

Cicle Mankiewicz

Cicle Varda

Les millors de Temps Moderns 2008

temps moderns 
papers de cinema

núm. 154 Juny 2009



temps moderns papers de cinema
Edició mensual Juny 2009 Núm. 154

Edita

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

Director

Jaume Vidal

Secretari Redacció

Miquel Pasqual

Assessorament lingüístic i traduccions

Jeroni Salom i Martí Martorell

Consell de redacció

Francisca Niell, Eva Mulet i Antoni Sorà

Fotografies

Arxiu Centre de Cultura

Disseny maqueta / portada

Santamà disegna

Imprimeix

Gràfiques Planisi, SA Dipòsit Legal: PM 648-1994

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

Sumari

- 2 Editorial
- 4 VISIÓ DIGITAL. *Incident a Ox-box* (1943)
per Miquel Alenyà
- 6 VISIÓ DIGITAL. *Colorado Territori* (Juntos hasta la muerte), 1949
per Miquel Alenyà
- 8 *Gran Torino*: simetries
per Carles Fabregat
- 10 Intent d'aproximació a la qualificació de l'art fílmic (i II)
per Joan Ferrer Miserol
- 14 Els nins de la pantalla. La psicologia infantil en el cine (VII)
Ana i el monstre
per Gabriel Genovart
- 22 Treballant en curt. Nu2, quan realitat i ficció s'entrellacen
per Àngela Coronado
- 23 Clàssics moderns. La família (I)
Un lugar en el mundo (1992) d'Adolfo Aristarain
per Iñaki Revesado
- 25 *Yakuza*: Lleialtats, deures i perdó
per Pere Antoni Pons
- 27 Quatre discretes morts
per Toni Roca
- 29 La butaca
per Antonia Pizà
- 31 La por de Hollywood. Ressenya de *Burton per Burton*
per Joan Bover
- 32 Novetats llibres
- 33 Bandes de So. Trevor Rabin: el convençut
per Házael González
- 34 Els ulls de Jodorowsky (7). Tusk i Alef-Thau i El Dios celoso:
el Jodorowsky més infantil (i més desconegut)?
per Leazah Zélaz
- 40 Conversant amb Jos Oliver, distribuïdor i cinèfil confés
per Házael González
- 42 *La duquesa de Langeais*
per Norberto Alcover
- 44 *Asuntos privados en lugares públicos*
per Pedro Miguel Lamet
- 45 *Pozos de ambición*
per Àngel Antonio Pérez Gómez
- 47 *La cuestión humana*
per Rafael Arias Carrión
- 49 *Las horas del verano*
per Àngel Luis Inurria
- 50 *4 meses, 3 semanas, 2 días*
per Àngel Antonio Pérez Gómez
- 51 Apunts a contrallum. El poder de la paraula
per Josep Carles Romaguera
- 52 Apunts a contrallum. Espigolar amb la càmera
per Josep Carles Romaguera
- 53 La condesa descalza: la nuesa del cor
per Guillem Fiol
- 56 El lloc del meu esplai
per Carles Sampol
- 57 Joseph L. Mankiewicz. El cinema diluït entre el classicisme i el modernisme (i II)
per Xavier Jiménez
- 62 Cinema a "SA NOSTRA"
Les pel·lícules del mes de juny i juliol

*Dóna'm paraules i entrunyellaria
l'hora que arriba i el dia que fuig.
Abasta'm fustes i trobaré l'eina,
pastaré un home si em dónes fang.*

Guillem d'Efak

Titular *Good* una pel·lícula no significa que sigui necessàriament una bona pel·lícula, ben igual que titular-la *Gènova* pot ser un intent de presentar la metàfora de la fugida del que és impossible fugir. Amb això dels títols hi ha per fer-hi feina, ja no en parlem si entram a analitzar les traduccions al castellà, l'esperpent en moltes ocasions, Valle-Inclán ressuscitat. A tall d'exemple, llegiu Miquel Alenyà i el seu article sobre el western de **Raoul Walsh**, *Colorado Territori*, traduït *Juntos hasta la muerte*.

L'esperpent és un gènere teatral que mai no morirà i que ha mantingut la seva vigència al llarg del temps, envaint altres espais més enllà de l'escenari. L'any 1974 es va enderrocar el Líric, situat a la zona actual de l'Hort del Rei. Aquell any, segons conten les cròniques, es va estrenar la pel·lícula *El gran rubio con un zapato negro* i es va concedir un premi de mil pessetes per a la persona que aparegués calçada amb sabates de diferent color, una negra i l'altra marró, i amb un violí al braç. Els que no tengueren la sort d'arribar primers tengueren la consolació de poder entrar gratis al cinema.

Il·lustra la revista d'aquest mes **Joseph L. Mankiewicz**, un dels darrers clàssics, protagonista del cicle que acompanya la resta de producció d'**Agnès Varda**. Revisau també per curiositat les traduccions de les pel·lícules de Mankiewicz. El mes de juliol, les darreres esperonejades abans de les vacances, les dedicarem a programar com cada any les que han estat considerades per *Temps Moderns* com les millors realitzacions de l'any anterior. Seguiu la selecció a les pàgines fosques. En aquest cas volem

palesar un agraïment sincer a l'equip Ressenya que ens ha permès reproduir les crítiques ja publicades sobre les pel·lícules elegides.

Després d'això un comiat temporal com ja resta anunciat al paràgraf anterior. La revista i la programació cinematogràfica tornaran a partir del mes de setembre. No escatimeu capells, que el baf i la xafogor no ens assequin a tots les idees, les necessitam per continuar fent camí, ben igual que les energies de totes les persones que ens dediquen el vostre temps. Gràcies i bon estiu.



Joseph L.
Mankiewicz

VISIÓ DIGITAL

Incident a Ox-bow (1943)

Miquel Alenyà



Petita joia cinematogràfica, realitzada per William A. Wellman (1896-75). El guió, de Lamar Trotti (*El jove Lincoln*, Ford, 1939), adapta el relat "The Ox-Bow Incident" (1940), de Walter Van Tilburg Clark. El film se roda en escenaris exteriors d'Alabama Hills (CA) i en els platós de Fox Studios (Century City, L.A., CA), amb un pressupost relativament modest, de 560.000 dòlars. És nominat a un Oscar. Produït per Lamar Trotti per a la Fox, s'estrena el 21 de maig del 1943 en un moment àlgid de la Segona Guerra Mundial.

L'acció dramàtica té lloc a la petita localitat fronterera de Bridger's Wells (Nevada) i a la vall del costat, dita d'Ox-Bow, durant una jornada d'unes 8 hores, entre las 3 de la tarda i les 24 h d'un dia d'hivern del 1885. Art Croft (Henry Morgan) i Gil Carter (Henry Fonda) són dos vaquers amics que treballen com a temporers a la regió. Carter acompanyat d'Art s'acosta al *saloon* de la localitat amb el propòsit de passar una estona amb la seva amiga i amant Rose Mapen (Mary Beth Hughes), al·lota de vida alegre i prostituta de l'establiment. El cambrer els diu que Rose se n'ha anat a San Francisco per no tornar, cosa per la qual s'hauran de conformar amb la contemplació del quadre *Dona amb un lloro*, que presideix l'establiment i que és una ingènua evocació de la imatge de la mossa. Poc

després arriba la notícia de l'assassinat del vaquer Larry Kinkait. Art és intel·ligent i equilibrat. Carter, que sap llegir i escriure, és sensat, susceptible i agressiu. Té bona oïda i bona veu. Com a cantant disposa d'un repertori de tres cançons.

El film suma crim, drama, cine negre i *western*. Després de la incorporació (desembre del 1941) dels EUA a la Segona Guerra Mundial, cau en mans de William A. Wellman un exemplar del relat de Clark, que llegeix amb apassionament. A canvi d'un contracte que el lliga com a realitzador a la Fox en condicions poc avantatjoses, Wellman aconsegueix que Darryl F. Zanuck accepti de rodar el film, que obté un èxit limitat de públic, com era previst. La pel·lícula desplega una història que contradiu normes canòniques del *western*: la mossa de bon veure abandona el vaquer per anar-se'n amb un altre i deixa l'Oest per viure a una gran ciutat (San Francisco); els escenaris ocupen espais reduïts i es prescindeix dels grans paisatges; no hi ha història d'amor; els bons arriben tard i sense informació; una dona, Jenny Grier (Jane Darwell), atia la violència del grup.

La història és realista, punyent i desoladora. L'atmosfera és opressiva i claustrofòbica. El guió és sobri, concís i estilitzat. La acció és intensa i el ritme narratiu és viu. La successió dels esdeveniments és

densa i obscura. La il·luminació és escassa, gairebé espectral. Els arbres tenen formes revinclades i tortuoses. El terreny és àrid i aspre. L'obra mostra influències del teatre clàssic (unitat de temps, lloc i acció) i de la tragèdia europea d'inspiració clàssica (Shakespeare). La precipitació, les urgències innecessàries, la ira, la set de venjança, els sentiments de feblesa i impotència, l'absència d'un comandament lúcid, fort i equilibrat, els temors i les pors individuals i col·lectives i altres factors similars, esdevenen mòbils d'una acció conjunta que no obté ni el suport de la legalitat (per absència del xèrif) ni la sanció del jutge (que la nega expressament).

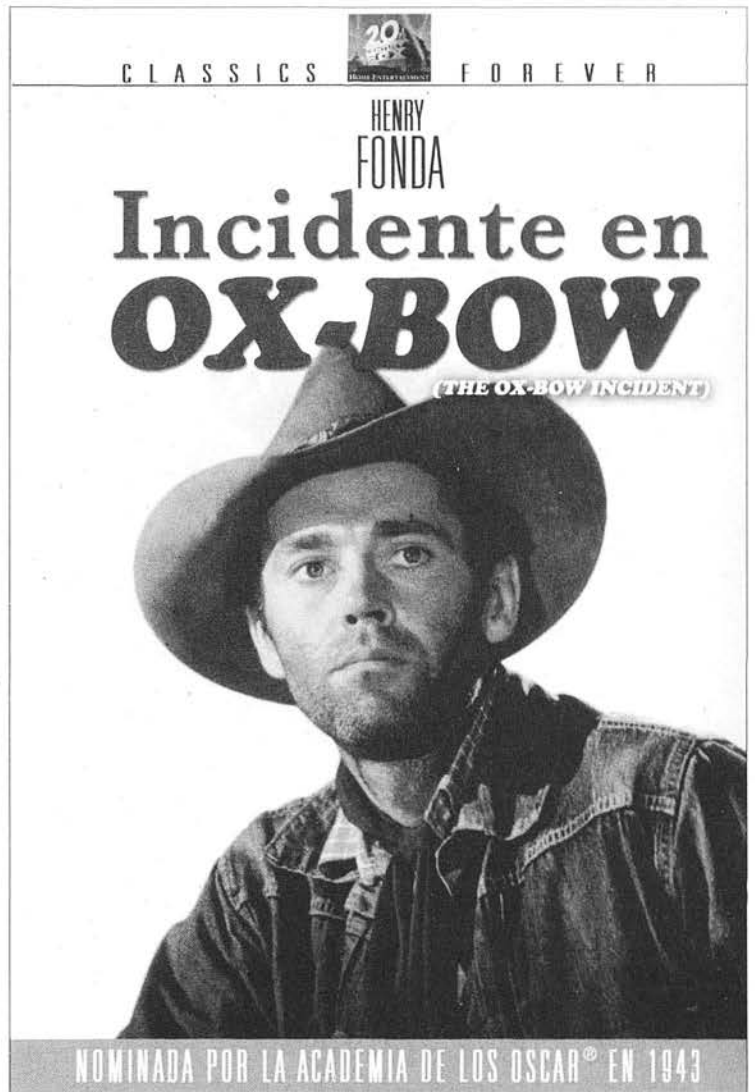
La visualitat reforça i subratlla els trets d'il·legalitat, il·legitimitat i absurditat de l'acció. Ombrs tràgiques semblen seguir la partida de juticiers. Els primers plans dels rostres crispats i convulsos delaten l'obcecació i fúria dels expedicionaris. El comandament del grup, a càrrec d'un antic major confederat, que vesteix l'uniforme que va usar a una guerra que va acabar vint anys enrere, parla de desconexions amb la realitat, estupidesa i bogeria. La debilitat amb la qual s'exposen els arguments en contra de la iniciativa forassenyada revela pusil·lanimitat, manca de convicció i covardia. El sopar amb grans rialles i les manifestacions de falsa alegria que l'acompanyen, evidencien el cinisme i el despropòsit que imperen en la part majoritària del grup. Los oïdes sordes als arguments sensats i prudents dels dissidents posen de manifest la ceguesa i l'absència d'equanimitat amb la qual alguns volen impartir justícia.

El film aporta diversos elements dels quals es poden deduir explicacions particulars dels motius profunds que impulsen alguns a comportar-se sense seny. L'antic major va descobrir les seves tendències sàdiques durant la Guerra de Secessió i no ha pogut ni controlar-les ni superar-les. L'anciana Ma arrossega profundes insatisfaccions personals i frustracions psicològiques. Els vaquers Art i Gil són conscients del que passa, però callen a canvi de falsos sentiments d'acceptació i integració en el grup. El repartiment incorpora un llarg nòmina de figures destacades (Henry Fonda, Dana Andrews, Anthony Quinn, Henry Morgan...), que lliuren interpretacions solvents i convincents.

El film proposa una reflexió seriosa sobre l'imperi de la llei i els perills de sostreure als tribunals l'administració de la justícia. Formula un al·legat contundent contra el llinxament. Condemna la crueltat, la intolerància i el salvatgisme humà. Condemna la pena de mort. Rebutja la xenofòbia. Prevé contra els riscos de deixar-se endur pels sentiments primaris d'una multitud tumultuosa. Denuncia la impropedència de la set cega de justícia a tota costa. Demostra que l'administració de la justícia s'ha de basar en el judici serè i plural de persones rigoroses, independents, imparcials i equànims.

La música, de Cyril J. Mockridge (*La novia era él*, Howard Hawks, 1949), contribueix eficaçment a la creació del clima embogit, obscur i depriment de l'acció. Afegeix les tres cançons del repertori

de Gil Carter. La fotografia, d'Arthur C. Miller (*Qué verde era mi valle*, John Ford, 1941), en blanc i negre, explora a través de les imatges els estats d'ànim, cruels i inhumans, que impulsen el comportament dels protagonistes. ■



TÍTOL ORIGINAL: *The Ox-Bow Incident*, 1943.

DIRECTOR: William A. Wellman.

REPARTIMENT: Henry Fonda, Dana Andrews, Mary Beth Hughes, Anthony Quinn, William Eythe, Harry Morgan, Jane Darwell i Matt Brings.

IMATGE: 1.33:1 4/3.

AUDIO: Dolby Digital mono anglès i castellà.

SUBTÍTOLS: castellà.

EXTRES: fitxa tècnica i artística i galeria d'imatges.

Edició de Twentieth Century-Fox.

VISIÓ DIGITAL

Colorado Territori (Juntos hasta la muerte), 1949

Miquel Alenyà



És un dels grans westerns de Raoul Walsh. El guió, de John Twist i Edmund N. North (*Ultimatum a la Tierra*, Wise, 1951), adapta la novel·la de cine negre *High Sierra* (1940), de William Riley Burnett. Se roda en escenaris naturals de Warner Ranch (Calabazas, CA), Gallup (Nou Mèxic) i Sedona (Arizona). Produït per Anthony Veiller (*Dallas, ciudad fronteriza*, Heisler, 1950) per a la Warner, s'estrena el dia 11 de juny del 1949.

La acció dramàtica té lloc a partir del 15 de juny del 1871, en localitats dels estats de Missouri i Kansas i del que es va anomenar Territori de Colorado fins que es converteix (1876) en un dels estats de la Unió. Wesley "Wes" McQueen (Joel McCrea), fill de grangers, és un foragitat que ha estat sotmès a judici per assalt, robatori i assassinat en el jutjat del comtat de Clay (Missouri) i es troba pendent de sentència, previsiblement de mort. Gràcies a l'ajut que li envia el seu cap, Dave Rickard (Basil Ruysdale), aconsegueix fugir dels calabossos del jutjat abans de ser traslladat a la presó de Leavenworth (Kansas). A petició de Dave, participa en un darrer assalt al tren de Denver-Río Grande, amb el ferm

propòsit de retirar-se i convertir-se en granger. Wes, idealista i generós, aspira a redimir-se, no desitja fer-se ric i es vol casar.

El film suma drama, romanç i western. Desplega un relat centrat a explicar la força inexorable del destí. Ningú no pot lluitar contra els designis de la fortuna i menys encara evitar-los. Aquesta es fa present per mitjà d'elements intangibles (o ambientals) i tangibles, com és el pas pel Canó de la Mort, un dels més famosos canons del riu Colorado. Es diu "de la Mort" per la forma de tenebrosa calavera que té la roca immensa que el presideix. A ella s'atribueixen influències malèfiques i el contagi de desgràcies a les persones que s'hi acosten. A causa de la seva influència, l'antiga missió espanyola de Todos los Santos va ser abandonada en el passat, després de ser assolada per epidèmies i terratrèmols. En el present la fatalitat del lloc afecta els que es refugien en les runes de l'antiga missió, als quals converteix en víctimes de deslleialtats, traïcions, enganys, delacions. Perseguits per la desgràcia, les seves vides són un calvari i la seva existència esdevé un malson sense fi.

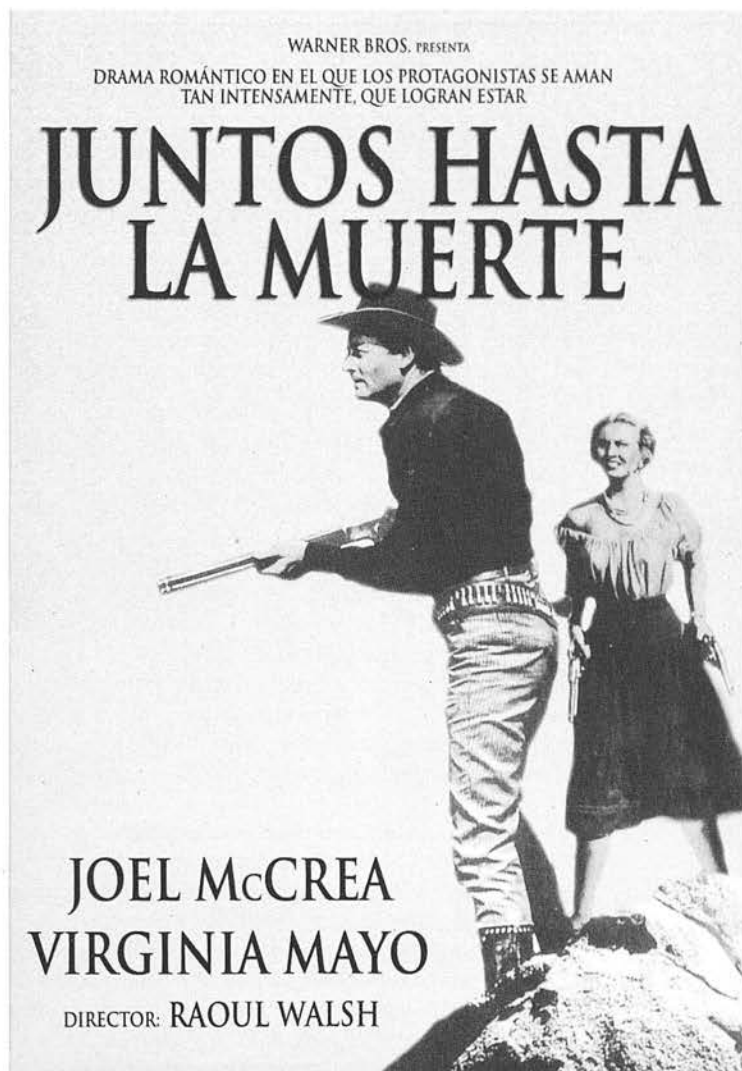
Amb el suport de fons sonors inquietants, d'una fotografia predominantment obscura en interiors i amb imatges exteriors dominades per un paisatge de formes fantasmagòriques, desèrtiques, desconcertants i amenaçadores, el film transmet sentiments opressius. També la desgràcia va afectar en el passat els habitants del poblat indi La ciutat de la Lluna, enclavat a la roca del canó, de fa temps abandonat i en runes. Com a *western* conté tota la iconografia del gènere. Hi ha la diligència, les partides de persecució de fugitius, els assalts al tren i a la diligència, genets al galop, cavalcades, el xèrif, la mossa del *saloon*, els colons nouvinguts, els trets, les bregues a cops de puny, els paisatges oberts i immensos, els anuncis de recompenses. No hi manquen tocs d'humor, com ara la falsa visita de la velleta, la comunicació d'un missatge codificat a través de l'ingenu guardià del calabós, l'afectada postura intel·lectual d'un dels foragitats. La sensualitat del film es basa, sobretot, en la presència d'una delicada Dorothy Malone i d'una suggeridora i opulenta mestissa anomenada Colorado, interpretada per Virgínia Mayo, a la qual Walsh sempre va dirigir amb encert. D'obscur passat (ballarina i cantant d'una sala de festes d'El Paso), enamorada, decidida, atractiva i valenta, Colorado transmet a l'erotisme que desprèn la seva figura una vibració molt especial. No hi manquen algunes manifestacions masculistes; a una pregunta de la Colorado Wes respon amb supèrbia dient-li "Les preguntes les faig jo".

La cinta associa drama i violència. Aquesta es fa present, sobretot, a través d'una mort que es mou sigilosament i traïdorament, i que es cobra la vida d'antigues núvies, assaltants i defensors de la diligència, condemnats en judici, víctimes de linxaments, malalts, ancians, etc. La interpretació de Joel McCrea és correcta en un paper que sembla fet a la seva mida. Intervenen encertadament Henry Hull en el paper de Fred Winslow i Basil Ruysdale en el de Dave Rickard. Sobresurt l'apassionada intervenció de Virgínia Mayo, que desborda simpatia, erotisme, naturalitat i convicció. És magnífica la seva aparició sobtada a la pantalla mitjançant un emocionant i inspirat primer pla. No menys sorprenent és la progressió de la seva imatge a partir del reflex dels seus ulls felins a l'obscuritat.

Són escenes destacades l'inesperat intent de delació per diners d'una al·lota, el primer pla d'una estreta de mans, el linxament de dos assaltants, l'enfrontament a trets d'una al·lota valenta amb els seus perseguïdors. Adapta la mateixa novel·la que *El último refugio* (Walsh, 1941). Malgrat el fet de compartir una història similar, els dos films tenen desplegaments diferents. Un és una excel·lent cinta de cine negre i l'altre és un notable *western* que focalitza l'atenció en l'anàlisi de la fatalitat.

La banda sonora, de David Buttolph (*Misión de audaces*, John Ford, 1959), ofereix melodies líriques i romàntiques al costat d'altres de profund sentit dramàtic. Compon una atractiva partitura que fa funcions d'acompanyament, descripció, explicació i evocació de sentiments. La fotografia, de

Sidney Hickox (*Al rojo vivo*, Raoul Walsh, 1949), en blanc i negre, crea imatges de gran bellesa. Amb arquitectures erosionades pel pas del temps, runes insòlites i paisatges de formes quimèriques, suggereix l'estat d'ànim dels protagonistes i la orientació de les seves emocions. ■



TÍTOL ORIGINAL: *Colorado Territory*, 1949.

