i al Teatre Nacional Popular.

El 1954 escriu i realitza la primera pel·lícula, *La pointe-courte*, que deixa entreveure amb certs atreviments formals la revolució de la Nouvelle Vague. Al llarg de la carrera, alterna curtmetratges i llargmetratges, ficcions i documentals. Les pel·lícules més conegudes d'aquesta directora són *Cléo de 5 à 7* (1962), *Sans toit ni loi* (1985), *Jacquot de Nantes* (1991), *Les glaneurs et la glaneuse* (2002) i *Les plages d'Agnès* (2008).

Fa alguns anys que es dedica a aplicar les tècniques cinematogràfiques que fa servir en instal·lacions de vídeo, com són la presentació *Patatutopia* en tres pantalles a la Biennial de Venècia el 2003, una exposició a París el 2005 i una exposició personal a la Fundació Cartier per a l'Art Contemporani a París. Així, fa la passada del món del cinema al món de les arts plàstiques.

## FILMOGRAFIA

### Curtmetratges

- 1957 *Ô saisons, ô châteaux*
- 1958 *L'Opéra-Mouffe. Du côté de la Côte*
- 1963 *Salut les Cubains*, Colom d'argent en el Festival de Leipzig (1964)
- 1964 *Les Enfants du musée*
- 1965 *Elsa la rose*
- 1967 *Oncle Yanco*
- 1968 *Black Panthers*, Primer Premi en el Festival d'Oberhausen (1970)
- 1975 *Réponse de femmes*
- 1976 *Plaisir d'amour en Iran*
- 1982 *Ulysse*, Cesar al millor curtmetratge documental (1984)
- Une minute pour une image*
- 1984 *Les dites Cariatides*
- 7 P, cuis., s. de b.*
- 1986 *T'as de beaux escaliers... tu sais*
- 2003 *Le Lion volatil*
- 2004 *Ydessa, les ours et etc...*, 1ª part de Cinevardafoto
- (I - *Ydessa* ; II - *Ulysse* ; III - *Salut les Cubains*)

### Llargmetratges (ficcions y documentals)

- 1954 *La Pointe Courte*, guardonada con el Premi de la Edad de Oro, Brussel·les (1955)
- 1961 *Cléo de 5 à 7*, seleccionada en el Festival de Canes (1962). Premi Méliès (1962)
- 1964 *Le Bonheur*, Ós d'argent en el Festival de Berlín, Premi Louis Delluc. David O. Selznick Award (1965)
- 1966 *Les Créatures*
- 1969 *Lions Love (...and Lies)* (en anglès)
- 1970 *Nausicaa* (desaparagut)
- 1975 *Daguerréotypes* (documental), Premi Art i Assaig (1975), Seleccionada en els Oscars en la categoria Documental (1975)
- 1976 *L'une chante, l'autre pas*, Gran Premi en el Festival de Taormina (1977)



- 1980 *Mur Murs* (documentaire), Gran Premi en el Festival dei Populi-Florence (1981). Premi Josef von Sternberg-Mannheim (1981)
- 1981 *Documenteur*, Premi del Públic en el Festival del film de dones de Brussel·les (1982)
- 1985 *Sans toit ni loi*, Lleó d'Or en el Festival de Venècia (1985). Premi Méliès (1985)
- 1987 *Jane B. par Agnès V.*, selecció francesa en el Festival de Berlín (1988)  
*Kung-Fu Master*, selecció francesa en el Festival de Berlín (1988)
- 1990 *Jacquot de Nantes*, selecció francesa, fora de competició, en el Festival de Canes (1991)
- 1992 *Les demoiselles ont eu 25 ans* (documental), seleccionada  
Un Certain Regard en el Festival de Canes (1993), Placa d'Or en el Festival de Chicago (1993)
- 1993-95 *L'Univers de Jacques Demy* (documental)
- 1994 *Les Cent et une nuits*, selecció francesa en el Festival de Berlín (1995)
- 2000 *Les Glaneurs et la Glaneuse* (documental), selecció francesa fora de competició en el Festival de Canes (2000). Premio Méliès (2000). Millor documental Europeo en el Festival del Film europeu 2000 i altres premis
- 2002 *Deux ans après* (documental)
- 2008 *Les Plages d'Agnès*

## BIBLIOGRAFIA

- 1994 Varda par Agnès, editorial *Cahiers du Cinéma*
- 2006 Agnès Varda, *L'ÎLE ET ELLE*, Fundació Cartier per l'Arte Contemporani, París / Ed. Actes Sud, Arles ■



# Les pel·lícules del mes de maig

Cicle Andres Veiel. Tendències del cinema italià del segle XXI. Cicle Agnès Varda amb la col·laboració de l'Alliance Française