DIRECTOR: Raoul Walsh.

REPARTIMENT: Joel McCrea, Virginia Mayo, James Mitchell, Dorothy Malone, Henry Hull, John Archer, Basil Ruysdael, Ian Wolfe i Harry Woods.

IMATGE: 1.33:1 4/3.

AUDIO: Dolby Digital 2.0 anglès i castellà.

SUBTÍTOLS: castellà

EXTRES: cap ni un.

Edició de Warnes Bros. Pictures.

Gran Torino: simetries

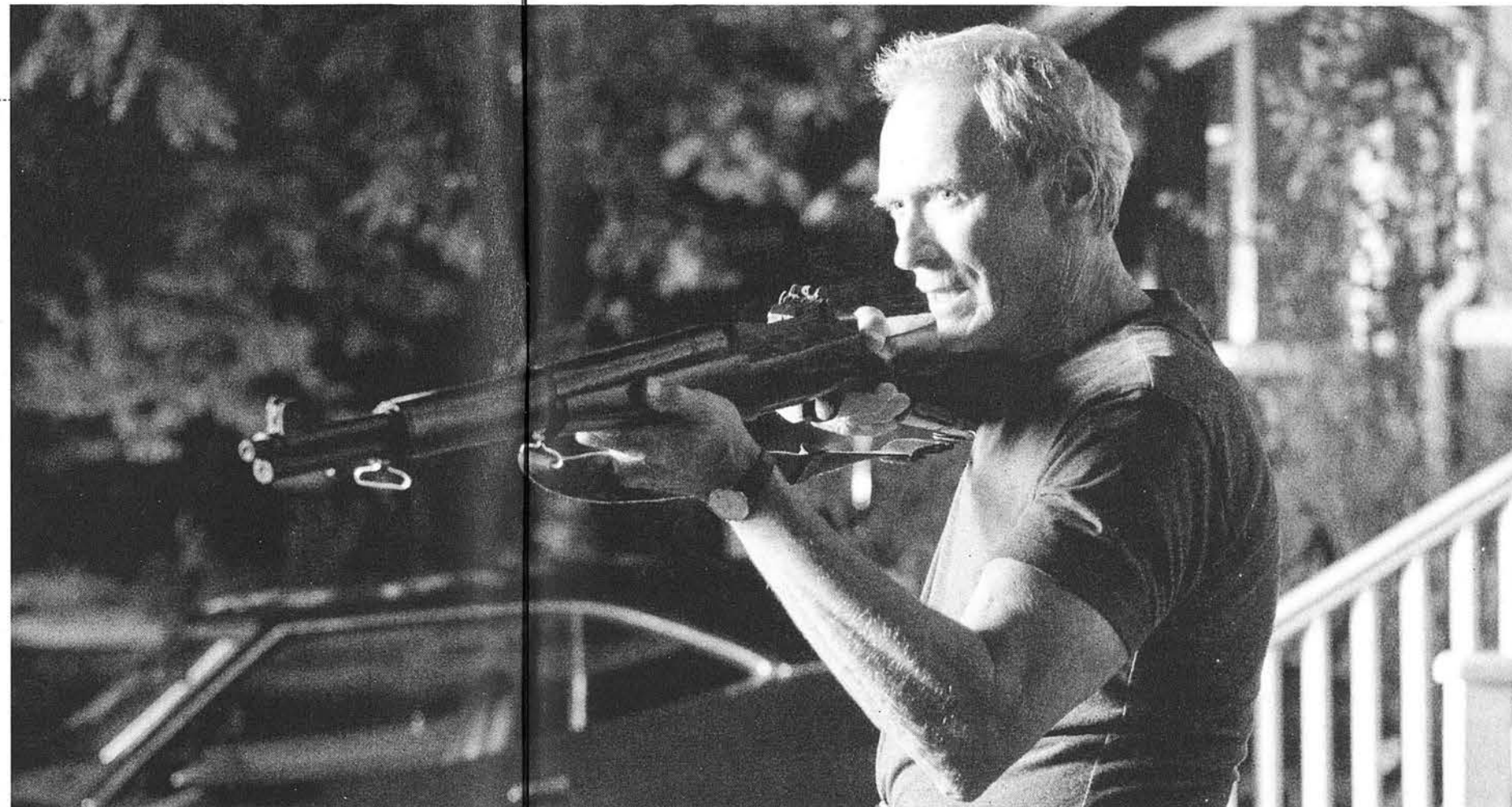
Carles Fabregat

“Gran Torino es veu llastrada per la seva forçada condició autoconscient de comiat ritual”, escrivia Jordi Costa a la revista *Fotogramas*. I si inaugurem el present article amb les seves paraules és per deixar clar d'entrada que —contràriament a la seva opinió— cas que aquesta pel·lícula tingués reservat un lloc a la història, seria precisament pel seu estatut de testament interpretatiu atorgat per Clint Eastwood mateix, hàbil recurs pel qual ens hi encarem amb l'emoció per la pèrdua ja enduta de casa.

Des de fa temps es fa difícil llegir un comentari a propòsit d'aquest director, que no sigui en la seva qualitat de “clàssic contemporani”, atribuïda pels fidels seguidors de consignes a mode de salconduit. Qualitat que demostra almenys en un parell de seqüències de *Gran Torino*, pel seu domini d'allò que abans es coneixia per “economia de llenguatge”, justament ara que la més senzilla de les seqüències necessita un excés de subratllats. La fugaç mirada del protagonista, Kowalski, al cartell de la paret del seu garatge —abans despenjat per un tir fortuït—, operarà així en el públic a manera de metàfora de l'incident que omet al seu interlocutor. En una altra ocasió, una simple telefonada al fill —aparentment sense objecte—, amb els resultats d'una analítica mèdica a la vista, informarà l'espectador de la gravetat del seu estat, sense que la cinta en subministri cap altra dada suplementària.

Ara bé, una cosa és l'economia de llenguatge —modèlica en els exemples esmentats— i una altra molt diferent l'esquematisme, espina dorsal de *Gran Torino* a la manera de pilar central de la seva estructura. Eastwood s'ho planteja com una oposició de contraris, en molts dels casos intercanviables. L'Amèrica dels vells immigrants (amb bandera al porxo) enfront l'Amèrica dels recent arribats; els dos funerals que obren i tanquen el relat, oficiats pel mateix sacerdot (alguna cosa s'ha transformat no obstant entremig); Kowalski i l'àvia hmong (a qui acaba confiant la seva quissona, com una forma de traspàs de poders); la relació, en certa manera paral·lela, establerta amb el capellà i amb el jove xinès, susceptible d'engrandir la seva figura com a oficiant d'un ritus de pas (tal volta de dos); i finalment totes les modalitats d'enfrontaments entre col·lectius racials: xicans contra xinesos, negres contra asiàtics, etc.

La seva fidelitat a la premissa, però, acabarà per produir arquetips en lloc de personatges dotats d'un bagatge de llums i ombres. Contribueix a aquest desplaçament el fet que, per al seu epitafi com a actor, hagi escollit les constants del *western* (que va subvertir magistralment a *Sin perdón*), gènere que de per si tendeix a la fixació de l'arquetip: l'heroi solitari obligat a desafiar en duel a tot aquell qui traspassi els límits de la llei, sempre a punt per a la defensa i preservació de la unitat



bàsica de la família enfront els bandits, però privat de construir-ne una de pròpia. Algú l'únic bé conegut del qual és la seva cavalcadura. En aquest cas el *Gran Torino*, un Ford del 72 esdevingut símbol del seu pas per aquest món, i alhora de tot un món perdut ja per a sempre, extensiu a la pròpia Nord-amèrica.

A pesar que Eastwood/Harry Callahan es redimeixi d'algunes de les seves antigues imputacions gràcies a l'abans comentada tensió entre contraris, la pel·lícula continua evidenciant certes contradiccions: si bé ens mostra —tot sortint d'un funeral— els americans ja establerts, en l'acte de creuar-se amb els nous immigrants que acudeixen a un natalici just a la casa del costat —símbol de la inevitable renovació—, i si bé veiem admetre al vell Kowalski que en el fons té més en comú amb aquests recent arribats, als quals observa amb reticència, que no amb aquells qui hauria de considerar els seus (es tracta doncs d'una qüestió de cultura, no de genètica), no pot evitar, per un altre cantó, prendre els atributs genitals com a patró masculí, homologant-los al grau de valor personal, o confondre una deficient capacitat comunicativa amb l'exabrupte viril, i atribuir com a propi dels homes una certa complaença en el victimisme verbal, a causa de las arbitrietats sofertes ja sigui de mans dels seus superiors jeràrquics o de l'esquiva fortuna.

Si alguna cosa es veu especialment perjudicada per aquest esquematisme és la relació, central d'altra banda, entre Kowalski —el veterà de Corea refractari als canvis— i Thao, el jove xinès de l'ètnia hmong; relació a la qual manca la necessària complexitat, perquè el rude “ex marine” no afluixa fins molt cap al final en la seva rigidesa, mentre el noi es manté llargament en el seu estupor. De fet, el primer mai sembla valorar tant el segon com per justificar transmetre-li el seu saber, ni aquest admirar-lo tant com per prendre'l per model.

Una mirada més atenta ens informa d'una altra relació, molt més carregada de sentit: la que s'estableix entre el vell justicier i la germana de Thao, substitució del romanç entre el cowboy i la “noia”, aquí absent a causa de l'avançada edat del protagonista. Serà la càrrega latent en aquest vincle la que subministrarà la intensitat que travessa un dels escassos moments veritablement emotius de la història, quan l'al·lota aparegui violentada per una banda de la seva mateixa ètnia. Al final són els propis i no els estranys aquells susceptibles de fer-nos més mal, vindria a ser el corol·lari.

Però allà on el film mostra el seu rostre més elemental és en els jocs de paraules per mitjà dels quals el vell cowboy aireja la seva rudesia, que un voldria carregar del costat del doblatge més que a la caiguda d'un cineasta amb talent: “jamón”

com a paràfrasi de hmong o “atontao” a costa de Thao (sempre a la versió espanyola, és clar) i, ja en el sùmmum de la caiguda lliure, “Yogur” por Yowa, per a referir-se a una de les belles al·lotes del veïnat. Per si tot això fos poc, l'espectador ha de suportar tota l'estona —a manera de apel·latius xocants— epítets del tipus de “pato laqueado” o “rollito de primavera”, quan no “marieta” o “rata de alcantarilla”.

Com que tot aquell cowboy qui presumeixi de ser-ho ha de tenir un passat del qual eximir-se, Walt Kowalski ve carregant al capdavant de més de cinquanta anys amb el pes d'una culpa, per un succés la víctima del qual fou un jove coreà; falta que ara tindrà oportunitat de redimir en la figura d'aquest altre jove asiàtic, dins del joc de simetries proposat pel director, qui per moments sembla prendre per referent l'esquema mestre/aprenent de *Karate Kid*, sols que aquí serà l'alumne oriental qui aprengui a enfortir l'ànima per la via de disciplinar el cos de la mà d'un guia occidental.

Queda per al record la magnífica peça *Gran Torino* —escrita per Clint i musicada per Kyle Eastwood—, que desgrana amb veu melosa el cineasta mateix sobre el fons d'uns serens, quasi extasiats, títols de crèdit, que informen del que podria haver donat de si aquest film, de no haver estat més generós en intencions que no en resultats. ■

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

Joan Ferrer Miserol

Per estudiar els diferents nivells, sempre arbitraris, de les consciències dels autors cinematogràfics, me basaré en el fet que a l'univers tots els organismes estan formats per altres organismes que van constituint elements més i més complexos. Els electrons formen àtoms, aquests molècules i aquestes cèl·lules que constitueixen òrgans, i un conjunt d'òrgans arriben a formar organismes superiors. Igualment ocorre amb la consciència, que de la més elemental dels essers minerals se passa a la consciència còsmica de l'home més desenvolupat. Per a la nostra finalitat i per no fer el discurs inacabable, i més tractant-se d'una simple aproximació, tendrem en compte solament quatre nivells de consciència. S'ha d'entendre també que una de les característiques de l'univers és que els organismes inferiors segueixen vius en els superiors, i per tant aquests contenen sempre els anteriors. Cosa que no passa a la inversa, ja que poden existir els inferiors sense necessitat dels superiors, la qual cosa s'anirà veient en el present escrit. El primer dels quatre nivells que estudiarem serà la consciència egocèntrica, aquella que se basa fonamentalment amb l'ego de l'autor, de manera que a tot allò que véngui de l'exterior solament se li dóna crèdit quan satisfà la pròpia megalomania creativa. El segon serà el que surt a l'exterior però que se limita a un temps i a un espai molt pròxims, limitat; és la que, en termes vulgars, podríem dir una consciència localista. El tercer és el que aspira a una universalitat, que pretén abraçar tot l'espai del món i un temps al més prolongat possible. El quart nivell seria aquell en què l'autor ja gaudeix d'una consciència còsmica, en què ja no percep solament els seus espais i temps vitals, sinó que, intuïtivament o experimentalment, sent que habita el Cosmos, que és amb ell; és a dir, que viu en un espai infinit i en un temps etern, sense principi ni fi.

Com es lògic, tant el primer nivell com el darrer són rars per dues raons gairebé oposades. El darrer perquè la humanitat disposa encara de poques consciències còsmiques i perquè la persona que se sent habitant del Cosmos rarament se dedica a la creació cinematogràfica pels condicionaments que comporta, pels trastorns que dóna l'organització d'una pel·lícula. El primer cas és també rar perquè un ésser incapaç de sortir del seu egocentrisme, difícilment serà capaç de crear cap obra que pugui comunicar res interessant per a l'espectador, i difícilment trobarà l'oportunitat per fer-la. El cas més espectacular d'aquest primer nivell, que ha assolit fer fins i tot una obra important des del punt de vista de grandiositat és Fellini. Però els altres que hi hagi pogut haver no han passat d'obres molt curtes i limitades. En aquest nivell s'hi podria incloure també Welles; però Welles serveix solament com a exemple, perquè, encara que l'egocentrisme és

possiblement la seva nota predominant, té una part de la seva obra que cau dins el tercer nivell i això fa que, encara que amb dificultat, pugui ésser seguida per un públic relativament nombrós. Però està clar que el nivell egocèntric no pot ésser pres



en consideració per a la creació artística, perquè aquests casos, de donar-se, o són imperceptibles o cauen dins les excepcions que es donen a qualsevol classificació.

El segon nivell és possiblement el més nombrós, perquè la majoria d'obres artístiques en general, i encara més les cinematogràfiques per ésser un art popular, pretenen mostrar la societat i el territori cultural del moment al qual van dirigides. A més, la majoria dels que pretenen fer pel·lícules no gaudei-

xen necessàriament d'un nivell de consciència més elevat; aquest és el nivell en què està la majoria de la població mundial en aquests instants. Fins i tot quan se fan recreacions històriques se procuren ressaltar les situacions i els paradigmes que millor connectin amb la mentalitat del possible espectador actual, perquè aquest pugui sentir com a seu el temps que està veient. En aquest nivell podríem apuntar-hi el noranta per cent de l'obra que ens ha donat i ens dóna el cinema; des de pel·lícules sense cap transcendència artística com les de l'inefable Martínez Soria, fins a altres de nivells artístics més poc decebedors; com podrien ésser totes les pel·lícules fruit de la conjuntura, i que generalment l'interès que puguin tenir s'esvaeix amb el pas del temps. Aquest pas serà més curt o més llarg segons que l'autor hi hagi sabut introduir més elements universals o no. De tota manera, i en qualsevol cas, aquestes pel·lícules haurien d'ésser molt importants per poder ésser tinguades en consideració al llarg de la història. Perquè moltes pel·lícules, encara que aquestes són el cas més extremat, que se feren a la postguerra espanyola, durant el nazisme o en altres situacions similars, és pràcticament impossible que tinguessin pretensions artístiques que vagin més enllà de la propaganda. Però fins i tot dins aquest nivell se pot aconseguir, encara que sigui solament per les seves virtuts formals, alguna obra perdurable, com és el cas del *Triunfo de la voluntad*, de Leni Riefenstahl.

Perquè l'obra cinematogràfica tenguui una mica d'això que anomenem art i sigui mínimament perdurable en el temps és imprescindible que aspiri a tenir i transmetre un poc d'universalitat. I per això no és necessari mostrar tot el món ni tot el temps, és suficient que el que se mostra aspiri a anhels d'universalitat i d'atemporalitat. I aquests anhels se poden transmetre en qualsevol espai per reduït que sigui i en un temps limitat, com per exemple a la pel·lícula de John Huston, *Sólo el cielo lo sabe*, que a una petita illa deserta i solament amb dos personatges se mostren els valors esmentats. Per això aquesta pel·lícula cauria dins el tercer nivell que ara desenvoluparem.

El tercer nivell és aquell en el qual el cineasta gaudeix d'una consciència d'universalitat que el predisposa per fer el que se pugui anomenar obra artística. En aquest nivell hi entren des dels grans mestres que han fet que el cinema sigui considerat un art, fins a cineastes menors que amb les seves aportacions han enriquit l'art cinematogràfic fent-ne un conjunt de profunda solidesa. Totes les pel·lícules, per posar un exemple, de John Ford, cauen dins aquest nivell; fins i tot les més localistes com, per exemple, *Un hombre tranquilo*, que desprèn un aire d'universalitat que, malgrat la seva limitació local, la fa encisadora. Si John Ford té alguna pel·lícula fallida no és perquè el seu nivell de consciència no sigui universal, sinó perquè, per les circumstàncies que siguin, no ha aconseguit donar-li la forma necessària per fer-la viable. Un altre cas molt il·lustratiu és *Yo confieso* d'Alfred Hitchcock,



una pel·lícula molt centrada en el temps, que se basa en una norma limitada que només afecta als catòlics; però que fins hi tot avui dia pot commoure l'espectador sensible perquè qualsevol persona se pot trobar amb un secret que no pot desvetllar i que afecti al seu benestar o al d'algun personatge estimat. Hitchcock va saber-li donar el tractament en el qual el personatge, a més de sentir-se obligat al secret per motius religiosos, s'hi sent per motius universals. Que una obra desprengui un aroma d'universalitat i d'atemporalitat no depèn de les dades, de l'acció o del moment cultural, sinó de la consciència que li transmeti el seu autor o autors.

En aquest estadi de la consciència hi ha la majoria, per no dir totes, de les grans obres que ha

donat el cinema: per això, des del meu punt de vista no se pot considerar una pel·lícula com a obra mestra si, a més de l'originalitat en el tractament i la singularitat de l'acabat, no transmet aquesta universalitat que elevi el cinema a setè art. Per això, crec que amb el temps, en el cinema en particular i a l'art en general, s'han d'anar trobant més i més metodologies qualificatives que facin que l'avaluació artística depengui cada cop més poc de criteris personals o subjectius i més de mètodes objectius. Sempre hi haurà necessitat de recórrer a crítics amb una vista intuïtiva més fina que veuran coses que altres no han vist, però la seva qualificació hauria de basar-se amb criteris objectius i sistematitzats per no caure en personalismes. Això no vol dir que no se puguin fer

creacions personals sobre una obra, però aquestes ja entren dins un altre àmbit que no és el de la crítica pròpiament dita. És a dir, una obra que reflecteix una consciència essencialment egocèntrica o localista i conjuntural mai no podrà posar-se per damunt d'una que gaudeix d'universalitat i atemporalitat; malgrat en la comparació s'hagin de ressaltar les virtuts formals de la primera enfront de la segona. De cap manera se pot menysprear la part formal; com a il·lustració d'aquest cas tenim un exemple molt clar d'una pel·lícula, d'entre moltes, però que ara he acabat de veure, titulada *El rifle y la Biblia* (1975), d'un desconegut Stuart Millar, que malgrat el guió càpiga en el nivell que hem anomenat universal està realitzada amb tan poca tensió narrativa que la fa una obra oblidable. Aquesta pel·lícula, feta per un Howard Hawks, possiblement hauria estat una obra mestra. Està clar que per arribar a aquest qualificatiu se necessiti estar dins un nivell de consciència universal i amb una forma que transmeti a l'espectador la tensió necessària que la pugui sentir.

Per acabar, hem de parlar del darrer nivell, el de la consciència còsmica. No se pot oblidar que en el nostre nivell d'evolució humana encara una part molt petita de la població mundial no ha assolit aquest estadi. Estadi en el qual el que el gaudeix és conscient que no hi ha temps ni espai, que això són il·lusions, i que tot habita dins la universalitat i l'eternitat. Aquesta manca de consciència còsmica, és a dir, que tan poques persones se sentin habitants del Cosmos, fa que també molts pocs cineastes, lògicament, en gaudeixen, d'ella. Però aquells qui sí que la senten, les seves obres que ho manifesten s'han de posar per damunt les dels nivells inferiors. Per posar uns exemples d'autors i pel·lícules, encara que no estiguin totes al mateix grau de consciència còsmica, ja hem dit al començament que per entendre'ns ens limitarem a quatre nivells, hem de senyalar *Viaje a Tokio* de Ozu, *Te amaré siempre* de Rossellini, *Vertigo* d'Hitchcock, o, per acabar, encara que se podria ampliar a algunes més, *Un condenado a muerte ha huido* de Bresson. En qualsevol

cas, no hem d'oblidar, malgrat la seva minoritària presència, que aquest nivell de consciència s'està desenvolupant en el món, i que si aquest no fa un tro, a mig termini pot ésser manifestament notable. Per això és interessant observar que així com la generació de grans cineastes del segle passat se caracteritzaren per la consciència universal, els capdavanters actuals denoten gaudir d'una consciència còsmica. És el cas de l'americà Jarmusch, el polonès Kieslowski, el finlandès Kaurismaki, o, fins i tot, els uruguaians Stoll i Rebella. Cada cop més la consciència universal serà un estadi del passat per entrar dins la consciència còsmica. Aterreix pensar que avui, al nostre nivell d'evolució, encara tanta gent estigui a l'estadi de consciència localista, per no dir al nivell egocèntric. ■

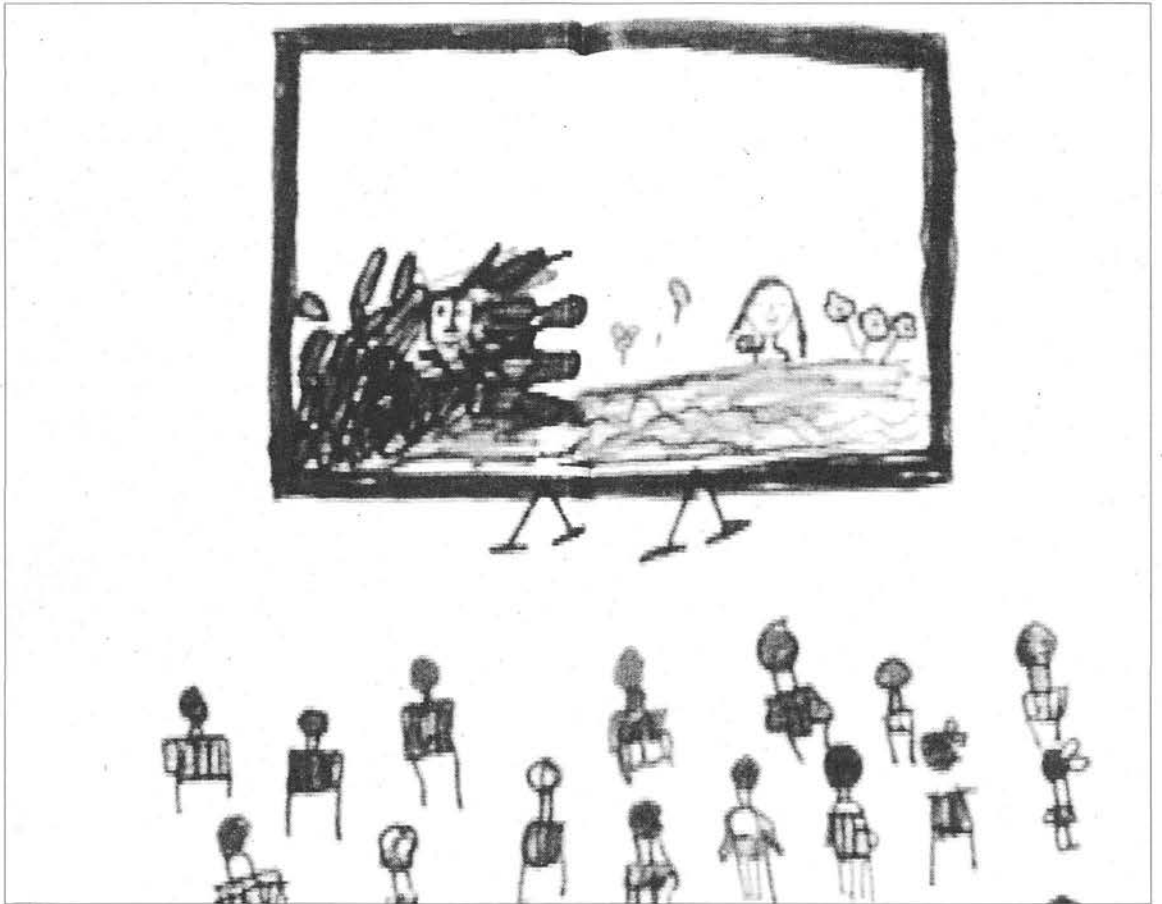
El hombre que mató a Liberty Valance



Els nins de la pantalla. La psicologia infantil en el cine (VII)

Ana i el monstre

Gabriel Genovart



Quan els directius de la Universal International analitzaren les sensacions que havia desencadenat l'exhibició de la seva pel·lícula *Frankenstein* (produïda pels seus estudis l'any 1931 i dirigida per James Whale) i passaren a demanar-se quines eren les claus del seu èxit popular, no pogueren passar per alt un fet a primera vista gairebé increïble: la criatura monstruosa interpretada per Boris Karloff, que havia impressionat els públics en general, havia encisat especialment els nins i els adolescents; poc més o menys com, poc temps després, ho faria King Kong i, com en els anys cinquanta (i també molts d'anys més tard), ho farien els dinosaures i altres bèsties del juràssic. Quina interpretació podia fer-se d'un fenomen com aquell?

En el cas de la criatura frankensteiniana, sembla que els infants l'havien percebuda amb una mescla de terror i de tendresa. Els inspirava por, però, encara més, compassió i llàstima. D'una manera instintiva, veren el monstre més aviat com una víctima que com un ésser maligne i paorós; intueïren una innocència inherent en el seu patetisme i un desempament que movia a la commiseració. Era quelcom semblant a un nin com ells. Aquell ser, que tenia por de si mateix i dels altres, que era

incapaç de dominar els seus impulsos innocents i alhora destructius, era una espècie d'ésser tirat brutalment a l'existència. I, com en el cas de molts de nins i adolescents, no es trobava bé en el món, però l'hi havien posat. Era desmanyotat, se sentia estrany i desvalgut, no comprenia les regles socials i es trobava sol, terriblement sol. I és que també els monstres, com a vegades els herois i altres éssers de la fantasia, tant si són de la literatura com dels còmics o del cinema, habiten, amb la seva solitud, les soledats de la infància i de l'adolescència. "Los niños —escriu Fernando Savater—, que siempre fueron los espectadores básicos del cine, amán los monstruos por encima de cualquier cosa: porque son enormes y distintos, porque son enormemente distintos, porque asustan a las personas adultas, porque nadie les quiere, porque lo rompen todo y porque nunca trabajan. Por semejantes razones gustan los monstruos también a las personas mayores que cuando van al cine se transforman un poco en niños".

Havia de ser precisament una pel·lícula espanyola que, amb uns registres poètics poques vegades igualats en el setè art, s'havia d'endinsar en aquesta fascinació infantil per la criatura del doctor Frankenstein. Ens referim, naturalment, a *El espíritu de*

la colmena, produïda per Elías Querejeta i realitzada per Víctor Erice l'any 1973 sobre la base d'un guió del mateix Erice escrit en col·laboració amb Àngel Fernández-Santos. La gènesi d'aquest guió l'explica Fernández-Santos d'aquesta manera:

Erice tenia via lliure per fer una pel·lícula així com volgués, però partint d'una condició prèvia: havia de tractar del tema de Frankenstein. En principi, els dos guionistes projectaren construir la història a partir d'una evocació en forma de *flash-back*, que posteriorment seria descartada. El projecte inicial començava així: una dona adulta, professora de matemàtiques a una ciutat, rep d'una germana seva la notificació que el pare d'ambdues es troba a punt de morir. La dona emprèn un llarg viatge amb tren cap al seu llogaret d'origen, a l'altiplà de Castella. És de nit, i, durant el trajecte, un enfilall de records de la infantesa llunyana acudeixen a la seva memòria. En un d'aquests records es contempla a si mateixa i la seva germana —aleshores d'uns sis i vuit anys respectivament— en una funció de cinema, a la tarda d'un diumenge d'hivern, en el vell i petit poble castellà. Les dues nines romanen esbalaïdes davant la seqüència de la nina i el monstre a la vorera del llac del film de Whale, titulat a Espanya *El doctor Frankenstein*. Ella (la germana petita) es recorda atrapada per la màgia que desprenen les imatges de la pantalla. Després, les dues germanes, ja a casa seva, juguen a ser el monstre i la nina. "Y algo que nos concernía —escriu Fernández-Santos— brotó incontenible: ¿Cuándo y dónde viste tú por primera vez Frankenstein?". En tal pregunta estaba ya contenido el enfoque definitivo del filme: un buceo en el interior de nuestra memoria en busca del entramado y de las secretas

conexiones con la vida de un mito de nuestra infancia, es decir, de la misma pulsión íntima en que, por distintos caminos, Erice y yo estábamos personalmente sumergidos. La historia y el guió que debíamos hacer, aun con el pie forzoso del tema de 'Frankenstein', trataba en realidad no de Mary Shelley o de Boris Karloff, sino de nosotros mismos. Y lo que amenazaba ser una banal reconstrucción de un clásico del cine de terror se convirtió en un acorde lírico".

Posteriorment, ambdós guionistes, en benefici de la consecució d'un punt de vista menys cenyit i del clima poètic més adient a la narració, decidiren prescindir d'aquest encapçalament —és a dir, del *flash-back*— i passar a contar directament la història. "Pero, a partir de entonces —explica Fernández-Santos—, esta historia ya no podía ser evocada por un personaje desde la pantalla, sino por el propio espectador desde su butaca, que debía de hacer de nuestros recuerdos filmados, para que el recuerdo fuera inteligible, recuerdos suyos. El aura de misterioso lirismo que rodea 'El espíritu de la colmena' nació ahí (...). Erice creó una mutación violenta en el 'tempo' del relato, que no transcurre en la pantalla, sino en la conciencia de cada espectador, y éste no contempla el filme con sus ojos, sino con la secreta mirada, deudora de una identidad y de un tiempo poético también secretos, que hay detrás de los ojos de cada ser humano".

El "temps poètic" que evoca *El espíritu de la colmena* és fonamentalment el de la immediata postguerra civil espanyola; és a dir, els primers anys quaranta. Per això els espectadors que, a l'estrena de la pel·lícula l'any 1973, més intensament se sentiren impressionats pel lirisme que emana de





les imatges de la pel·lícula foren aquells que havien viscut de nins aquesta etapa tan singular de la història d'Espanya; una etapa a la qual també ells, com la petita Ana, protagonista del film d'Erice, havien descobert el cinema. "Mi película —declarava Erice— transcurre durante la posguerra por una razón muy simple: porque yo descubrí el cine en los años cuarenta. Y mi película trata de lo que significó este descubrimiento para toda la gente de mi generación". Les pel·lícules de *Frankenstein* foren al nostre país especialment populars a principis dels quaranta, de manera que, particularment per a tots aquells que havien nascut en el darrer lustre dels anys trenta o dins els primers anys de la dècada següent, la visió d'aquella tràgica figura monstruosa, la criatura aberrant d'un doctor il·luminat imaginada per Mary Shelley en el seu famós relat (molt lliurament traslladat a la pantalla per James Whale), va ser, en molts de casos, una de les primeres experiències viscudes en aquells recintes de somnis que foren les sales de cine; i el monstre interpretat per Boris Karloff va passar així a formar part, com una icona destacada, del retaulle d'un temps definit per uns contorns molt peculiars i irrepetibles. El temps evocat a *El espíritu de la colmena* és, en definitiva, un temps d'absències i, com diu el títol de la famosa novel·la de Luis Martín Santos, un "temps de silenci". Del silenci, la desolació i les ruïnes d'una Espanya que, com el mateix monstre del doctor Frankenstein, s'aixecava tambalejant dels horrors dels seus propis experiments frustrats. Com Erice i Fernández-Santos, molts dels qui formàrem part d'aquell temps, d'aquella generació de postguerra, ens podríem formular la mateixa pregunta: quan i on vérem per primera vegada *Frankenstein*, amb la seguretat que també un caramull de records acudirien en tropell a la nostra memòria més íntima.

La pel·lícula de Víctor Erice està amarada de principi a fi d'una ventor de misteri que impregna el món infantil de les dues menudes, especialment el de la petita Ana; una sentor indefinible que exhala de la conjunció de tres factors: el temps immediatament següent a una contesa civil, l'allargada *ombra* de Frankenstein i el territori de la infantesa, per bé que el primer d'aquests tres ingredients, la postguerra, envolta també, com un embolcall subtilíssim, gairebé tots els personatges que, amb un cert caràcter fantasmàtic (en ocasions tan inquietant com el propi monstre), desfilen per la pantalla com si fossin ombres erràtiques de si mateixos. Fernando, el pare de les nines, (Fernando Fernán-Gómez), sembla ser un intel·lectual desencantat, un "exiliat interior" que es refugia en el món de l'apicultura per escapar de les seves frustracions; Teresa, la mare, (Teresa Gimpera), pareix que viu més pendent de les cartes dirigides a un misteriós destinatari que de qualsevol altra cosa (inclosès les pròpies filles), unes cartes adreçades possiblement a un exiliat a qualche país llunya (tal vegada un amor frustrat nascut en el temps de la guerra) i que ella mateixa porta a la bústia



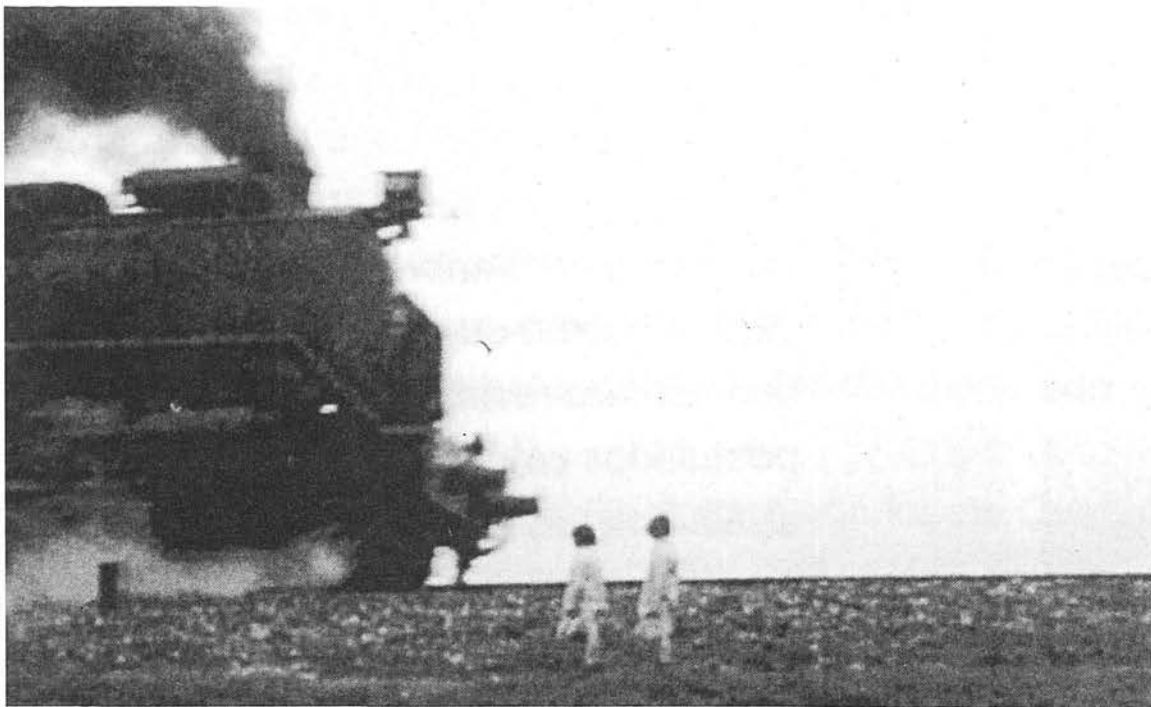
del tren per després destruir les respostes que li arriben cremant-les al foc de la llar. La família sembla marcada pel distanciament afectiu, tant pel que respecta a la relació entre el matrimoni com a la relació d'ambdós progenitors amb les seves filles: Ana i Isabel (interpretades per Ana Torrent i Isabel Tellería). En aquell petit poble de la Castella profunda, on arriba el cinema amb una camioneta ambulat i es projecta a un local esbalandrat propietat de l'Ajuntament, tot, absolutament tot, tal vegada amb l'única excepció del cine, sembla ser fredor d'hivern, monotonia, tristesa, soledat i derrota. Tret d'un soldat que passa amb el tren amb una mirada absent, no es veuen joves enlloc, com si tots haguessin mort a la guerra, haguessin emigrat a les ciutats o fugit cap a l'exili; l'escola és decrepita i rudimentària; els erms immensos que envolten el poble són la viva imatge de la desolació i les persones que transiten pels carrers ho fan com autòmats cansats i solitaris que s'ignorassin mútuament. Malgrat els horitzons oberts dels erms infinits, les vides d'aquelles persones romanen tancades dins la rutina, com la vida de les abelles dins el seu rusc a la qual al·ludeix el títol de la pel·lícula. I és que, com molt bé assenyala Jaime Pena en el seu estudi crític sobre el film d'Erica, *El espíritu de la colmena* és una pel·lícula plena de silencis i d'absències. El mateix Erica ho explicava amb aquestes paraules, recollides en el estudi citat:

"A veces pienso que para quienes han vivido en su infancia este vacío que, en tantos aspectos básicos, heredamos los que nacimos inmediatamente después de una guerra civil como la nuestra, los mayores eran con frecuencia eso: un vacío, una ausencia. Estaban —los que estaban—, pero no estaban. Y ¿por qué no estaban? Pues porque habían muerto, se habían marchado o bien eran unos seres ensimismados desprovistos radicalmente de

sus más elementales modos de expresión. Me estoy refiriendo, claro está, a los vencidos; pero no sólo a los que lo fueron oficialmente, sino a toda clase de vencidos, incluidos aquellos que, independientemente del bando en que militaron, vivieron el conflicto en todas sus consecuencias sin tener una auténtica conciencia de las razones de sus actos, simplemente por una cuestión de supervivencia. Exiliados interiormente de sí mismos, la experiencia de estos últimos me parece también una experiencia de vencidos, llena de patetismo. Terminado lo que consideraron como una pesadilla, muchos volvieron a sus casas, procrearon hijos, pero hubo en ellos, para siempre, algo profundamente mutilado, que es lo que revela su ausencia".

*

Per tot l'anterior y per moltes altres raons, *El espíritu de la colmena* és també una aproximació magistral a la psicologia infantil, comparable en molts d'aspectes a *La nit del caçador*, la genial pel·lícula de Charles Laughton. Com Laughton, Víctor Erica ha sabut cisellar esplèndidament, amb imatges de cel·luloide, l'ànima profunda de la infantesa: la dels seus dibuixos i jocs, la dels seus somnis i fantasies, la de les seves pors i soledats, la dels seus contes de fades meravellosos i terribles. De bell antuvi, *El espíritu de la colmena* ja comença amb una successió de dibuixos realitzats per les pròpies nines protagonistes i, a més a més, al llarg de la pel·lícula van desfilant tota una sèrie de plans que evocuen d'immediat els dibuixos dels infants: l'entrada a l'escola, el pas del tren per davant les dues nines i Ana contemplant en solitari la casa abandonada de l'erm sobre la qual ella i la seva germana han projectat els fantasmes de la seva imaginació i han convertit en escenari dels seus jocs, podrien ser alguns dels exemples a destacar. L'aire de conte de fées



ve donat pel començament mateix de la pel·lícula, amb la "fórmula ritual d'entrada" més prototípica dels relats meravellosos ("Érase una vez...") superposada com a llegenda a les imatges inicials que mostren l'arribada al poble de la furgoneta portadora de la pel·lícula que s'ha de projectar; aquest aroma de contarella queda també reforçat pels primers plans d'*El doctor Frankenstein* en els quals, a manera d'introducció, un actor es dirigeix al públic explicant des de la pantalla, com el qui inicia la narració d'un conte, la història que, tot seguit, els espectadors han de contemplar en imatges; unes imatges que, pel magistral tractament filmic de James Whale, estan impregnades d'una penetrant atmosfera de somni o de malson. D'aquesta manera, ateses les característiques oníriques que sempre, amb més o menys intensitat, comporta l'experiència cinematogràfica, l'espectador d'*El espíritu de la colmena* roman submergit en un territori fascinant en el qual, com a *La nit del caçador*, conflueixen el cine dintre del cine, el conte dintre del conte i el somni dintre del somni amb el món màgic, tendre i sovint també pervers de la infantesa.

Les concomitàncies d'*El espíritu de la colmena* respecte a *La nit del caçador* no són certament poques: la incorporació a la banda sonora de cançons infantívoles, la irrupció dins la vida de dos infants d'un ser aterridor que en certs aspectes representa un desdoblament de la figura paterna o adquireix els atributs d'una paternitat absent, les dues germanes xiuxiuejant dins la cambra, abans de dormir, històries de por, les ombres xineses projectades a la paret i les formes capritxoses formades a la finestra del dormitori per les branques d'un arbre i la claror de la lluna són alguns d'aquests moments que fan recordar especialment la pel·lícula de Charles Laughton i també, en alguns aspectes, *Matar un ruiseñor* de Robert Mulligan. Però el que

d'*El espíritu de la colmena* ens remet sobretot al film de Laughton és aquest caràcter de deambulació onírica, de teatre d'ombres, de proximitat als contes de fades i aquesta invocació de la pantalla com a *mirall de fantasmes* (els fantasmes interiors de cada espectador) que ambdues pel·lícules tenen en comú. Sobre tots aquests aspectes ha escrit Domènec Font el que segueix:

"Para Charles Laughton, el indefinible sortilegio de los cuentos infantiles remite de alguna manera a los misterios de la linterna mágica, espacio de fermentación de la imagen y del mito. No es el único en vislumbrar esta conjunción. Aunque distante en años, ahí está el filme de Víctor Erice 'El espíritu de la colmena', invocando las luces y las sombras del cine como espacio para confrontar la verdad y la ficción; anudando prácticamente el 'Érase una vez' del cuento con la promesa del relato cinematográfico, esto es, con los rayos luminosos del cine ambulante llegado en camión a la meseta castellana para proyectar 'El doctor Frankenstein' de James Whale y alumbrar con esta criatura los sueños fantasmagóricos de la joven Ana. (...) La linterna mágica permite soñar con los ojos abiertos pero refuerza la presión de lo invisible y despierta a los fantasmas. (...) Tanto el filme de Laughton como el de Erice abundan en el cuerpo a cuerpo entre el cine y la infancia, sintagma que por encima de cualquier división genérica constituye una de las más claras conexiones referenciales del cine de aventuras y de ciertos títulos del género fantástico. Películas como 'Los contrabandistas de Moonfleet' ('Moonfleet', 1955), de Fritz Lang —realizada el mismo año que 'La noche del cazador—, 'Suspense' ('The Innocents'), de Jack Clayton o 'Viento en las velas' ('High Wind in Jamaica', 1965), de Alexander Mackendrick, forman parte de este registro. Aventuras iniciáticas con una mezcla de poesía y crueldad, de



tonalidad gòtica y romanticismo, que bucean en la infancia como territorio del mito...”.

Des del punt de vista de la psicologia infantil, un dels aspectes d'*El espíritu de la colmena* més a tenir en compte és la manera diferent en què Ana i Isabel processen l'experiència de la visió d'*El doctor Frankenstein*. Augusto M. Torres ho explica molt bé amb les paraules següents:

“El ambiente de tristeza que envuelve a las niñas, el colegio, el caserón donde viven, la falta de una cálida relación entre sus padres, crea una soledad que hace que sus diferentes personalidades se desarrollen de una manera muy distinta. La mayor se libera imponiéndose sobre la pequeña a través de una historia en que no cree, pero le permite mantenerse en una posición más elevada. La pequeña, para salir de una situación todavía más opresiva, crea un monstruo para su uso privado, a imagen y semejanza de su padre, substitutivo de él, con quien establece una comunicación que no puede lograr con ninguna de las personas que la rodean”.

Després de la visió d'*El doctor Frankenstein*, Ana no acaba de comprendre el que ha contemplat a la pel·lícula. Ha percebut sens dubte, com ho feren tants espectadors juvenils al llarg del món, el patetisme i la soledat del monstre; ha quedat especialment impactada per l'escena en què aquest, a la vora del llac, juga amb la petita Maria, que no ha mostrat cap recel davant l'aspecte d'aquell ser tan estrany. Juguen a tirar a l'aigua pètals de margarida com dos infants units per un mateix joc. Però Ana no acaba de tenir la capacitat adulta per entendre, encara que ho intueixi, que el monstre també ha llançat Maria al llac com si fos el pètal d'una flor i tot formàs part de la mateixa activitat lúdica, sense cap intenció de fer-li mal. Ha vist després a la pantalla com el pare de la nina arribava al poble portant en braços el cos mort de la seva

filleta, negada a les aigües del llac, i la manera com els vilatans s'han alçurat amb la criatura d'aquell doctor foll que li ha donat vida i han perseguit el monstre fins a assetjar-lo brutalment i causar-li una mort espantosa en la qual ha participat el seu propi creador. Ana vol entendre tot el que no entén, i per això, a la mateixa nit que segueix la visió de la pel·lícula, ambdues germanes, dins el seu dormitori, abans de conciliar el son, comenten de llit a llit, amb veu baixa, alguns dels passatges de la pel·lícula. Per què el monstre mata la nina i per què després la gent mata el monstre?, pregunta Ana a la seva germana. Isabel fa valer llavors la seva condició de germana major per fer destalejar la germana petita, com farà també després a diferents moments de la pel·lícula. “En realitat —li diu—, el monstre no mor, perquè en el cine tot és mentida”; i a continuació, per confondre-la encara més, afegeix que el monstre és un esperit que viu als afores del poble i se'l pot invocar tancant simplement els ulls i pronunciant unes senzilles paraules; per exemple: “Som Ana, som Ana”. I l'esperit, llavors, compareix.