A les 16.00 hores

Cicle Andres Veiel

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

6 DE MAIG

**Black Box BRD (2000-VOSE)**

A les 17.00 hores

Presentació curtmetratge

2 DE MAIG

**Colgados (2009)**

Gabriel Fornés

A les 19.00 hores

Presentació curtmetratge

2 DE MAIG

**Trois (2009)**

Daniel Aguijarte, Ángela Coronado i Alberto Díez



A les 18.00 hores

16 DE MAIG

**Nu2 (2009)**

de Pere Riutord

Dissabtes clàssics en família

9 DE MAIG

**Robín de los bosques**

Nacionalitat i any de producció: EUA, 1938

Títol original: *Adventures of Robin Hood*

Director: Michael Curtiz i William Keighley

Guió: Norman Reilly Raine i Seton I. Miller

Fotografia: Sol Polito i Tony Gaudio

Música: Erich Wolfgang

Intèrprets: Errol Flynn, Olivia de Havilland, Basil Rathbone, Claude Rains

# Les pel·lícules del mes de maig

A les 18.00 hores

Tendències del cinema italià del segle XXI

6 DE MAIG

**Certi Bambini (2004-VOSE)**

Nacionalitat i any de producció: Itàlia, 2004

Títol original: *Certi Bambini*

Director: Andrea i Antonio Frazzi

Guió: Diego De Silva, Marcello Fois, ferdinando

Vicentini Orgnani

Fotografia: Paolo Carnera

Muntatge: Claudio M. Cutry

Música: Almamegretta

Intèrprets: Gianluca Di Gennaro, Carmine Recano,

Arturo Plagia, Sergio Solli

13 DE MAIG

**Il fantasma di Corleone (2006-VOSE)**

Nacionalitat i any de producció: Itàlia, 2006

Títol original: *Il fantasma de Corleone*

Director: Marco Amenta

Guió: Marco Amenta i Andrea Purgatori

Fotografia: Fabio Cianchetti

Muntatge: Patrizia Ceresani i Claudio Di Mauro

Música: Paolo Buonvino i Mario Modestini

Intèrprets: Francesco Casisa, Pino Corrado, Donatella

Finocchiaro, Marcello Mazzarella

Cicle Agnès Varda

20 DE MAIG

**La pointe courte (1954-VOSE)**

Nacionalitat i any de producció: França, 1954

Títol original: *La pointe courte*

Director: Agnès Varda

Guió: Agnès Varda

Fotografia: Paul Soullignac i Louis Stein

Muntatge: Alain Resnais

Intèrprets: Silvia Monfort, Philippe Noiret

27 DE MAIG

**Cléo de 5 à 7 (1961-VOSE)**

Nacionalitat i any de producció: França, 1961

Títol original: *Cléo de 5 a 7*

Director: Agnès Varda

Guió: Agnès Varda

Fotografia: Paul Bonis, Alain Levent, Jean Rabier

Muntatge: Pascale Iaverrière i Janine Verneau

Música: Michel Legrand

Intèrprets: Corinne Marchand, Antoine Bourseiller,

Dominique Davray, Dorothee Blank





# Les pel·lícules del mes

Tendències del cinema italià del segle XXI. II Edició de la Mostra de Cinema. Cicle Joseph L. Mankiewicz.