A partir d'aquí, tot el que segueix està penetrat per la presència d'aquell esperit i per una lògica màgica i onírica que fa molt difícil esbrinar què pertany a la realitat i què forma part de les ficcions i dels somnis de la petita Ana generats per la visió d'*El doctor Frankenstein*. La lògica narrativa en el film d'Erice és, a partir de llavors, la de *l'Érase una vez* que encapçala la pel·lícula; o la de la forma ritual d'entrada pròpia d'una rondalla: “Això era i no era...”; és a dir, la lògica de les coses que, a la vegada, son i no són. Hem entrat en el terreny místic dels mites, dels contes i dels somnis a partir de la sessió cinematogràfica de la tarda d'un diumenge d'hivern i de l'impacte emocional que ha produït en una nina aquesta experiència. Molt poques vegades

el cinema han entrat amb tanta agudesa i subtilitat com *El espíritu de la colmena* dins la ment d'un infant i dins el món enigmàtic de la infantesa.

Dins aquest univers de realitat/irrealitat, de mescla de veritat i fabulació infantil, apareix a la vida d'Ana el seu "monstre" particular, un ser misteriós, solitari, aperduat i perseguit sobre el qual vessarà la tendresa que a ella, potser, li manca. Jaime Pena, en el seu estudi, ho explica d'aquesta manera (poc més o menys en la mateixa línia de les paraules més amunt citades de Domènec Font):

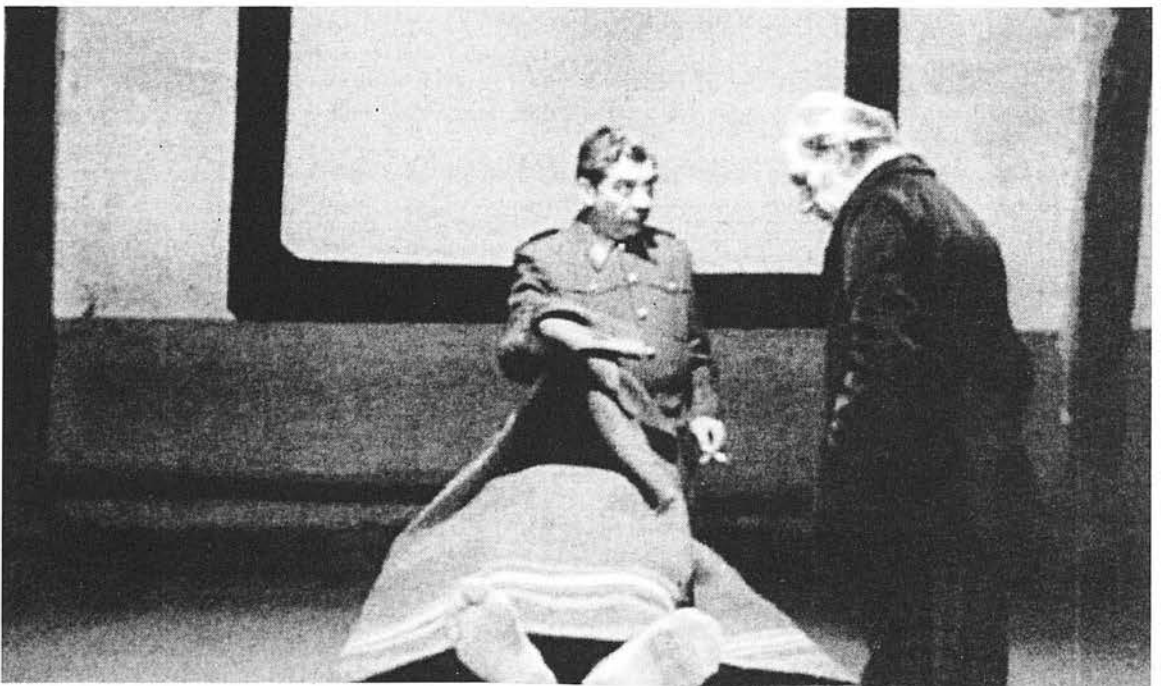
"Ana se levanta de la cama en la oscuridad de la noche. (...) La luz lunar proyecta sobre la casa las sombras de los árboles. Ana mira al cielo como hipnotizada. Sus ojos se cierran muy lentamente. La música se funde con el sonido, en progresivo aumento, de un tren y el primer plano del rostro de Ana encadena con un 'travelling' frontal de las vías del ferrocarril tomado desde el tren en marcha. Un tren del que cuelga un hombre con —matiza el gui— 'un vago aire militar' que espera el momento oportuno para saltar. Cuando lo consigue, al caer se hiere en un tobillo y, tras perderse en un maizal, acabará refugiándose en la casa abandonada.

"La yuxtaposición mediante encadenado del primer plano de Ana y el 'travelling' sobre las vías confiere a éste un carácter esencialmente subjetivo. (...) Desde este punto de vista, la llegada del fugitivo no sería más que una ensoñación de la niña. (...) Ana cierra los ojos en la actitud que precede, como bien sabemos, (...) a la invocación del espíritu. Y éste se materializa en la figura del fugitivo, personaje que parece haber sido atraído por la mente de la niña para reencarnarse en su particular monstruo de Frankenstein".

¿Podem pensar, doncs, com també apunta Jaime Pena, que el fugitiu no és més que un ser imaginat per Ana, una "projecció del seu inconscient", o es

tracta, pel contrari, d'algú que té una existència real i *objectiva*? El més escaient potser sia pensar que es tracta d'ambdues coses a la vegada. Ana ha experimentat una impressió intensa amb la visió d'*El doctor Frankenstein*. Aquesta vivència s'ha encadenat posteriorment amb successos que tenen una realitat objectiva però que ella ha processat d'una manera confusa i borrosa a la seva ment barrejant els fets reals amb els del seu món interior fet d'imaginacions, de somnis i de necessitats afectives.

El fugitiu, que sembla ser un perseguit polític (molt possiblement un *maqui*), ha anat a amagar-se precisament a la casa abandonada i solitària sobre la qual hem vist que Ana projectava el seu món imaginari. Aquell serà el lloc d'encontre del perseguit amb la nina, entre els quals s'estableix immediatament una muda relació de complicitat. En una segona visita al fugitiu, Ana li porta menjar i una jaqueta i el rellotge de butxacó del seu pare. A la nit d'aquell mateix dia, es produeix un intercanvi de tirs a conseqüència dels quals el protegit d'Ana és abatut en el seu amagatall. Al matí del dia següent, ben d'hora, la Guàrdia Civil del poble, que ha identificat el rellotge i el jac que portava el perseguit, requereix la presència del pare d'Ana al local de l'Ajuntament (el mateix en el qual els diumenges es projecten les pel·lícules), on roman de cos present, cobert amb un llençol, just al peu d'aquell rectangle emblanquinat de la paret que serveix de pantalla de cine, l'home abatut en el tiroteig. El comandant del lloc destapa el rostre del cadàver amb un gest inquisitiu dirigit cap a Fernando. Aquest nega amb el cap conèixer de res el difunt i, sumit en l'estranyesa, rep el rellotge i la peça de vestir que li torna l'agent de la benemèrita. Fernando se sospita, però, el que ha pogut passar; així que, un cop tornat a casa seva, amb tota la família reunida entorn de la taula per berenar, es treu el rellotge de la butxaca



i, sense dir cap paraula, el col·loca sobre el mantell, just al d'avant d'Ana. La cara de la filla petita, tot i que intenta dissimular la sorpresa, confirma el fonament de les sospites de Fernando.

Ana no anirà aquell dia a l'escola. Acudirà al casalot mig derruït de l'erm on ja no es trobarà amb el seu "esperit", sinó únicament amb unes taques de sang per les quals comprèn que aquell fugitiu que ella protegia ha estat assassinat, cosa de la qual sembla culpar-ne de qualque manera al seu pare. Confusa i atordida, Ana, en un acte de revenja, fuig de casa i es perd enmig del camp i de la nit. Els homes del poble, amb Fernando al davant, la cerquen amb llanternes, en el que esdevé una clara al·lusió a la persecució nocturna del monstre a la llum de les torxes d'una de les darreres seqüències del film de James Whale. Entretant, Ana, exhausta, s'ha adormit enmig de l'erm, al redòs d'unes ruïnes. En somnis, es contempla arribant a la vorera d'un riu o llac. S'agenolla vora les aigües, a la superfície de les quals hi veu reflectida la cara del monstre de Frankenstein que ha vist en el cine, com si es tractés d'una condensació onírica de figures diverses: el fugitiu, el mateix monstre i, tal vegada, el propi pare. El monstre s'agenolla al seu costat reproduint també aquí una altra escena de la pel·lícula de Whale: la de l'encontre amb Maria ran de l'aigua. El somni i el cinema tornen a confondre's a la ment d'Ana, que tanca els ulls com si esperés la mort. A la matinada, la patrulla comandada per Fernando troba Ana dormida en el recer de les ruïnes, enmig del camp obert.

Portada a casa, Ana sembla romandre sota els efectes traumàtics d'una commoció profunda, els símptomes de la qual la seva mare exposa al metge d'aquesta manera: "La nina —diu— quasi no dorm, a penes menja, no parla, la llum la molesta. A vegades ens mira, però sembla que no ens conegués. És com si no existís".

Arriba el vespre i, a mitja nit, Ana s'aixeca del seu llit com a somnàmbula. Obre les vidrieres del seu dormitori, tanca els ulls i invoca el seu *Esperit* amb el conjur que li ha ensenyat la seva germana major: "Som Ana, som Ana...". I així, en un final molt obert o diversament interpretable, acaba una pel·lícula que, tal com s'apunta en el citat estudi de Jaime Pena, es tracta per damunt de tot de l'obra d'un creador singular que parteix de l'experiència personal i la de tota una generació per proposar un discurs universal sobre la infància, les guerres, les postguerres civils i el propi cinema. Un discurs el·líptic que fa de les ombres i les absències la seva principal característica.

I en aquest discurs sobre la infància que és el film de Víctor Erice, són molts els aspectes dignes d'anàlisi i de consideració: les soledats dels nins i les seves secretes angoixes, les relacions afectives en el si de la família, la vivacitat dels imaginaris infantils, la mescla de la realitat amb la ficció com a forma d'escapar de les circumstàncies ingrates... I també, molt especialment, l'impacte emotiu que pogué arribar a produir el cinema dins la vida de la



infantesa en general i, particularment, en una època determinada a la qual l'espectacle cinematogràfic, encara que fos en les formes més precàries d'exhibició, es convertí en una experiència excepcional que després es mesclava i confonia amb la pròpia vida. Quan els fantasmes d'aquells reialmes onírics que foren les sales de cine no morien del tot, com el "monstre" d'Ana, al peu de les pantalles en acabar-se la projecció d'una pel·lícula, encendre's els llums i esvaïr-se els somnis. Sinó que continuaven vivint a l'ànima i en els records.

Com pogué ser el cas d'una professora de matemàtiques que agafà un tren per creuar de nit l'altiplà de Castella i anar a un poblet remot a enterrar el seu pare i retrobar-se amb tots els fantasmes de la seva infància. ■

Títol original: *El espíritu de la colmena*. Any: 1973 (Espanya). **Producció:** Elias Querejeta. **Argument:** Víctor Erice. **Guió:** Víctor Erice i Àngel Fernández-Santos. **Fotografia:** Luis Cuadrado, en color. **Segon operador:** Teo Escamilla. **Ambientació:** Jaime Chávarri. **Decoració:** Adolfo Cofiño. **Música:** Luis de Pablo. **Muntatge:** Pablo G. del Amo. **Duració:** 96 minuts. **Intèrprets principals:** Ana Torrent (Ana), Isabel Tellería (Isabel), Fernando Fernán-Gómez (Fernando), Teresa Gimpera (Teresa), Lali Soldevilla (*doña Lucía*, la mestra), Juan Margallo (fugitiu), José Villasan-te (monstre de Frankenstein) i Estanis González (guàrdia civil).

REFERÈNCIA BIBLIOGRÀFICA

- FERNÁNDEZ-SANTOS, A. *La mirada encendida. Estudios sobre cine*. Barcelona: Random House Mondadori, S. A. (Debate), 2007.
- FONT, D. *Charles Laughton. La noche del cazador. Estudio crítico*. Barcelona-Buenos Aires-México: Ediciones Paidós (Colección Paidós Películas), 1998.
- GENOVART, G. *La placenta de los sueños. Los mitos, los cuentos y el cine en la formación de la afectividad*. Palma (Mallorca): Lleonard Muntaner, Editor, 2005. (Versió revisada i ampliada de l'edició original anterior en llengua catalana (*La placenta dels somnis*) publicada per l'Institut de Ciències de l'Educació de la Universitat de les Illes Balears. Mallorca, 2001).
- GENOVART, G. *Infància i cinema en un temps de postguerra*. Palma (Mallorca): Lleonard Muntaner, Editor, 2007.
- GUBERN, R. *Espejo de fantasmas*. Madrid: Espasa-Calpe, 1993.
- MARTÍNEZ TORRES, A. *100 años de cine*. Madrid: Alianza Editorial, 1995.
- PENA, J. *Victor Erice. El espíritu de la colmena. Estudio crítico*. Barcelona-Buenos Aires-México: Ediciones Paidós (Colección Paidós Películas), 2004.
- SAVATER, F. *Misterio, emoción y riesgo*. Barcelona: Editorial Ariel, S. A., 2008.

Treballant en curt **NU2**, quan realitat i ficció s'entrellacen

Àngela Coronado



El passat 16 de maig es va estrenar *NU2*, obra produïda pel tàndem Pedro Riutort i David Bonet, escrita i dirigida pel primer i fotografiada pel segon.

Amb Pedro Riutort ens trobam amb un dels directors més interessants i prolífics de la nostra illa. Bona mostra d'això són *Blinds* (1998-1999), rodada a Nova York quan estudiava en el New York Film Academy, i *Carne de Gorila*, del 2007, també fotografiada per David Bonet, juntament amb *El Hambre*, 2002.

NU2 ha superat les nostres expectatives: ja havíem tingut ocasió de veure el suggerent tràiler a Internet i el curmetratge prometia.

Narrat amb excel·lent pols narratiu, amb un tempo cinematogràfic potent, que ens passeja entre el drama i el sentit de l'humor, amb una impressionant fotografia atmosfèrica que acompanya sempre els protagonistes, assistim a la construcció-deconstrucció d'un relat: ens conta la història de tres personatges que es passegen entre la ficció i una realitat que van creant al compàs de la primera. I de fet, Pedro el defineix com una obra en construcció, ja que, fins al darrer fotograma no sabem què passa amb aquest personatges i si el que conta és real o no.

Rodat en blanc i negre amb traços de color, la història ens introdueix en el moment que Denise (en color) interroga Rubén, la seva parella, sobre la seva propera pel·lícula, i li demana quin títol li posarà.

Després dels crèdits inicials i ja en blanc i negre, ens trobam Rubén i Dalia, la seva amant, que parlen sobre l'obra del primer. La història ens submergeix en la narració de Rubén interpretada per ells ma-

teixos: es tracta d'un reflex de les seves vides, de la visió d'aquest home i, més endavant, de la seva amant, que no està convençuda del relat. Acaba una altra vegada en color amb els plans de l'inici amb la dona que insisteix a demanar el títol de la pel·lícula. La narració s'arrodoneix.

Hi ha traces que el que es conta pot ser real: les marques de les cordes en les mans de Dalia, una corda damunt d'un llit en un excel·lent pla de tipus simbolista, o bé tot es troba en el cervell d'aquest home que ha estat escrivint?

És un homenatge a les narracions, a l'art de contar històries, però sobretot al llenguatge cinematogràfic: habitacions d'hotel, carreteres —magnífic el pla d'ella conduint de nit el cotxe—, antres estranys...

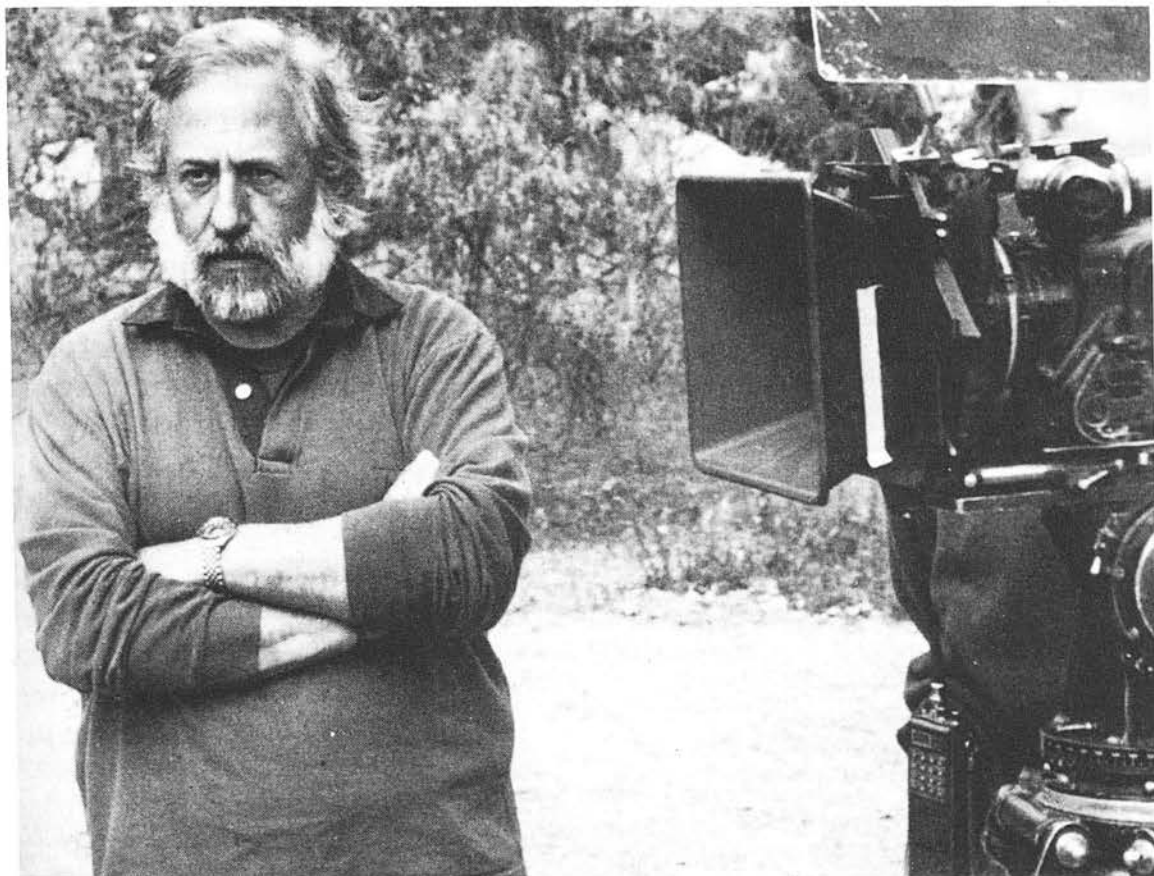
Pedro comenta que el projecte prové d'una narració anterior, *El amante que te mata*, en què dos personatges asseguts en un restaurant xinès giratori i, després, en una habitació d'hotel, es plantegen com deu ser la vida dels diferents personatges que els envolten. Això és el que fan el protagonistes, però en aquest cas indagant sobre les seves pròpies vides i els nusos que poden empresonar-los. Aquí prové una de les metàfores de *NU2*: els nusos que lligaven les mans de Dalia són els mateixos que lliguen el cor de Denise i el seu propi cor.

Cal destacar el planter protagonista, que repeteix amb els autors després de *Carne de Gorila*: La Prohibida, Arturo Carrión i Paloma Navarro. A més de la magnífica tasca tècnica i artística, que configura, especialment amb la banda sonora i musical, una vertadera peça d'orfebreria visual.

Per a quan el pas al llargmetratge? ■

Clàssics moderns. La família (I) *Un lugar en el mundo* (1992) d'Adolfo Aristarain

Iñaki Revesado



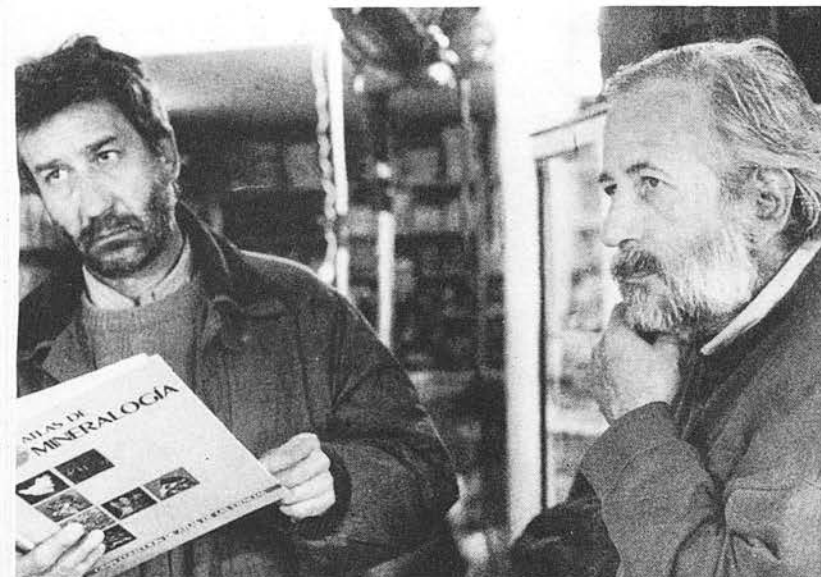
Adolfo
Aristarain

La família continua sent una institució. Malgrat les veus alarmistes, contràries a altres tipus familiars diferents al tradicional, la família és encara la forma social (i per què no? tal vegada també la manera natural) d'organització dels éssers humans. Famílies grosses o petites, tradicionals, unisexuals, multirracials..., però famílies al cap i a la fi. El cinema, com sempre fa quant a reflexió sobre temes que tenen que veure amb la vida de les persones, ha estat generós en el retrat dels grups familiars i ha sabut mostrar també l'evolució d'aquest model al llarg del temps. Quan parlem de família i cinema, difícilment a l'espectador espanyol no li vendrà tot d'una el pensament d'aquella pel·lícula de Fernando Palacios, *La familia y uno más* (1965), però des de llavors, els realitzadors han sabut explorar nous camins i retratar famílies amb una mica més de dolència, menys complaent amb el model més conservador.

L'Argentina era una cinematografia pràcticament desconeguda quan Adolfo Aristarain arribà amb aquesta petita joia titulada *Un lugar en el mundo*. Tret de *La historia oficial* (Luis Puenzo, 1984), poca cosa més sabíem d'aquella cinematografia. El film d'Aristarain es presentà a Sant Sebastià en l'edició del festival de l'any 1992, una de les més nefastes dels últims anys. Quan la Secció Oficial del certamen havia aconseguit acabar amb la paciència dels

més flegmàtics, en la pantalla del Victoria Eugenia es projectà *Un lugar en el mundo* i des de llavors, la crítica, el públic i la ciutat sencera parlava en argentí: ben valia tot un festival per quedar-se, encara que només fos amb aquesta història que traspuava humanitat pels quatre costats. La porta oberta per Aristarain ha permès l'esclat de cinema argentí que vivim i que no cessa: *El hijo de la novia* (Juan José Campanella, 2000), *Nueve reinas* (Fabián Bielinsky, 2000), *Sol de otoño* (Eduardo Mignogna, 1996), o *XXY* (Lucía Puenzo, 2007). Èxits que han estat acompanyats d'un intercanvi de professionals davant i darrere la càmera en produccions d'ambdós països.

El retrat familiar d'*Un lugar en el mundo* està narrat des de la mirada d'un adolescent de 12 anys, Ernesto, i se centra en un petit període de temps, tan sols un curs escolar, en què els seus ulls van ser testimoni d'una sèrie d'episodis que marcaren la vida dels qui els visqueren i que obriren a Ernesto el llarg camí cap a l'edat adulta. Ernesto viu amb els seus pares, Ana i Mario, en una comunitat rural, lluny de Buenos Aires. Malgrat són uns nouvinguts en aquelles terres s'han guanyat el respecte i la popularitat dels veïns gràcies a un projecte solidari presidit per la germana de Mario, Nelda, una monja no vista amb bons ulls pel capellà del poble, més a prop dels poders fàctics de la comunitat i que defineix la monja com



"anarquista, apóstata y anticlerical". Entre aquests tres adults han aconseguit dotar a la comunitat de serveis bàsics i imprescindibles: l'educació per als nins, proporcionada per Mario amb l'ajut d'Ernesto (l'escola és a més d'un espai on aprendre, el lloc on poder menjar un plat calent cada dia); la salut per a tots, gràcies a la feina d'Ana; i la dignitat de la comunitat que amb el projecte de Nelda de constituir una cooperativa entre tots els pagesos, han aconseguit lliurar-se del jou que per a tots ells suposaven les condicions sempre desfavorables del ric del poble, Andrade. Ernesto assisteix bocabadat a tot el que passa al seu voltant i col·labora com un més en el projecte desplegat pels seus pares i la seva tia.

L'arribada a la comunitat de Hans, un geòleg espanyol contractat per Andrade, aportarà un contrapunt a les vides dels que integren aquesta família, al mateix temps que Hans comprovarà que la utopia quasi (ja deim, només quasi) és possible. El geòleg no és ben rebut per la família d'Ernesto ("los amigos de Andrade no son bienvenidos en esta casa" li amolla Ana a Hans sense miraments) perquè saben que davant qualsevol acció relacionada amb Andrade han de mantenir-se'n alerta. Tanmateix veuran aviat que Hans és un bon tipus, que és transparent i que la seva complicitat amb Andrade es limita al deure professional.

L'entrada del nouvingut dins el grup permetrà que s'estableixin noves relacions. Per a Ernesto, Hans ben podria ser un mirall sobre el qual mirar i observar el seu futur, ja que el seu interès per les pedres l'acosta a la professió de Hans, a més el geòleg té un punt de *bon vivant* que d'alguna manera sedueix l'al·lot, acostumat a una vida on la coherència marca cada minut del temps. Per a Mario, Hans serà l'amic que no té i que troba a faltar. En la comunitat rural en què s'han instal·lat ha acabat per ser una espècie de líder respectat, que d'alguna manera cohibeix els pagesos per la seva fermesa en les seves conviccions i en l'actitud de no humiliar-se davant ningú. De cop, Hans es converteix en l'única persona amb qui parlar de tu a tu, amb qui engàtar-se en

un moment donat i deixar que les llengües perdin la timidesa. Ana és ferma com Mario en el projecte que desenvolupen, però comença a estar cansada de lluitar sempre a contracorrent, de ser la busca dins l'ull dels poderosos, d'acceptar de principi que, sigui quina sigui l'opció que prengui, sempre serà una perdedora. De cop l'arribada de Hans li toca en el terreny més íntim i torna a descobrir-se dona de cap a peus, capaç encara d'estremir-se i sentir-se empegueir davant un complot o una mirada ambigua del geòleg. Finalment, Nelda, deixa estimar-se per Hans, participa amb humor en el joc de seducció sexual d'una manera tan directa com innocent, sense miraments però ferma en les seves opcions de ser una dona entregada a la vida de Déu. Tots ells saben que es troben al final d'una etapa: Ernesto perd la innocència; Mario perd les ganes de començar de bell nou; Ana perd l'interès per la vida contestatària i Nelda perd la permissivitat que ha gaudit fins llavors dins una església que no mira amb bons ulls el que fa però que consent o s'estima més mirar cap a una altra banda. Tots perden, tret de Hans, el viatger acostumat a una soledat sense remei i a prendre de cada moment de la seva vida el millor que pugui incorporar a la motxilla de la seva existència. "Usted se me quedó en la utopia" li diu Hans a Mario. No és un retret, sinó la constatació d'una evidència. Però Hans cau rendit davant la coherència d'aquesta família que lluita dia a dia per fer un món més just i més humà, perquè comprèn que entre la utopia i la indiferència hi ha un llarg camí en el qual poder implicar-se. Són molts els moments brillants del film que va regalant a poc a poc episodis emotius: el record d'Ana del seus germà, engolit per la cruada de la dictadura militar de Videla; les paraules de Hans a Ana quan aquesta s'enfada en veure'ls gats, exigint un respecte per a Mario i confessant-li que se sent un home petit i insignificant davant de dos monstres i dues bones persones com són la parella formada per Ana i Mario; la conversa entre Mario i Ernesto, quan el pare el fa particip dels projectes de futur que comporten que Ana i Ernesto se'n vagin a Buenos Aires, però que ell quedarà en aquella terra, perquè aquell és el seu lloc i perquè quan hom troba el seu lloc en el món ja no en pot partir.

Un lugar en el mundo va servir de targeta de presentació de Federico Luppi en el cinema espanyol i la recuperació de Cecilia Roth per a la nostra cinematografia. Aristarain per la seva part ha continuat des de llavors fent pel·lícules argentines però amb producció espanyola i no ha abandonat en els seus treballs el to humà i emotiu ni tampoc l'interès pel retrat familiar. En són bona prova la majoria dels seus films posteriors: *Martin H* (1997), *Lugares comunes* (2002) o *Roma* (2004). N'hi ha que troben que les seves pel·lícules són repetitives i que juguen sempre amb personatges similars, com si es tractessin de diferents episodis d'una sèrie llarga i perllongada en el temps. Poc hi ha a dir a aquest retret, perquè quan el treball està fet amb la qualitat de guió, de producció, d'interpretació sempre inherent a qualsevol treball de l'argèntí poc més hi ha a dir. ■

Yakuza: Lleialtats, deures i perdó

Pere Antoni Pons

Escrita pels dos millors guionistes del Nou Hollywood, Paul Schrader i Robert Towne, dirigida pel gairebé sempre eficaç —i de vegades fins i tot esplèndid— Sidney Pollack, i protagonitzada per Robert Mitchum, una mítica glòria del Hollywood clàssic a qui el desgast del pas del temps va anar afegint una pàtina de densitat rude i malgirbada noblesa, *The Yakuza* (1974) deu ser una de les millors pel·lícules que s'han fet mai sobre l'encontre o el xoc entre dues cultures, entre dues concepcions oposades del món i la vida, en aquest cas entre la cultura americana (o occidental) i la japonesa.

És de justícia recordar que bona part del mèrit correspon a Leonard Schrader, que havia viscut sis anys al Japó i, en un esbós primerenc del guió, havia sabut plasmar l'esperit ferri d'aquell país, assentat sobre unes tradicions rígides i radicals, basades en l'orgull patriòtic i un intransigent sentit de l'honor i del deure. El nom del germà gran dels Schrader finalment només figura als títols de crèdit com a responsable de la història original a partir de la qual els dos guionistes oficials treballaren, però això s'explica sobretot per la traïció o l'egoisme mesquí del seu germà Paul, aleshores un cineasta

principiant, ambiciós i assedegat de fortuna i glòria, que aconseguí persuadir els productors del film que el guió l'havia escrit bàsicament ell —el petit dels Schrader provà de fer el mateix amb Towne, però aquest era molt dur de pelar i no permeté de cap de les maneres que l'arraconassin—.

Tot i el seu embolcall de thriller exòtic i violent, *The Yakuza* (paraula japonesa que denomina els mafiosos moderns que es regeixen per l'antic codi dels samurais) és sobretot un drama melancòlic i intimista, en què els protagonistes han de carregar un passat ple de culpes no digerides i de passions fortes que fa anys quedaren en suspensió, sense desenllaç.

Mitchum hi interpreta Harry Kilmer, una mena de detectiu privat que va al Japó amb la missió de rescatar la filla d'un amic seu nord-americà, la qual ha estat segrestada per un clan de la màfia japonesa. Kilmer coneix bé el país perquè combaté al Pacífic durant la Segona Guerra Mundial i, un cop acabada la contesa, formà part de les forces d'ocupació americanes que ajudaren el país nipó a recuperar-se de les destrosses bestials sofertes durant el conflicte bèl·lic.





A les acaballes de la guerra, a més, Kilmer havia salvat una dona japonesa i la seva filla de morir sota les bombes que arrasaren Tokyo (a on es produïren més víctimes que en el recompte sumat de cadàvers d'Hiroshima i Nagasaki). Naturalment, el soldat salvador i la víctima salvada, de nom Eiko, s'enamoraren. Però, així i tot, ella no es volgué casar mai amb ell. En veure que ella no li acceptava la proposta de matrimoni, Kilmer decidí retornar a Los Angeles. El motiu del refús d'Eiko fou la reaparició imprevista del seu germà, soldat al servei de l'emperador, perdut durant sis anys en la selva filipina. Al final de la pel·lícula, dues dècades després d'aquella separació, es revela que el suposat germà, Tanaka Ken (Ken Takakura), en realitat era el marit de la dona, que l'havia donat per mort després de tants anys sense tenir-ne notícies. Així resumit, comprenc que l'argument de la pel·lícula pugui parèixer una postal tortuosa i sentimental. Res més fals, però.

Aquest argument tan enrevessat, tan ple de secrets i de silencis, de malentesos i de sentiments contradictoris i violentats, serveix per desplegar una complexitat emotiva i moral poques vegades vista en una pantalla. D'una banda, Kilmer es troba escindit entre l'amor que sent per Eiko i el respecte que li mereix la decisió que ella prengué de no casar-s'hi (al capdavant, reconeix tàcitament Kilmer, ella cometria una traïció si es casés amb l'enemic que ha contribuït a causar tants infortunis al seu país). D'una altra banda, Eiko es veu atrapada entre la lleialtat que deu al seu valerós marit i l'amor

que sent per Kilmer. I finalment Tanaka Ken, encara dolgut per haver perdut la guerra, sent que estar en deute amb Kilmer per haver salvat la seva esposa i la seva filla, però alhora no li pot perdonar que l'hagi enamorada ni tampoc que hagi estat el seu enemic.

La relació entre Kilmer i Tanaka Ken és l'eix sobre el qual se sosté tota la pel·lícula. És una relació de tensions insuportables, de deutes que cal pagar i de lleialtats que no es poden rompre, de culpes que cal expiar i de penediments que cal fer públics i assumir, una relació —en fi— en què el pes de la història s'afegeix al pes ja molt feixuc de les biografies íntimes de cadascú.

El final de la pel·lícula, d'una felicitat escabrosa o d'una melangia lacònica i poètica, simbolitza l'entesa i l'esforçada fraternitat entre els dos móns que durant tant de temps han xocat. Després que Tanaka Ken hagi salvat la vida a Kilmer en el seu enfrontament contra els seus enemics (japonesos i americans: la maldat i la traïció no tenen una única nacionalitat), alliberant-se així del deute que hi havia contret, Kilmer sent que ha de demostrar-li al seu company que li sap greu tot el que ha passat: la guerra tan brutal, haver-li pres la dona... La manera que Kilmer tria per demostrar-li-ho és la pròpia dels *yakuzas*: es talla el dit petit d'una mà i, embolicat en un mocador, l'hi ofereix com a penyora. Pocs gestos poden encabir tanta veritat, tanta amargor, tanta generositat i tanta bellesa: un dit tallat dins un mocador demanant perdó pels mals de la Història... ■

No són amb tota probabilitat allò que perfectament podríem qualificar de morts, de cadàvers excel·lents —per exemple, Cooper, Marilyn, Audrey, Romy per citar noms i llinatges de prestigi, a part de mites— mereixedors tots de primeríssimes pàgines als diversos mitjans de comunicació. Tampoc els seu traspassos cap a l'altre món ha despertat noves o velles passions ni ha mogut espectaculars articles, reportatges, memòries i records que els grans homes i dones de la cinematografia han merescut al cent per cent. Altres noms i llinatges despertaren llàgrimes o, tal vegada, una mica de dolor. Però el cinema —tot el cinema— n'està ple, d'artistes, artesans, tècnics en la matèria, intèrprets de tota mena, que sense arribar al cim de la glòria i l'esplendor, amb la seva feina dia a dia, quotidianament, dóna, ha donat i així cara al futur més immediat, suport ferm i a considerar al desenvolupament de la tècnica, de l'art també, del llenguatge de l'anomenat setè art. Són en aquesta ocasió quatre les notables desaparicions de la terra; un director, Kenn Annakin, febril, constant artesà d'amples coneixement tècnics i de montatge, Jack Cardiff, fotògraf, il·luminador, director d'un solitari sol film, *El soñador rebelde*, i dos actrius, l'anglesa Natasha Richardson, morta jove i bella en desafortunades circumstàncies i Betsy Blair, compromesa políticament fins a figurar a les llistes negres del sinistre senador americà Joe MacCarthy a l'època i el moment de la caça de bruixes. Quatre personalitats clares i definides, que conreen la seva feina amb professionalitat, sentit de l'espectacle, depuració tècnica a través d'una llarga carrera —a excepció de la Richardson, morta als 45 anys— d'una filmografia on pareixen títols d'interès inevitable i persistent. Cadàvers discrets, cert. Però digníssims a l'hora d'anomenar-los i recordar-los amb certa emoció perdurable. Evocació justa i apropiada.

De Ken Annakin, mort a Hollywood quasi centenari, 94 anys, sempre s'ha escrit que pertenyia a la generació aquella —en la realitat de tot just ara mateix desapareguda de l'horitzó, perduda en combat— d'artesans humils, al servei dels grans estudis d'Amèrica. Generació de gent sense esperit creatiu però perfectes fabricants de productes sòlids, dignes i comercials. L'acció, la comèdia i l'aventura el significaren sempre. Tres cintes destacaria de la seva obra després de cinquanta anys de rodatges sense parar; *La batalla de las Ar-*

denas, *El día más largo*, *Esos magníficos hombres con sus máquinas voladoras*, encara que la seva cinta preferida fou *Al otro lado del puente*, interpretada per Rod Steiger i inspirada en la novel·la original de Graham Greene.

Els dos primers títols cal integrar-los dins el gènere bèl·lic, gènere d'enorme prestigi i portador de films d'enorme prestigi i tradició. De *La batalla de las Ardenas*, n'es responsable absolut, al costat d'*El día más largo*, també dirigida per Bernard Wiky i Andrew Marton. Sense arribar a pel·lícules de guerra anteriors, les dos citades cintes com-

Jack Cardiff





Betsy Blair

pleixen amb dignitat indiscutible al moment de tornar a un gènere, a un concepte clar de veure i pensar el cine que en la dècada dels seixanta —com tot Hollywopod, cal dir-ho— inicià vertiginosa decadència i declivi. Ubicades l'acció a la Segona Guerra Mundial són considerades obres d'artesanía pura i simple i de notable impacte en taquilla. De tota manera, el meu film més estimat de Ken Annakin és sense dubte *Esos magníficos hombres en sus máquinas voladoras*. Ambientada als prolegòmens de la Gran Guerra, és tot un just homenatge als pioners de l'aviació en heroic temps d'improvisació i perill imminent. Feta al clàssic llenguatge de la comèdia, la pel·lícula és divertida en tot moment i té la brillantor del gènere de la diversió i de l'humor alegre i desimbolt.

Jack Cardiff és la llum, la il·luminació, el color fet i creat com a espectacle de primera magnitud i dimensió, la fotografia que il·lustra, potencia i dóna vida a qualsevol film. Perquè a la vora d'aquests temes Jack Cardiff fou un indiscutible mestre nascut a Anglaterra el 1914 malgrat que en la pràctica tota la seva trajectòria cinematogràfica la féu als Estats Units, a Hollywood; inicià la carrera com ajudant d'Alfred Hitchcock i després amb els prestigiosos Michael Powell i Emeric Presburger. Obsessionat per la llum, per la captura al vol del pas fugaç, fràgil, de la llum, tingué sempre a nivell de referències tan absoluts i genials els pintors Rembrandt i Vermeer. Fidel a aquestes influències fou la seva fotografia de films notables; *Guerra y paz*, *Narciso negro*, o *Los Vikingos*. Operador també d'*El soñador rebelde*, biografia apasionada del poeta irlandés Sean O'Casey, la pel·lícula en un principi fou dirigida per John Ford, greus discrepàncies detectades al llarg del rodatge provocà la seva substitució per Jack Cardiff, únic experiment en el terreny de la direcció.

Tal vegada, i per qüestions d'edat, només 45 anys, de tots aquest morts, el més lamentable, també el més inesperat fou el de Natasha Richardson. Filla de pares il·lustres, Tony Richardson, (petita aparició a *La carga de la brigada ligera*) figura cabdal del moviment cinematogràfic *free cinema*, la Richardson fou una actriu dúctil i sensible, intel·ligent i de gran impacte visual, tenaç i constant sota la influència —noble influència— familiar ja a curta edat s'incorporà al món de l'espectacle. Més actriu de teatre que no pas de cine serà per sempre més recordada per les interpretacions a obra tan mítiques i distants com *La gaviota*, *Un tranvía llamado deseo* i el musical *Cabaret*. Una perduda sensible i sentida, que a tots ens sorpregué.

Però el cadàver més proper a tots nosaltres i per raons fàcilment comprensibles, és el de Betsy Blair. Dos pel·lícules mítiques configuren la seva filmografia, *Marty*, entranyable sempre amb una prodigiosa interpretació d'Ernest Borgnine, guanyador de l'Oscar d'aquell any i *Calle Mayor*. Actriu de profunda penetració dramàtica, d'ideologia progressista i compromesa en el seu temps i també víctima de la caça de bruixes, desembarcà a Espanya pels vols dels cinquanta per interpretar el paper d'Isabel al mític film dirigit per Juan Antonio Bardem, *Calle Mayor*. "No volia treballar a l'Espanya franquista —va escriure a les seves memòries— però Bardem em digué que la seva pel·lícula volia reflectir la mediocritat de la situació política. Espanya em semblà bella però estranya en el seu hàbits. Per a mi, americana al cap i a la fi, fou difícil ficar-me dins el personatge..." Sense cap dubte, una actriu extraordinària. ■



Låt den rätte komma in (Déjame entrar)

El vampirisme s'ha tractat des de molts aspectes, però quasi sempre mantenint el romanticisme. Un tema tan atractiu abasta des del cinema mut amb *Nosferatu* fins als adolescents de *Twilight*.

Oskar (Kåre Hedebrant) té un greu problema, els seus companys d'escola n'abusen. Per les nits somia venjar-se de les mil maneres possibles. Arriben nous veïns, una nina de dotze anys, Eli (Lina Leandersson) i son pare. Oskar i Eli fan amiat.

Låt den rätte komma in, basada en la novel·la de John Ajvide Lindqvist i dirigida amb elegància per Tomas Alfredson, és una esgarrifosa història on els protagonistes són infants.

La neu i el fred acompanyen perfectament les aventures dels dos protagonistes. Un és incapaç de fer allò que somia, apallissar a qui li fa la vida impossible. L'altra vol deixar de fer el que fa i viure tranquil·lament.

Vull destacar-ne dues escenes que em semblen del millor del cinema, perfectament resoltes. Quan Eli és descoberta dormint dins un improvisat taüt i la que té com a escenari la piscina, ambdues deriven en una extremada violència de la qual Oskar sembla ser només un espectador, però amb el mateix grau d'autoria que Eli.

Låt den rätte komma in és una sorpresa dins una cartellera on la mediocritat és l'element principal. La frontera entre indústria i art és tan fina que gaire bé no existeix i quan topes amb títols tan interessants com aquest, les teves neurones ho agraeixen.

Star Trek

He de confessar que no som *trekkie*, de fet, fins aleshores no havia vist res d'*Star Trek*, ni sèries de televisió ni pel·lícules, i crec que, després de l'experiència cinematogràfica dirigida per J. J. Abrams, s'ha acabat la meua aventura en el món creat per Gene Roddenberry.

James Tiberius Kirk (Chris Pine) és un jove arrogant amb problemes seriosos de conducta. Després d'unes quantes bregues, accepta el repte de convertir-se en membre de l'Acadèmia de la Flota Estel·lar. Allà coincideix amb Spock (Zackary Quinto), un vulcanià de mare terrícol (Winona Ryder).



Tots han de lluitar contra Nero (Eric Bana), que ambiciona apoderar-se de la galàxia.

Abrams, que és un mestre de la televisió, recordem que és el creador d'*Alias* i *Lost*, quan s'apropa al cinema ho fa amb adaptacions de sèries famoses de televisió, l'antecedent és *Mission: Impossible*.

A partir d'aquestes línies, desvetllaré alguns aspectes de l'argument i, per tant, és aconsellable no seguir llegint si no s'ha vist la pel·lícula.

Star Trek comparteix, al meu entendre, estructura narrativa amb el *Superman* de Richard Donner. Hi ha un dolent molt dolent, i és reconeix perquè va tatuat (només li manca una bona cigarreta per acabar d'identificar-ho), envoltat dels sequaços, això sí, amb total absència de comicitat.

Spock, un personatge que no ha trobat el seu lloc, sempre està enfadat i no hi ha res que li sembli correcte, a tot hi posa impediments. D'alguna manera s'havia de justificar la presència de Leonard Nimoy i quina millor manera de fer-ho que emulant Jor-El (aquí és un Spock vingut del futur).

El personatge d'Uhura, així com tots els femeníns, no aporten res al metratge, són simplement cares maques que es passen.

Malgrat el bon treball realitzat amb les maquetes i efectes especials, les aventures de l'*Enterprise*, continuen sense interessar-me: un guió previsible i una direcció regular en són els culpables.

Last Chance Harvey (Nunca es tarde para enamorarse)

Qualsevol títol amb la presència d'Emma Thompson sempre és agradable. I *Last Chance Harvey* no n'és l'excepció.

Harvey Shine (Dustin Hoffman) és un compositor de *jingles* a qui les coses no li van massa bé. Ha de desplaçar-se fins a Londres per assistir a les noces de la seva filla, amb la qual no té gaire relació. Per una sèrie de circumstàncies coneix Kate Walker (Emma Thompson), que treballa a l'aeroport de Heathrow. Maggie, la mare de Kate (Eileen Atkins), no té més feines que telefonar constantment la seva filla. Des que el marit va deixar-la, es troba sola i avorrida.