A les 20.00 hores

## Tendències del cinema italià del segle XXI

6 DE MAIG

### L'estate di mio fratello (2005-VOSE)

Nacionalitat i any de producció: Italia, 2005

Títol original: *L'estate di mio fratello*

Director: Pietro Reggiani

Guió: Pietro Reggiani

Fotografia: Luca Coassin i Werther Germondari

Muntatge: Alessandro Corradi i Valentina Girodo

Intèrprets: Davide Veronese, Tommaso Ferro, Maria Paiato, Pietro Bontempo

13 DE MAIG

### Ma che colpa abbiamo noi (2003-VOSE)

Nacionalitat i any de producció: Italia, 2003

Títol original: *Ma che colpa abbiamo noi*

Director: Carlo Verdone

Guió: Piero De Bernardi, Pasquale Plastino, Fiamma Satta

Fotografia: Danilo Desideri

Muntatge: Claudio Di Mauro

Música: Lele Marchitelli

Intèrprets: Carlo Verdone, Margherita Buy, Anita Caprioli, Stefano Pesce

## Cicle Joseph L. Mankiewicz (1909-1993)

27 DE MAIG

### Carta a tres esposas (1948-VOSE)

Nacionalitat i any de producció: EUA, 1948

Títol original: *A Letter Three Wives*

Director: Joseph L. Mankiewicz

Guió: Joseph L. Mankiewicz

Fotografia: Arthur C. Miller

Música: Alfred Newman

Intèrprets: Jeanne Crain, Linda Darnell, Ann Sothorn, Kirk Douglas

A les 20.00 hores

## II Edició de la Mostra de Cinema. *Mirada de Dones*

20 DE MAIG

### La teta asustada (2009)

Claudia Llosa

21 DE MAIG

### El cielo gira (2004)

Mercedes Álvarez

22 DE MAIG

### A les cinc de la tarda (2003)

Samira Makhmalbaf

23 DE MAIG

### Les mantingudes sense somnis (2007)

Vera Fogwill i Martin Desvalo



## de maig

## FITXES TÈCNIQUES

## A les cinc de la tarda

Títol original: *Panj é asr*  
 Nacionalitat: Iran/França.  
 Any: 2003  
 Durada: 109'  
 Versió: V.O.S.E  
 Gènere: Ficció  
 Classificació: 13 anys  
 Direcció: Samira Makhmalbaf  
 Guió: Samira Makhmalbaf, Mohsen Makhmalbaf  
 Fotografia: Ebrahim Ghafori  
 Intèrprets: Abdoigani Yausefrazi, Agheleh Rezaie, Marzieh Amiri, Razi Mohebi.

Sinopsi: Després de la caiguda del règim talibà a Afganistan se reobriren les escoles per a les dones.



## La teta espantada

Títol original: *La teta asustada*  
 Nacionalitat: Espanya/Perú  
 Any: 2009  
 Durada: 99'  
 Versió: V.O. Castellà  
 Gènere: Ficció  
 Classificació: 7 anys  
 Direcció: Claudia Llosa  
 Guió: Claudia Llosa  
 Música: Selma Mutal  
 Fotografia: Natasha Braier  
 Intèrprets: Efraín Solís, Magaly Soler, Àngela Molina, Marisa Paredes, Susy Sánchez, Viky Peña



Sinopsi: Fausta pateix de la "La teta asustada". Una malaltia que es transmet per la llet materna de les dones maltractades durant l'època del terrorisme a Perú. Les persones infectades neixen sense anima, perquè de la por se va amagar a la terra, i el terror les aïlla per complet. Però Fausta amaga un secret que no revelarà fins a la mort de la seva mare, cosa que desencadenarà fets inesperats que transformaran la seva vida i la d'altres.

## El cel gira

Títol original: *El cielo gira*  
 Nacionalitat: Espanya  
 Any: 2004  
 Durada: 114'  
 Versió: V.O. Castellà  
 Gènere: Documental  
 Classificació: tots els públics  
 Direcció: Mercedes Álvarez  
 Guió: Mercedes Álvarez, Arturo Redín  
 Fotografia: Alberto Rodríguez

Intèrprets: Pello Azketa, Antonio Martínez, Silvano García, José Fernández, Cirilo Fernández, Josefa García, Aurea Mingo, Milagros Monje, Crispina Lamata, Alias Álvarez, Valentina García, Blanca Martínez, Roman García, Salah Rafia, Hicham Chate, Alfredo Jimeno

Sinopsi: Aldeaseñor està situada a la regió més despoblada d'Europa, a la província de Sòria, on el 75% de la població és major de 75 anys. És la darrera generació de persones que habiten el poble després de vuit segles. D'aquí a poc el poble s'extingirà sense estrèpits i sense cap testimoni més que el darrer dels seus habitants. Aquest poble forma part dels interessos del pintor Pello Azketa, de 53 anys (48 al filmar-se la pel·lícula) i persona més jove del poble, que hi va arribar acompanyat de la seva muller amb la intenció de quedar una temporada.



## Les mantingudes sense somnis

Títol original: *Las mantenidas sin sueños*  
 Nacionalitat: Argentina/Espanya  
 Any: 2007  
 Durada: 94'  
 Versió: V.O.  
 Gènere: Ficció  
 Classificació: 18 anys  
 Direcció: Vera Fogwill Martín Desvalo  
 Guió: Vera Fogwill  
 Fotografia: Nicolás Trovoto  
 Música: Babasonicos  
 Intèrprets: Lucia Snieg, Vera Fogwill, Mirta Busnell, Edda Díaz, Elsa Berenguer, Mia Maestro, Julian Krokov, Gaston Pauls, Pascual Condito

Sinopsi: Intimitats del món femení. Una mare jove que no sap què fer amb la seva filla. Eugènia, la filla, que si sap que feria si fos mare. Olga, una veïna o part de la família?. Celina, Crisi vocacional o vocació de res?. Sara, àvia o marit?. Lola, es queda sense res o mai no va tenir res? Cocaïna i embaràs. Menstruació i un part. Feminitat. Aquí cap pot nedar sola. Juntes poden arribar a somiar coses.







# SA NOSTRA ACTITUD *participa*

i decideix el destí  
dels beneficis  
que generes

[www.actitudsanostra.com](http://www.actitudsanostra.com)

Tomeu Català  
*Director Projecte Home*

 **Obra Social**  
SA NOSTRA Caixa de Balears