Last Chance Harvey és tal com esperes, és a dir, amb l'adequada mesura d'humor, de romanticisme i de drama. Hoffman i Thompson fan creïbles als personatges que interpreten, una parella que encara espera el millor de la vida, cercant, a la seva manera, la felicitat.

Un títol com el que ens ocupa, amb uns altres intèrprets, no seria més que una beneitura ensucrada no apta per a cervells més exigents, però en aquest cas, només cal deixar-se enganxar per una història contada de la mà de Joel Hopkins que molt bé podria succeir al món real gràcies a l'eficiència del dos actors veterans. ■



La por de Hollywood. Ressenya de *Burton per Burton*

Joan Bover

Ha sortit al mercat la traducció catalana de la darrera edició de *Burton on Burton*, el llibre de Mark Salisbury sobre Tim Burton, que ha conegut ja quatre edicions en anglès, cadascuna ampliant l'anterior a mesura que l'obra del director augmentava. És de celebrar que l'editorial Angle (Barcelona) s'hagi interessat a traduir al català una obra de tema cinematogràfic —cosa que dissortadament no abunda— i que ho hagi fet en un registre molt adient, tan allunyat de l'encarcament com dels castellanismes, gentilesa de Francesc Rovira.

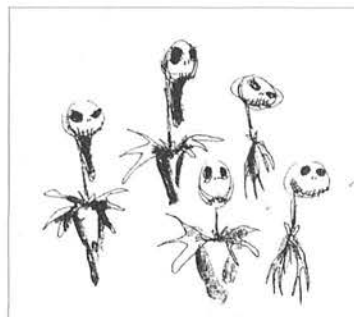
Mark Salisbury, l'autor, va esser redactor de la revista anglesa *Empire* i actualment és corresponent a Londres de l'edició nord-americana de la revista *Premiere*. Ha estructurat el llibre en forma de pseudoentrevistes; això és: cada capítol, centrat en una pel·lícula per ordre cronològic, duu inserida la informació de Salisbury entre els comentaris de Burton, de manera que *sembla* un diàleg, però realment no ho és, o almanco no ho és en la seva totalitat. En alguns casos, realment hi ha un intercanvi de parers o una voluntat inquisitiva per part del periodista, però en la majoria es tracta de dues veus que s'entrellacen: la de Salisbury, més aviat (però no exclusivament) analítica i descriptiva i la de Burton, molt més subjectiva i emocional.

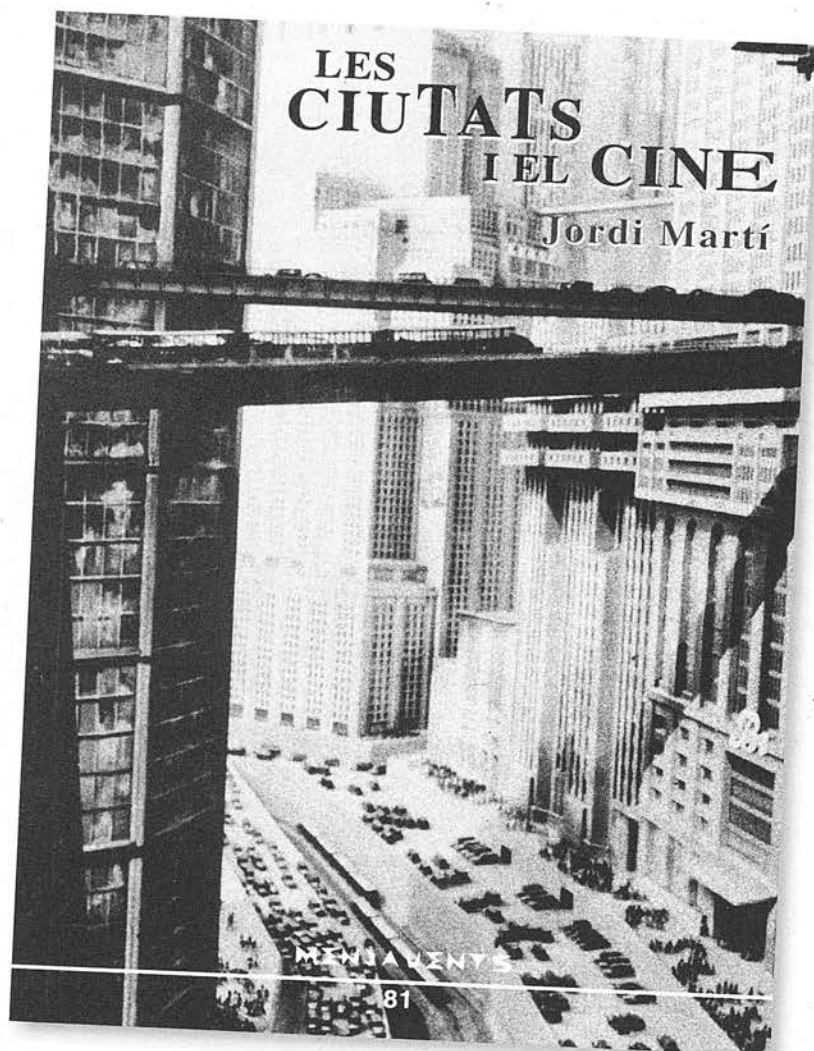
D'aquesta manera obtenim un panorama força complet d'un director tan inclassificable que ha donat origen al seu propi adjectiu: *burtonesc*. El cineasta ens parla de totes les vegades que ha rebutjat les pantalles croma en benefici de la construcció de decorats, de les seves relacions amb alguns actors (singularment Johnny Depp, Danny de Vito o Helena Bonham-Carter), de les seves contribucions als guions (sovint escrits per altres) que han acabat generant l'adjectiu abans esmentat, de la seva admiració per directors com Fellini, Polanski o Bava, per novel·listes com Roald Dahl o per músics com Stephen Sondheim.

Tal volta, un dels aspectes més interessants és la manera com va establint relacions amb altres pel·lícules seves anteriors... i amb ell mateix. Per exemple, Burton troba un lligam entre els personatges de *Catwoman* (*El retorn de Batman*), *Sally* (*Molson abans de Nadal*) i Ed Wood en el sentit que tots han estat destrossats a qualque moment (o a més d'un moment, en el cas de Wood) i necessiten recompondre's, apedaçar-se per sobreviure, tant en sentit figurat com literal. La mateixa *Catwoman* i *Batman*, a més a més, donen peu a sucoses reflexions sobre el fet d'amagar-se ("ocultar-se té una part que t'ajuda a ser més obert, perquè ets sent més lliure") i que enllacen amb la personalíssima visió que té Burton sobre algunes dicotomies, com ara normal/anormal (no us perdeu els capítols en què descriu com veia ell l'univers Disney quan hi feia feina), llum/fosc, etc.

Llegint el llibre podem aprofundir més en la dissecció d'uns films que no han estat mai gaire críptics, però que se'ns dubte tenen més rerefons del que sembla a primera vista. Burton admet que li agrada "un cert grau de simbolisme, d'interpretació i d'abstracció" i que s'estima més "connectar amb les coses a través de l'inconscient que no pas intel·lectualitzar-les". Per tot plegat, no estranya que Burton hagi de lluitar, amb cada nou projecte, per mantenir-se dins els grans estudis, ja que la seva personalitat no hi encaixa: ell sempre veu les coses d'una manera diferent a la de la majoria de la gent i això no s'accepta mai a gairebé cap àmbit: ni polític, ni econòmic, ni social, ni tan sols artístic. I molt manco a Hollywood. Des del meu punt de vista, l'encerta de ple quan diu que "la principal motivació de Hollywood és la por. La majoria de decisions es prenen per por".

Finalment, volem destacar que el llibre conté nombroses fotografies en blanc i negre que, per cert, estan prou mal reproduïdes. És l'únic emperò que podríem posar a l'edició. Per compensar, trobarem un material gràfic encara més interessant: multitud d'esbossos per a personatges, decorats, vestuari o disseny visual d'anuncis que tenen l'inconfusible segell Burton i ajuden a entendre el procés creatiu de cada obra. El llibre es completa amb dos pròlegs de l'actor Johnny Depp sense gaire interès, una introducció a la tercera edició —¿no n'hi ha per a la quarta?—, una filmografia exhaustiva, una bibliografia succinta i un índex onomàstic completíssim. Esperem que tant l'editorial Angle com d'altres s'animin a publicar més textos cinematogràfics en la nostra llengua. ■





EDICIONS
DOCUMENTA BALEAR

2009

LES CIUTATS I EL CINE recull una sèrie d'articles publicats entre 1966 i 2004 en la revista *Temps Moderns*, editada per la Fundació "Sa Nostra". En la primera part, titulada com el llibre, l'autor hi fa un recorregut molt personal per algunes pel·lícules ambientades a diferents ciutats: Venècia, Roma, París, Londres... Prenent com a excusa el comentari de diversos films que han estat rodats en aquests paisatges urbans, Jordi Martí ens passeja, amb la mirada d'un espectador apassionat i subtil, pels carrers d'aquestes ciutats i per les imatges cinematogràfiques que les han mitificades, en un viatge sentimental que també s'interna transversalment en la literatura i l'art que s'hi ha creat. En la segona part, "La subjectivitat del cinèfil", s'hi agrupen articles que tracten altres aspectes cinematogràfics: les relacions del jazz i el cine, la subjectivitat dels nostres judicis sobre les pel·lícules que hem vist, així com el comentari d'alguns dels directors que l'autor admira més, com Marcel Carné, Billy Wilder, John Ford, Federico Fellini... ■



La Montaña Embrujada

Un mes darrere l'altre, pertoca anar al cinema cercant noms de compositors que encara no hagin aparegut en aquestes pàgines, i aquesta vegada confesso que em vaig espantar una mica quan me'n vaig adonar que mai no havia parlat d'un home tan interessant com Trevor Rabin, però que això significava que hauria d'anar a veure *La Montaña Embrujada* (*Race to Witch Mountain*, Andy Fickman, 2009), producte Disney dels d'aspecte sospitós i que a més era una nova versió d'una pel·lícula anterior. I ves per on, em va agradar més del que em pensava, tal vegada precisament perquè és un guió antic; abans es tenia altre concepte del nivell intel·lectual del públic infantil (no és per res, però avui dia hi ha guions que semblen escrits per a gent amb un coeficient d'intel·ligència ben baixet, i no només en pel·lícules destinades als més petits).

I Trevor Rabin, encara que a alguns aficionats no els hagi agradat aquesta vegada, està prou bé posant música a aquestes persecucions i trobades amb extraterrestres estranys. ¿Però qui és aquest home, nascut a Sud-àfrica i que va formar part d'un grup de música tan important com Yes, que va escriure cançons pop d'èxit tan conegudes com *Owner of a lonely heart?*, ¿per què amb una carrera musical tan prolífica a les espatlles va preferir dedicar-se a la música de cinema, abandonant tota la resta? Doncs, pura i simplement, per vocació; quan molta gent es dedica a dir que això de fer partitures de pel·lícules és una feina menor i sense futur, aquesta actitud s'agraeix molt.

D'aquesta forma, i després d'alguns experiments sense importància, ens trobem el seu nom per primera vegada a *Glimmer Man* (*The Glimmer Man*, John Gray, 1996), una cinta d'acció protagonitzada per Steven Seagal. I d'aquí ja no deixarà mai de fer feina a pel·lícules de temàtica ben semblant, com *Con Air* (Simon West, 1997), *Armageddon* (Michael Bay, 1998), *Jack Frost* (Troy Miller, 1998), *Deep Blue Sea* (Renny Harlin, 1999), *60 Segundos* (*Gone*

in Sixty Seconds, Dominic Sena, 2000), *El Sexto Día* (*The 6th Day*, Roger Spottiswoode, 2000), *Fo-rajidos* (*American Outlaws*, Les Mayfield, 2001), *9 Días* (*Bad Company*, Joel Schumacher, 2002), *Dos Polícías Rebeldes 2* (*Bad Boys II*, Michael Bay, 2003), *Torque: Rodando al Límite* (*Torque*, Joseph Kahn, 2004), *La Búsqueda* (*National Treasure*, John Turteltaub, 2004) i la seva seqüela *La Búsqueda: El Diario Secreto* (*National Treasure: Book of Secrets*, John Turteltaub, 2007), *Flyboys: Héroe del Aire* (*Flyboys*, Tony Bill, 2006), *Serpientes en el Avión* (*Snakes On a Plane*, David R. Ellis, Lex Halaby, 2006), *Flipado Sobre Ruedas* (*Hot Rod*, Akiva Schaffer, 2007), o fins i tot *Superagente 86 de Película* (*Get Smart*, Peter Segal, 2008). Potser molta gent podria pensar que amb una carrera semblant, no és gens estrany que Rabin no hagi estat mai proposat a un gran premi, o tal vegada que el seu nom no llueixi massa a Hollywood o entre els aficionats.

Però, curiosament, aquesta darrera premissa és del tot errònia, perquè són moltes les persones que, ja des del principi, es varen fixar en el seu nom, i sobretot en les seves notes plenes de força i de personalitat que, a poc a poc, es van fent un buit dintre d'aquest món tan complicat. Potser la seva determinació (i la seva vocació) donen una empena especial al seu treball que fa que les seves composicions traspassin la (de vegades molt difícil de traspassar) barrera de les temàtiques, i és que si ja el món de la banda sonora és una mica especial i complicat, més encara ho és pensar que dintre d'això hi ha categories establertes entre compositors "seriosos" i compositors "no seriosos". Però afortunadament, i fins i tot a pel·lícules que, en una primera ullada, potser no tinguin res de memorable o atractiu, el nom de Trevor Rabin és moltes vegades una garantia de trobar bones i agradables sorpreses; així que només queda dir-li endavant, que estem amb ell, i que ens agrada molt que hagi continuat la seva vocació. ■

Els ulls de Jodorowsky (7) **Tusk i Alef-Thau i El Dios celoso: el Jodorowsky més infantil (i més desconegut)?**

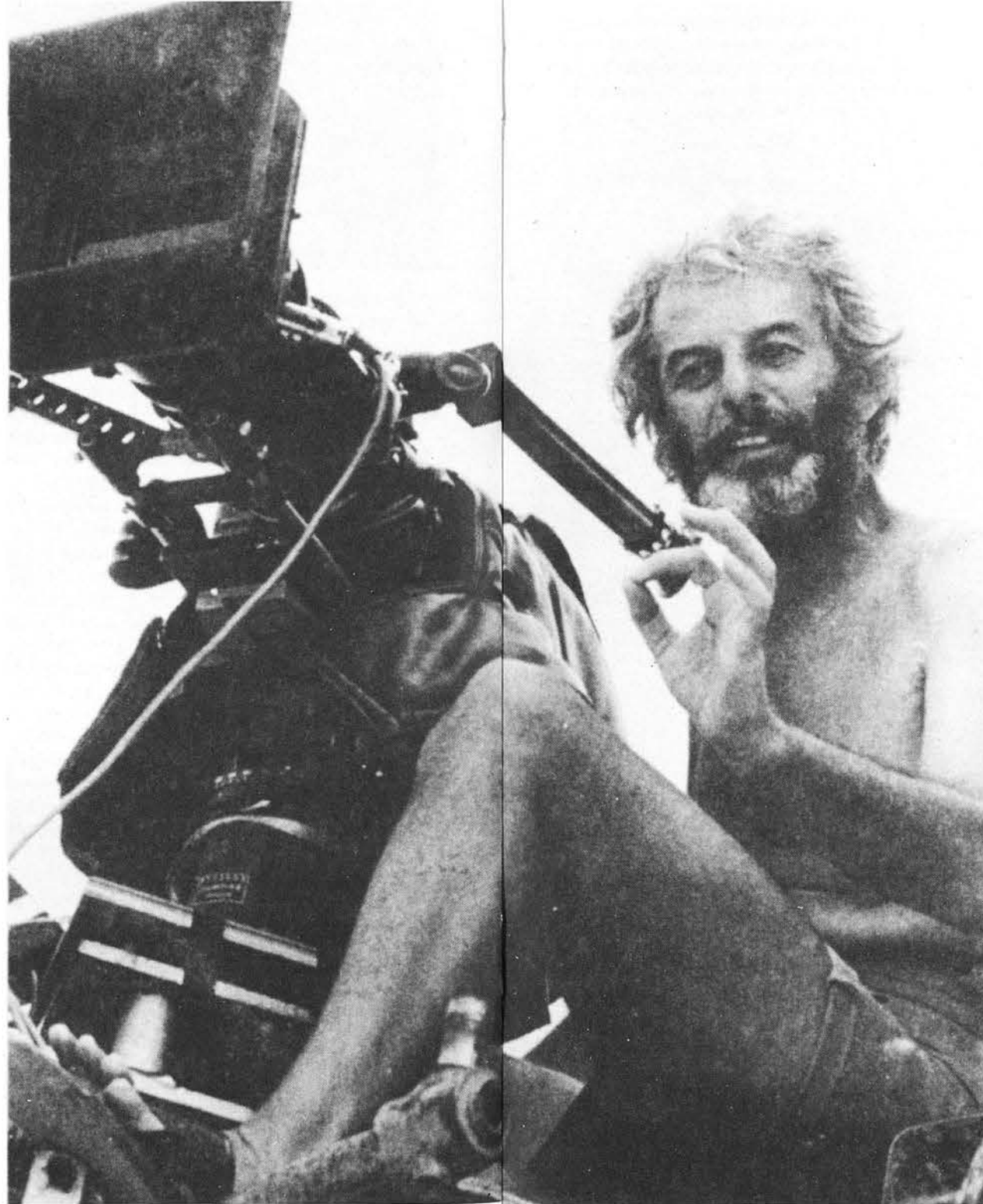
Leazah Zelaz

Sembla una mena d'endevinalla mística només pròpia de la vida d'Alejandro Jodorowsky: ¿per què després de dos èxits com *El Topo* i *La Montaña Sagrada* i d'un fracàs com el de *Dune*, ens trobem que el següent treball cinematogràfic d'aquest director és una pel·lícula envoltada de misteri i llegendes com *Tusk*, 1979?, ¿d'on surt la idea d'adaptar al cinema una història d'elefants bastant anodina i que gairebé és una espècie de conte per a nins? I sobretot: ¿per què aquesta cinta és pràcticament impossible de trobar avui dia, i el director mateix mai no en vol parlar (i de vegades ni tan sols l'ha reconeguda dintre de la seva pròpia filmografia)? Darrera de tot això, com és ben habitual, ens trobem amb una història surrealista.

L'any 2001, poc després d'haver conegut Jodorowsky en persona, jo mateix vaig escoltar referències a aquesta pel·lícula esmunyedissa i de la qual ningú no en sabia res. Vaig sentir que el director havia destruït les còpies originals, i sense tallar-me un pèl (i amb bastant poc tacte, per cert), li vaig demanar directament per correu electrònic i ves per on! em va contestar això: "No vaig destruir les còpies: el que va passar és que el productor va fer fallida abans que jo acabés d'editar la pel·lícula i la va mostrar amb mitja hora de més. Mai no he pogut acabar-la i per això no m'agrada. Hi ha gent a qui agrada així." Des d'aquesta primera pista fins arribar finalment a la solució del trencaclosques, han passat uns quants anys.

Sembla que, primer de tot, va ser el productor Eric Rochat qui es va posar en contacte amb Jodorowsky després que *Dune* fallés definitivament, i ell li va oferir adaptar al cinema un conte del qual ja tenia els drets des de feia anys: "Poo Lorn L'Elephant" ("Poo Lorn", "El Elefante Solitario"), de l'escriptor Reginald Campbell, que ell havia llegit als deu anys i li havia agradat molt. Així, doncs, va donar a Jodorowsky completa llibertat perquè fes la història així com ell volgués: ¿què podia trobar ell d'interessant al conte d'un elefant poderós propietat d'un anglès que viu a l'Índia i que ningú no pot dominar més que una nina petita? Doncs, com sempre, una forma de parlar de la lluminació i la recerca de la Veritat al mateix temps que criticar el colonialisme (anglès o francès, tant fa), mentre feia una pel·lícula a un país com l'Índia pujat damunt un elefant: em sembla que és al seu llibre autobiogràfic *La Danza de la Realidad* en què explica com el fet de pujar a un elefant activa els anomenats *chakras*, centres d'energia repartits pel cos i que condueixen directament cap al "gran despertar", o més simplement, a la lluminació (i això sense tenir en compte que l'elefant ja era present a *La Montaña Sagrada*, i d'ell deia que "tots els paquiderms són símbols geològics molt forts, símbols de la terra, les arrels que jo no tinc. A part de viure en les meves sabates, m'agradaria viure

damunt d'un elefant. La meva pàtria són les meves sabates."). Allunyant-se així de tot l'artifici de *La Montaña Sagrada*, aquesta vegada l'autor s'endinsa en les arrels de la cultura hindú mostrant santons



capaços de convertir-se en gallines i miracles més o menys vertaders.

Però el desenvolupament i sobretot el final de l'assumpte són una mica més complicats, com bé ens conta a *La Danza de la Realidad*: "Quan vaig complir cinquanta anys, va néixer el meu fill Adán. Just en aquest moment, el productor del meu film *Tusk* va fer fallida i no em va pagar el que em devia. Durant l'embaràs de Valérie, jo havia estat a l'Índia,

filmant en condicions miserables, amb tècnics mediocres, segons producció per raons d'economia. Sospito que gran part dels diners destinats a crear imatges de qualitat varen passar a les butxaques de l'àvid organitzador." I si a això hi afegim que el muntatge final no va anar a càrrec de Jodorowsky (qui sempre s'ha mostrat molt curós amb aquests temes), que la distribució va ser bastant irregular, que l'estrena del film no va tenir gran repercussió (va arribar a Espanya l'any 1981, i com a gairebé la resta del món poca gent s'hi va fixar), i que avui dia encara no se sap ben bé qui té els drets de tot això, no és gens estrany que la pel·lícula no hagi arribat massa enfora.

I això que ni molt menys és tan dolenta com es podria creure a primera vista. És cert que la còpia que existeix (i em refereixo a "còpia", en singular, perquè és ben difícil trobar una forma de veure el film complet: personalment l'única opció per mi ha estat localitzar una còpia pirata via internet, i ni això ha sigut una empresa fàcil) és d'una qualitat ínfima (i, per descomptat, només en l'idioma original, el francès), i també es nota molt que la segona meitat del film té un muntatge que no és el de la primera part, però certament es pot gaudir encara que sigui com a petita curiositat. Amb un rodatge tan auster i versemblant com el d'*El Topo* o la darrera part de *La Montaña Sagrada*, i amb actors com Christopher Mitchum, Anton Driffling o Cyrielle Claire, Jodorowsky ens mostra escenes en què els elefants són els reis i la simbologia en fa de les seves enriquint el plantejament (des del principi, on veiem com l'elefant Ganesh-Tusk neix al mateix temps que la nina Élise, la qual cosa fa que estiguin connectats durant tota la seva vida), alhora que ridiculitza el colonialisme (amb l'ajut de dos dels personatges més histriònics de tot el seu ric univers) i planteja altres solucions més complexes que les habituals (el final mateix, sense anar més enfora, o la festa on Élise es mostra tal com és davant el seu pare i els ciutadans anglesos, que recorda molt a la de Gabriel Marpa al còmic *El Lama Blanco*). A tot això s'afegeix la força de la música (destacant el tema principal de Jean-Claude Petit, compost pel músic al seu primer disc *The French Collection* i triat per Jodorowsky per il·lustrar l'elefant del títol, al qual s'afegeixen composicions també preexistents de Richard Weiss i música original de Guy Skornik, per cert, que aquí el so no està refet en estudi i tampoc té tanta importància com a tots els seus films anteriors) i l'exotisme (innegable) de les localitzacions a l'Índia, sempre plena de misteris i de coses que no semblen allò que són en realitat.

Encara que sembla que al productor no li bastava amb tot això, ja que Jodorowsky sempre insisteix en el fet que va ser ell, Rochat, qui volia una baralla d'elefants, fos com fos. A *La Constel·lació de Alejandro Jodorowsky*, el director mateix ens diu com va tenir l'ajut dels déus per tal d'aconseguir això (i tot sia dit, és l'única referència que fa a aquesta pel·lícula): "A *Tusk*, el productor em va mentir: em va fer firmar que hauria una baralla d'elefants, pe-

rò a l'Índia no permeten que els elefants estiguin a menys de quinze metres de distància. Necessitava un pla d'un elefant tocant-ne un altre per mostrar la baralla. El dia del rodatge, els inspectors varen venir a comprovar la distància. Vaig començar a resar: primera presa, res; segona presa, res... a la sisena, un elefant es va tornar boig i va carregar contra l'altre. Miracle! Ja tenia la baralla." S'ha de dir que el resultat a la pantalla tampoc no fa un gran impacte. i probablement a Jodorowsky li importava poc mostrar això a la història (de fet, altres lluites entre elefants, o fins i tot entre elefants i humans, estan molt ben resoltes amb l'únic ajut del muntatge).

Una història que, tot s'ha de dir, tampoc no és cap meravella en si mateixa. Recercant i recercant (i amb una recerca quasi més difícil encara que la de la còpia de la pel·lícula) em vaig arribar a fer amb un exemplar de la darrera edició espanyola del llibre de Campbell (que data ni més ni menys que del 1945, i que de fet no és un llibre: és l'exemplar núm. 715 de "Revista Literaria, Novelas y Cuentos, Publicación Semanal", editada en paper de qualitat ínfima i que es venia al preu de dues pessetes), i després de llegir aquest petit conte infantil bastant anodí que intenta imitar gent com Kipling o semblants, em vaig demanar (abans d'haver vist el film, és clar) què en podia haver fet Jodorowsky, amb ell, i la resposta és clara: aprofitar els personatges i conduir-los per allà on l'interessa, utilitzar elefants (i altres coses) com a poderoses metàfores, i eliminar tot el que no li fa falta (el personatge del xinès malvat, sense anar més lluny), demostrant una vegada més que com sempre és ben capaç de fer feina amb qualsevol material que li cau a les mans, adequant-ho justament a allò que vol transmetre (de fet, no es pot

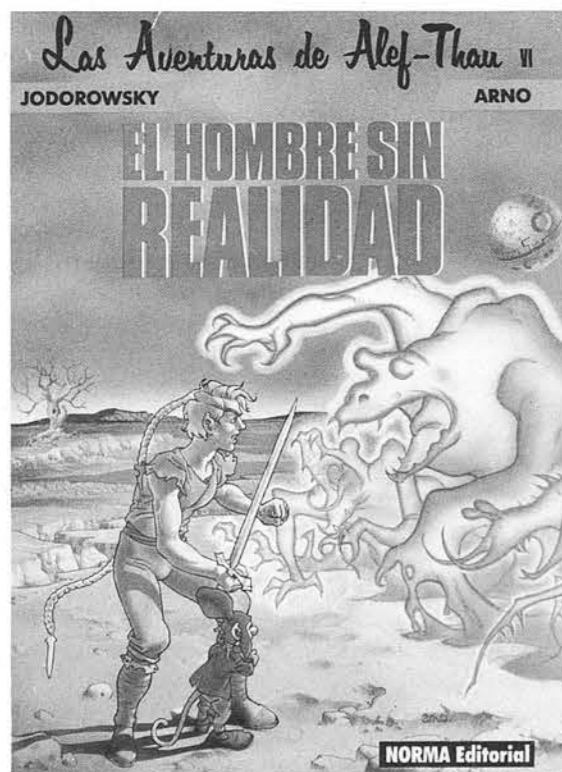
deixar de banda el fet que el subtítol de la pel·lícula és tan clar com "una faula pànica"). Sens dubte, és una veritable llàstima que avui dia no puguem jutjar aquesta pel·lícula tal com es mereix.

Però això encara no és el final de tot, perquè jo sóc una persona caparruda i una mica obsessiva i la sort i les noves tecnologies em varen donar l'oportunitat de poder arrodonir els meus coneixements sobre *Tusk* amb una peça de col·leccionista que no tothom pot presumir de tenir a les seves mans: ni més ni menys que el dossier de premsa de l'època, confeccionat per Jodorowsky mateix amb textos seus (en francès, i que jo sàpiga no reproduïts en cap altre lloc) en què ens aclareix més que mai aspectes obscurs de

tot això, començant per la primera pàgina, signada per ell i que sembla una veritable declaració d'intencions. "*Tusk*: una pel·lícula d'aventures, una història d'amor per a adolescents, un conte iniciàtic per a adults. La pel·lícula està construïda com una historieta. Em vaig inspirar en les historietes que m'agraden: les europees (Hugo Pratt, John Cartland, Herman, Bernard Prince i el meu amic Giraud-Moebius). Vaig agafar de la historieta la tipologia física dels personatges. Les relacions humanes estan sempre en primer grau. Perquè l'espectador no oblidi que està mirant una historieta-convertida-en-pel·lícula, vaig emplenar tota l'acció de dibuixos (de Michelangeli). Per a mi no era qüestió de fer una pel·lícula que deixà sense

alè amb acróbates, explosions, efectes especials i un elefant electrònic; jo volia que l'espectacle percebé la realitat física d'una obra de ficció. És per això que totes les accions de la pel·lícula realment tenen lloc; és una historieta viva on la realitat és una porció del somni."

Així doncs (i a més d'interessants biografies del director, dels productors, i dels actors protagonistes, afegint-hi tot un desenvolupament narratiu de la història també signat per ell), ens adonem que els dibuixos repartits a la pel·lícula (i que sobretot es concentren a la primera hora, reforçant la hipòtesi que és la segona meitat del film la menys jodorowskyana) tenen un sentit plenament justificat, i que totes les



Un film de *Alexandro Jodorowsky*

TUSK

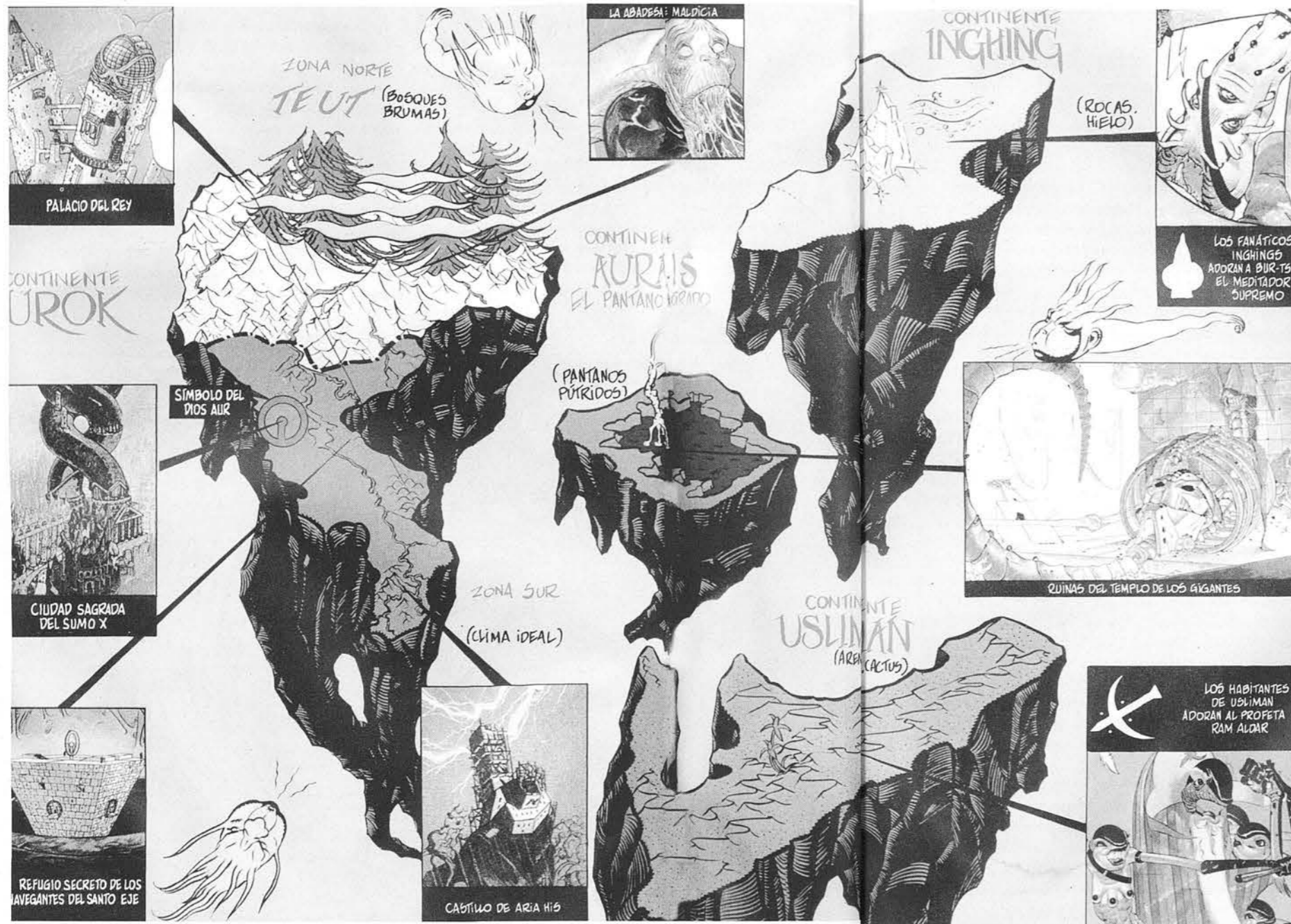
AMOR Y FURIA

TUSK es AMOR
TUSK es PROTECCION
TUSK es CORAJE
TUSK es DESTRUCCION
TUSK es DEFENSA

En la celebración del año del NIÑO

Producida por ERIC ROCHAT - Dirigida por ALEXANDRO JODOROWSKY
Basada en el libro de REGINALD CAMPBELL de una adaptación JEFFRY O'KELLY
Guión de NICOLAS NICIPHOR

Distribuida por ARTE CINEMA DE MEXICO, S.A.



peripècies que varen envoltar *Dune* varen ser més útils del que sembla, la qual cosa ens deixa amb altra endevinalla al cap: ¿com hauria resultat fer *Tusk* a un còmic?, ¿potser aquesta seria la solució perfecta per mostrar finalment una obra que deixés satisfet el seu creador? Se sap que Jodorowsky ha fet qualque intent per recuperar negatius i fer nous muntatges, però fins ara, res de res: tal vegada Allen Klein, ara que tornen a ser amics, ¿podria fer alguna cosa per ajudar-ho a recuperar aquesta peça perduda?

Passant però al món del còmic, i sense deixar ni la temàtica (presumptament) infantil ni tampoc les obres de Jodorowsky que no són gens fàcils de localitzar, ens toca parlar d'una de les historietes més atípiques dintre de la producció de l'autor, si és que això és possible. L'any 1999, em varen regalar un còmic que es deia *El Hombre Sin Realidad*, perquè

aquest títol li havia agradat molt a aquella persona: era el sisè tom de la sèrie "Alef-Thau", que acabava de sortir al carrer de la mà de Norma Editorial, i de la qual encara va passar un any per tal de veure'n el vuitè (i darrer) al carrer. En aquell moment jo no ho sabia, però aquest al·lot sense braços ni cames dibuixat pel francès Arno havia començat les seves aventures també a la revista *Metal Hurlant*, on l'haviem vist per Espanya primer a les seves pàgines i recopilat després dins àlbums publicats per Eurocomic (a la col·lecció *Humanoides*, l'any 1984). Amb aquest ritme varen aparèixer els cinc primers, fins que Norma es va quedar amb tot el material d'Eurocomic i va publicar els darrers i va tornar a editar alguns dels anteriors, però no tots, donant-se la surrealista conclusió (que encara avui dia es manté) que quan va sortir el darrer i molt esperat (amb

dibuix de Covial, ja que Arno ja era mort), a les prestatgeries de les tendes hi havia números editats per dues editorials distintes, amb distint format (i fins i tot amb distinta numeració de col·lecció). El temps va passant, i encara que diverses vegades s'ha parlat de fer una única edició en un sol tom (circumstància que penso que ja s'ha fet a França), avui dia és una mica complicat poder llegir tota l'aventura completa (personalment, ho vaig aconseguir gairebé deu anys després de tenir el primer).

I la història és prou bona, tot s'ha de dir: ubicada en un món de fantasia, que molta gent ha relacionat amb creadors com Tolkien o Ursula K. LeGuin, *Alef-Thau* recull les aventures d'un jove de cos incomplet que s'ha d'anar completant a ell mateix al llarg del camí, amb l'ajut de personatges més o menys simpàtics. Continuant amb el seu costum de relacionar-

se profundament amb els seus dibuixants i amb les seves circumstàncies personals, sembla que Jodorowsky va fer aquesta història pensant en l'addicció a les drogues del dibuixant, qui es sentia a si mateix com un home incomplet, que malauradament no va arribar a un final tan feliç com el del còmic (Arno va morir a causa de les drogues, i el darrer àlbum dibuixat per Covial encaixa amb dificultat amb tota la resta de la història). Potser la més adequada pel públic més jove de totes les obres de Jodorowsky, val la pena fer-hi una ullada i gaudir-la com es mereix.

Però aquesta tampoc no és l'obra més estranya (ni la més difícil de trobar) de Jodorowsky: també als anys vuitanta, i també a la revista *Metal Hurlant*, començarà la sèrie més al·lucinògena de totes les seves, dibuixada per l'inclassificable Silvio Cadelo i que mai no es va finalitzar. Recopilada a França en un únic volum anomenat *El Dios Celoso*, a Espanya hem pogut llegir la seva primera part recopilada amb un volum del mateix títol (editat també a la col·lecció *Humanoides*), i unes quantes pàgines més (no tinc l'edició francesa, però personalment sospito que no totes) als darrers números 45, 46 i 47 de l'edició espanyola de la revista *Metal Hurlant* (que avui per avui són del tot impossibles de trobar). I això que val la pena, i molt: al guió estrany i més que fantàstic de Jodorowsky s'hi afegeix el dibuix de Cadelo ple de albergínies, mans que ploren, mons flotants i colors empastifats que donen al conjunt una personalitat única. Tant és així que l'any 2001, parlant amb Jodorowsky, no em vaig resistir a demanar-li què en pensava, sobre ella, i això és el que hem va dir: "Oh, sí, la sèrie amb Cadelo! Només va arribar a sortir un sol tom, de sobte Cadelo va desaparèixer sense deixar rastre, i això que no ens vàrem enfadar ni res semblant, simplement, ell es va passar a la il·lustració. A més, la sèrie no va funcionar, penso que la varen considerar massa surrealista.". Potser el fet que sigui massa surrealista és ben cert, però això mateix es podria dir de moltes de les obres de Jodorowsky, i no per això el públic les ha donat l'esquena, però, com bé diria ell mateix, mai se sap què agradarà i què no.

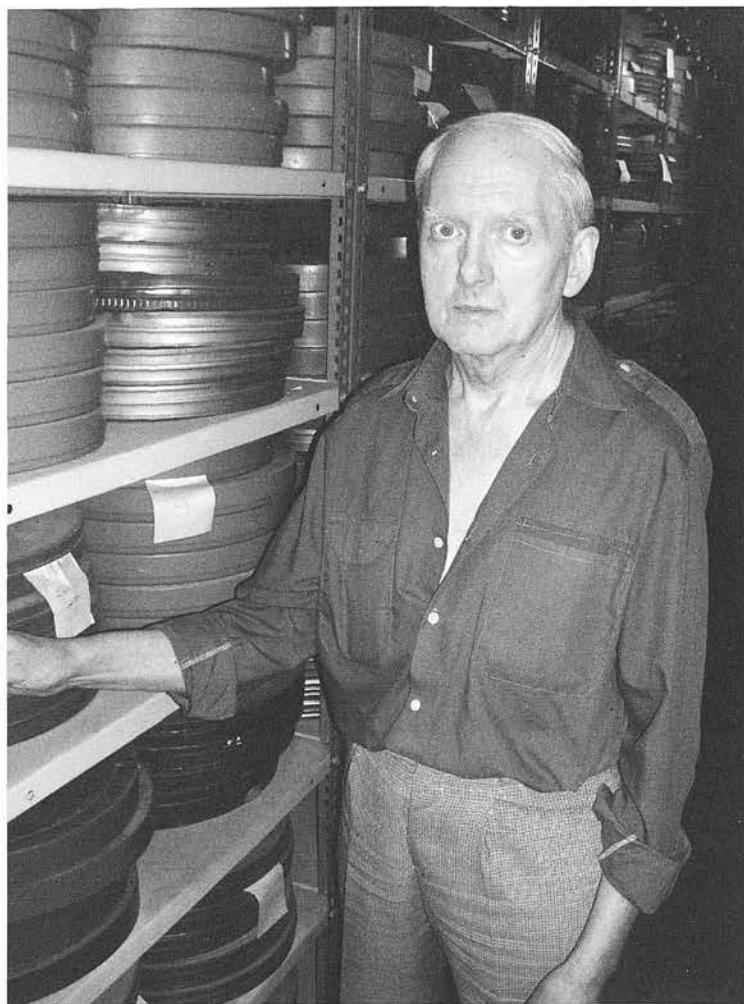
Encara que, com sempre, fracassar és canviar de camí: totes les decepcions de *Tusk* varen fer que Jodorowsky es retirés del cinema per un temps (encara que no per sempre, ni de molt) i que comencés a investigar molt profundament amb el tarot i altres disciplines que a poc a poc el varen portar definitivament cap al camí de la teràpia, donant com a resultat la creació de la psicomàgia i altres coses del tot interessants. Una vegada més, aquest home inclassificable es re-inventava a si mateix i sorprenia el seu públic; i encara es guardava un bon as cinematogràfic a la màniga.

"Em diuen místic perquè tracto temes que altres eviten. Però jo no em considero místic, ni tampoc artista. Sóc algú que juga. Sóc un jugador, o millor dit, un malgastador, com les persones que tiren els diners al casino. Però com a artista, el que jo tir és part de mi, el meu ego."

Oui, Tusk. Je suis Élise. ■

Conversant amb Jos Oliver, distribuïdor i cinèfil confés

Hózael González



Jos Oliver

Tot va començar al despatx de Jaume Vidal, al Centre de Cultura "Sa Nostra": jo li vaig dir que havia d'anar a Madrid per feines diverses, i tal vegada podria aprofitar el viatge per fer qualque article interessant per a la revista; tot d'una se li varen obrir els ulls i em va dir: "Ves per on, podries entrevistar Jos Oliver, que és un distribuïdor de pel·lícules en suport de 35 mm." Moltes vegades hem parlat Jaume Vidal i jo (i fins i tot n'hem discutit una mica) sobre els avantatges i els desavantatges dels nous i vells suports cinematogràfics, i aquesta era una bona ocasió per tractar el tema amb un expert en la matèria i aclarir uns quants dubtes. ¿Realment val la pena conservar un suport com el de un negatiu en cel·luloide de 35 mm, o tal vegada ens hem de rendir als nous formats digitals que avui dia sembla que ja s'han fet amb gairebé tot el mercat? Sens dubte, era un bon tema.

Així, doncs, vaig parlar amb el senyor Oliver per telèfon, i ell em va citar molt amablement un divendres horabaixa, amb una única condició: "He d'anar a la Filmoteca a veure una pel·lícula, així

que si et va bé, hauríem de quedar per allà. Saps on és, la Filmoteca?" Aleshores, a qui se li varen il·luminar els ulls va ser a mi: quan vaig viure a Madrid, la Filmoteca Española, situada al barri de Lavapiés i ubicada a l'antic Cine Doré, havia estat la meua segona casa. Abans de les descàrregues d'internet i fins i tot de l'invent del DVD, allà havia pogut veure coses tan interessants (i tan difícils de trobar en aquell moment) com tota la filmografia de Roman Polanski o els treballs més esmunyidissos del mestre Luis Buñuel, per no parlar de joies de Chaplin, Hitchcock o fins i tot Almodóvar (que després esmicolava en quaderns personals, pensant en el dia que tot això es pogués convertir en una carrera professional); així que anar a la Filmoteca a fer una entrevista era, des del meu punt de vista, la culminació d'un somni de joventut. En aquell bar tan especial i que tantes vegades havia trepitjat a la recerca del programa del mes o simplement per fer una copa, vaig quedar doncs, finalment, per fer la meua feina.

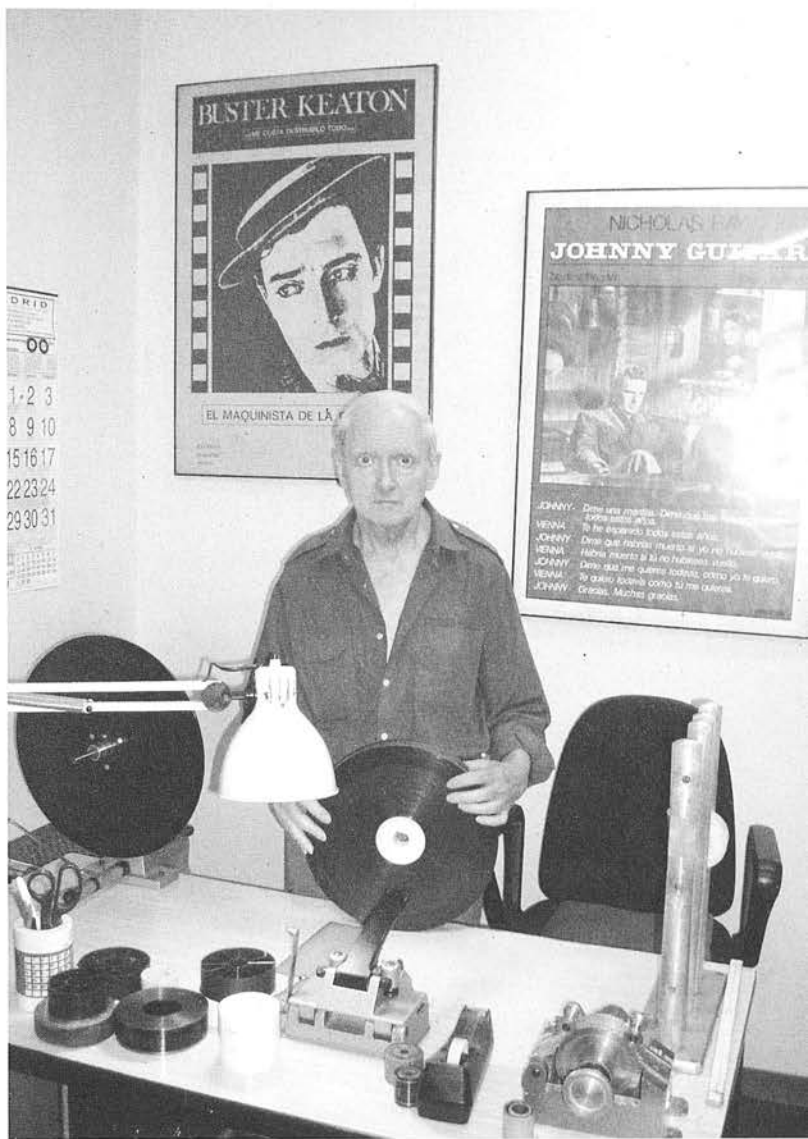
Tot d'una arribat a Madrid vaig anar cap allà, arribant just a la fi de la sessió, i vaig dirigir-me a dues persones fins que finalment una em va contestar: "Hola, jo sóc Jos Oliver": un home d'ulls blaus i mirada molt viva, que sortia encantat d'haver gaudit ni més ni menys que de *El Torrent* (*The Torrent*, Monta Bell, 1926), la primera pel·lícula americana feta per l'actriu Greta Garbo en una projecció que s'acompanyava d'un piano tocat en directe per Irene Albar (a la qual Jos també coneixia i amb la qual va parlar uns moments). "M'ha agradat, sí", em va dir amb aquell to de veu que fan servir els bons amants del cinema per descriure una d'aquelles experiències filmiques que sempre deixen bon gust a la boca.

Ens vàrem seure a una tauleta del bar, i després de demanar ell un cafè i jo un te amb llet, el primer que em va dir va ser: "Bé, jo estic d'acord en parlar de tot això, però que quedi ben clar que el més important de tot és el contingut, i no el contingent: crec que hem d'estar molt agraïts als darrers avenços tecnològics, que ens han fet gaudir de meravelles que no podríem haver vist de cap altra manera". Amb això ja estàvem d'acord, sí, encara que ell tot d'una em va confessar que era un enamorat dels 35 mm, i que a la seva distribuïdora procuraven tenir una col·lecció molt ben nodrida: "Ara, per exemple, ja tenim totes les pel·lícules de Chaplin en 35 mm i també tenim obres de D. W. Griffith, de Meliès. Nosaltres ens ocupem sobretot de la conservació, i també del préstec a llocs com aquesta mateixa Filmoteca o al Centre de Cultura "Sa Nostra." ¿Però és cert que avui dia el suport de 35 mm. està desapareixent bastant aviat, no és així? "Sí, però això no és cert del tot, no et creguis. Una raó per la qual van desapareixent les

pel·lícules de 35 mm ha sigut, principalment, de tipus comercial: als fabricants de pel·lícules no els surt rendible, i ara mateix hi ha altres tipus d'interessos. El que passa però és que encara no s'ha aconseguit en cap altre suport una qualitat que es pugui equiparar a la dels 35 mm., però quan s'aconsegueixi aquest nou suport (per exemple, digital) amb una qualitat que es pugui equiparar als 35, aleshores jo crec que deixaran de fer-les."

Primera sorpresa: així doncs, la qualitat dels 35 mm encara es manté avui dia com la millor alternativa. Però això porta a una nova pregunta inevitable: ¿per què, doncs, ens trobem moltes vegades amb còpies en tan mal estat? "Això és un problema diferent. En els darrers anys de producció d'aquest material, els costos s'han anat abaratint, i per tant el material és molt més fràgil i es deteriora ràpidament (encara que també és cert que avui dia no sabem quant aguantaran els altres materials filmics). Per exemple, tenim còpies en 35 mm. que daten dels anys vuitanta a les quals els colors s'han tornat tots vermells, però hi ha primeres còpies de pel·lícules en Technicolor de fa seixanta o setanta anys que es mantenen molt bé." O sigui que, segons sembla, és més un problema de millorar el suport en si mateix que no de canviar-lo, però, aleshores, si la qualitat del suport és tan òptima, ¿per què no es produeixen millors cintes de 35 mm, o se'n fan més restauracions, d'aquests films? Abans de contestar, Jos em mira amb una mitja rialla i fa un petit sospir, que m'acclareix tot d'una i sense més paraules la resposta a la meua pregunta: "Pensa que fer una restauració d'una pel·lícula en suport de 35 mm costa una fortuna." ¿I amb l'ajut de les noves tecnologies? "Les tècniques digitals permeten fer restauracions, es clar, però moltes vegades s'han de fer per aproximació: si no es té el negatiu original, o si aquest està molt deteriorat, lògicament el resultat serà diferent."

Ens trobem, com sempre, al mateix problema de tota la vida: els diners. Es tracta de raons econòmiques, i de sacrificar moltes vegades la qualitat: és lògic tenint en compte que en l'actualitat es produeix molt de "cinema-crispeta" en què la qualitat de visió no és precisament important. Ja una mica preocupat per aquests impediments que no ens deixen gaudir del cinema com millor podríem, m'atreveixo a demanar si aleshores ja gairebé ningú no fa servir aquest suport i, ves per on, Jos em torna a sorprendre de nou: "No, no, als cines encara n'hi ha molts que utilitzen els 35 mm, i penso que cada vegada més, perquè insisteixo que la qualitat és millor, però el que passa és que es fan poques còpies que després es van llogant, i aquestes còpies no es conserven després: el material és voluminós, i també inflamable, i gairebé totes les còpies que es fan es llancen tot d'una. Ara bé, a centres culturals i institucions semblants està ben clar que ja gairebé ningú no projecta en 35 mm, perquè és molt més fàcil fer servir un DVD, un Blue-Ray, o suports semblants."



I aquí precisament és on entra gent com el Jos Oliver mateix, un cinèfil a qui agrada gaudir de les seves obres preferides en un suport que li ofereix una qualitat de so i de imatge inqüestionable, i que encara que no està en contra de cap manera de l'ús de les noves tecnologies, sí que pensa que estaria molt bé que tots dos mons existissin alhora i els 35 mm es respectessin i es conservessin com els tresors que són. Tenint en compte que Francis Ford Coppola mateix acaba de trepitjar l'estora de Canes, i que una de les coses que ha fet ha estat demanar més diners per a la conservació dels films més antics, sembla que encara podem tenir esperances.

Jos i jo ens acomiadem amb una estreta de mans i un somriure: ell ha d'anar a veure un altra pel·lícula, i jo he de partir a escriure un article. Deixo la Filmoteca caminant per carrers antics, satisfet d'haver complit un somni i pensant en totes les coses que m'ha dit aquest home dedicat al cinema en cos i ànima. Mentre enfilo el carrer Atocha envoltat de renou del tràfic, vaig pensant que mai més no tornaré a veure un film projectat en 35 mm amb els mateixos ulls. ■

La duquesa de Langeais

Norberto Alcover



Un paisatge a la costa mallorquina durant el domini francès. Un militar que assisteix a una cerimònia religiosa a l'església del lloc per commemorar la seva victòria. El cor del temple on, rere la reixa de rigor, s'oculten unes carmelites. El militar, el famós general Armand de Montriveau, aconsegueix entrevistar-se amb Antoinette, ara religiosa contemplativa i abans duquesa de Langeais. Un crit esgarrifant de la monja, en presència de la seva superiora, que assisteix a la trobada: el general és el seu amant, l'amant de la religiosa. Fosa a negre.

Des d'aquest moment i en *flashback*, la història dels amors entre la duquesa de Langeais i el general Armand de Montriveau, que, després de la fugida de la dona, intentarà trobar-la, fins a descobrir-la en aquesta església de la costa mallorquina, al seu convent... I un final estremidor, tan terrible com cínic, en la línia del millor cinema francès, el d'origen il·lustrat i *épatant*: «Segurament ha estat només un poema», afirmarà el general mentre, des de la seva nau, contempla la mar i una lleu retxa de cel. El temps. L'eternitat.

Amb aquesta trama, un dels més grans cineastes moderns i el menys convencional dels components de la *nouvelle vague*, el que fos redactor en cap de *Cahiers du Cinéma* en el seu millor moment (el moment més teòric), aquest excèntric, reservat i sempre distant Jacques Rivette (Rouen, 1928), amb aquesta trama, tan elemental, aconsegueix la pel·lícula més experimental dels darrers deu anys, i tot

això com si no tingués importància, sense el suport dels mitjans i per descomptat sense el rumor de les grans publicacions cinematogràfiques espanyoles. Una pel·lícula més. Una més entre l'aldarull de tanta farfolla i de tant de colorí digital escampat per les nostres pantalles.

Volem insistir en aquesta dada, en l'originalitat experimental del film, una de les històries d'amor boig més detonant d'un temps ençà. Un film rabiosament sentimental, però amb un llenguatge fred, perfeccionista i meticulós, un llenguatge posat al servei d'aquesta mateixa història, tan boja com complexa en la seva tremenda humanitat: l'etern xoc entre la sospita femenina i el desig masculí. Dos mons en contradicció permanent. Quasi fins a fregar un exquisit *kitsch* postmodern. Una subtileza d'alt voltatge. *Rarissima avis*.

Amb la presència de Rivette mateix en l'elaboració del delineat guió, inspirat en l'obra d'Honoré de Balzac, un autor ja visitat anteriorment (*La belle noiseuse*, 1991), el nostre director conjuga una imatge absolutament descriptiva dels seus personatges i del seu univers contextual, en què adquireixen forma i sentit, i uns comentaris en *off*, però també escrits en pantalla, de tal manera que l'espectador pugui distanciar-se de tot recurs emocional tal vegada provocat per les imatges en qüestió.

El text i la veu que el llegeix per a nosaltres impedeixen emocionar-nos en excés davant les eventualitats d'aquesta fascinació que la duquesa

de Langeais exerceix sobre el general Montriveau, el progressiu amor d'aquella per aquest i, en fi, aquest joc que al començament és quasi pervers, sota capa de virtut, i al final es transforma en passió que torna boja la dona entre enamorada i virtuosa, per a desesperació del general abandonat. Embolcallats amb aquest halo de mesquinesa burgesa però també aristocràtica, que tant agrada a Balzac, l'home i la dona seran incapaços d'estimar-se fins al contacte físic, cosa que donarà lloc a un erotisme de rara perfecció, molt en la línia de Rohmer i no menys del millor Truffaut.

Una dimensió de la *nouvelle vague* poques vegades esmentada: el pudor, quasi un amanerament que indica sigil en el tractament de l'amor, si bé es deu a raons socials menyspreables. Tot un discurs estètic que, en l'actualitat, a penes fregam en els productes audiovisuals.

Així, als salons del París distant de les lluites europees del menyspreat Bonaparte, a qui venera el general protagonista, assistim a la persecució de la duquessa per part de Montriveau, en una genial multiplicació d'escenes quasi cursis però que "la forma narrativa" de Rivette torna excel·lent mostrar de les eventualitats dels humans en aquest art subtil i de vegades vulgar de perseguir-se per trobar-se i tal vegada destruir-se.

Ella es desfà en gests límits, a la manera de les heroïnes del cinema mut (cal tenir aquesta dada molt present), mentre ell es llança sobre ella com aquells galants dels anys vint amb les seves cabelleres al vent i les seves abraçades embogides. La càmera llisca quasi sense que la noti l'espectador, testimoni quasi imperceptible de tot el que succeeix davant nosaltres, de panoràmica en panoràmica, de *tràveling* en *tràveling*, fins a ficar-nos en el cor mateix de l'acció i provocar-nos aquest

sentiment dolorit de qui desitja i no aconsegueix, però també de qui desitja però no s'atreveix per les conseqüències socials i la moral dominant. Dit d'una altra manera, es consent de pensament però no d'obra...

Si Guillaume Depardieu està bé (no més), Jeanne Balibar, bastant desconeguda a Espanya, aconsegueix una de les millors interpretacions dels darrers anys: subtil però intensa, delicada però apassionada, tan femenina com fora de si mateixa, amb un domini corporal excel·lent i amb una icona vertical tan atractiva, consumada al rostre tallat a pic, agressiu com cap altre, resulta una mescla detonant de l'esperit carmelità tradicional i l'abús burgès/aristocràtic d'una dama parisenc en un instant hipòcrita però al mateix temps il·lustrat. El seu personatge queda a les nostres pupil·les no pels efectes especials "des de fora" sinó pels seus «efectes especials» des de dins. Això és interpretar, no tant des del mètode ianquí, sinó des de la tradició dramàtica europea, i molt especialment francesa. Jeanne Balibar és una duquessa de Langeais/carmelita Antoinette perfecta. Sense alarmismes visuals. Només mitjançant les seves capacitats executives com a tals. I de vegades ens recorda un poc aquesta fredor dramàtica de la *buñuelesca* Catherine Deneuve. I no és un referent nimi.

Cal veure aquesta història, tan ferocement distanciada, de Jacques Rivette. Entre altres raons, per descobrir, un poc en la línia del també coetani Resnais, que la lentitud a l'hora de rodar, i en la mesura que es té la capacitat de no fatigar l'espectador, és una de les capacitats més rellevants del cinema com a film d'art: el cinema com a temporalitat. De tal manera que l'espectador sigui portat per la càmera fins a la densitat de la pantalla i visqui i mori amb ella. Excel·lent. ■



Asuntos privados en lugares públicos

Pedro Miguel Lamet

Torna el mestre d'*Hisroshima mon amour* i *L'année dernière à Marienbaud*, sense que als seus 84 anys li tremoli el pols, a sorprendre'ns amb un film essencial i al mateix temps poètic. De nou, es basa en un text teatral, com ja va fer a *Mélo* o *Smoking/No smoking*. La pel·lícula es titula *Asuntos privados en lugares públicos*, tot i que la traducció literal de l'obra d'Alan Ayckbourn és 'Pors privades en llocs públics' i que l'original en francès és *Coeurs*.

Es tracta d'una anàlisi sobre la soledat i la comunicació de diversos parells de cors humans contemplats des de fora com en una peixera filmica. La parella d'un exmilitar alcohòlic i una jove que cerca pis fugint del deteriorament de la seva relació a pesar que s'estimen. L'home madur que rep sollicitacions secretes d'una contradictòria secretària en aparença molt piadosa i beata, i que al seu torn atén l'ancià i insuportable pare malalt d'un bàrman que escolta les confessions de l'exmilitar...

Les soledats s'entrecruen en una dansa de mirades velades per vidres i gelosies o des del contrapicat zenital de la càmera de Resnais en la visita de pisos de l'agent immobiliari. Els decorats agrupen i separen al mateix temps els personatges dejuns de relació. I, com a fosa o cortineta entre els episodis d'aquest fresc intimista, la neu omnipresent, transsumpte d'aquesta comunicació, que cau insistent sobre un París hivernal, contrastada per una música romàntica.

Cinema de paraula, però que fa oblidar l'origen teatral de la pel·lícula i que ens embolcalla amb les històries des de l'essencialitat i a vegades el garrañic colorista dels escenaris, sense més concessions que la càrrega afectiva i sexual interna, i la por de l'amor que travessa l'obra com una exhalació continguda.



Aquest cant a la soledat i al complex cor humà es tradueix en una anàlisi d'una dona reprimida que entremescla pietat amb exhibicionisme; una al·lota bella que es veu obligada a posar un anunci per relacionar-se; un bàrman que, des del dolor d'un pare ancià i malalt, és testimoni entre gelosies de l'amor frustrat d'altres; un cavaller que, separat per una mampara d'oficina de la dona que li envia vídeos pornogràfics, no pot aconseguir la més mínima comunicació amb ella. O la "caritat" sexual d'aquesta amb l'ancià terminal. A més de l'intent d'amor de les parelles, hi ha una relació fins i tot més circumstancial entre els uns i els altres.

L'anàlisi, molt francesa, d'aquest cineasta vinculat a moviments que varen canviar el cinema com la *nouvelle vague* i el *free cinema*, que avui es dirien superats, es converteix en un trobada assossegada amb la profunditat de l'home. Qui som? Quines parets i quins vidres misteriosos ens separen? Quines casualitats, trobades i desencontres conformen la nostra soledat? Vivim junts o separats en guaitar a l'abisme de l'altre? En què som contradictoris quan anhelam i no donam amor? Resnais no és un realitzador estantís i lletgista, com s'ha dit, sinó un mestre que ha reduït el cinema a la seva essència i que, gràcies a una excel·lent interpretació d'actors, alguns són els seus favorits, d'altres són nous —tics, mirades, silencis—, i a una realització alliberada, evoca més que no diu, com ha de ser tot art que es preï.

Malgrat que es tracti de petites històries entrelaçades amb pocs plans —microseqüències sincopades—, aquests aprofundeixen en éssers humans habitats pel fred de la soledat, literalment cortines de neu que ens separen. I, no obstant això, es tracta d'una obra càlida, que emociona i fa reflexionar. «Si hi ha un foc de l'infern, és el que crema en nosaltres», diu el fantasmal personatge de la fadrina devota en una espècie de crit metafísic. «Jo parlava de la foscor amb una gran O, el forat negre, si vols.» Frases que determinen el contingut d'*Asuntos privados en lugares públicos*, com una espècie de recerca neoexistencialista, temàtica, per cert ben aliena a les actuals preocupacions filosòfiques postmodernes.

En la seva ancianitat, Resnais es remunta a les preguntes de la cultura francesa de sempre i va més enllà de la quotidianitat d'un Rohmer —encara que hi ha moments que recorden la seva tècnica de convertir en cinema la paraula—, i toca el fons dels misteris del cor humà. Pessimista? Diria que, amb la modernitat que no ha abandonat en l'expressió, l'octogenari realitzador francès és un realista íntim i transcendental en aquesta exploració fora/dins de la peixera humana. I fa, amb sobirana llibertat, el cinema que vol. ■

Pozos de ambición

Ángel Antonio Pérez Gómez



Abans que res, he de confessar que em predisposen en contra els directors i actors que, des del primer moment, ens volen convèncer que el seu film o la seva interpretació són absolutament memorables. És el que m'ha passat en veure *Pozos de ambición*, obra davant la qual m'he sentit incòmode quasi des dels primers fotogrames. Tractaré, no obstant això, de ser tan equànime com em sigui possible a l'hora de valorar aquesta nova obra de Paul Thomas Anderson, la qual les nominacions als Oscar, els premis a Berlín i alguns guardons més ja han situat en l'Olimp del cinema.

He llegit en alguna gasetilla que durant el rodatge el director mirava totes les nits *El tresor de Sierra Mare*, de Huston. No ho dubt, però em sembla que *Pozos de ambición* té una font d'inspiració molt més evident: *Avaricia*, de Stroheim, pel·lícula a més coetània d'*Oill!*, la novel·la d'Upton Sinclair que parcialment s'adapta en el guió. En efecte, Daniel Plainview apareix dominat des de la primera imatge pel furor d'un possés. N'hi ha prou de veure amb quina ràbia cava en la dura roca esperant trobar l'or negre de la seva febril cerca. No s'apartarà gens ni mica d'aquesta actitud bregosa i irascible que tindrà esclats periòdics

de còlera brutal i fins homicida. Si no fos a bastament aquest tret fonamental en l'estructura del seu caràcter, la interpretació de Daniel Day-Lewis el fa ressaltar fins a la sobreactuació, juntament amb la seva expressió facial taciturna i estòlida.

No és simplement la recreació d'un personatge que va fer fortuna en la novel·la i el cinema nord-americans del segle passat: l'*strong silent man*, el dur silenciós de tants films policíacs i westerns. Anderson exhuma aquest prototip com a hereu de Bogart i de James Dean (no ens hem d'oblidar de *Gegant*). Per la seva part, Daniel Day-Lewis s'encarrega amb la seva retòrica interpretativa d'emparentar-lo amb Brando (*Un tipus dur*) o amb algunes de les més celebrades actuacions dels seus compatriotes Charles Laughton o Alec Guinness, també famosos pels seus excessos quan el director de torn era incapaç de posar-los a retxa.

Aquesta grandiloqüència callada (valgui la paradoxa) impregna tota la pel·lícula, el títol espanyol de la qual parla d'ambició, tal vegada sense pretendre-ho, fent justícia no tan sols al protagonista de ficció sinó al realitzador mateix, desitjós de ser reconegut com a cineasta important. I, al meu parer —discutible, evidentment—, perjudica considerablement la narració de la pintoresca biogra-

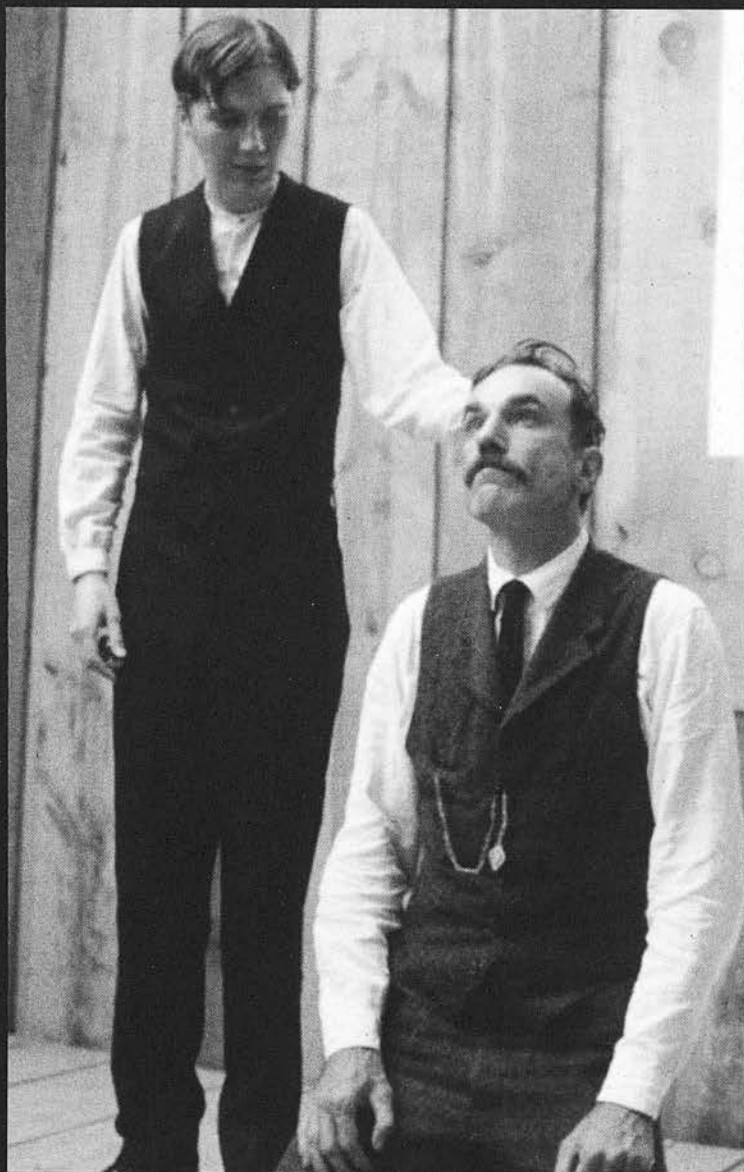
fia de Daniel Plainview, buscador impenitent, no de petroli, sinó de reconeixement social.

En efecte, amb encert notable (cal admetre-ho), Anderson es nega a proporcionar-nos les claus, els traumes que han conformat el seu caràcter i l'han convertit en un individu feréstec, únicament preocupat per convertir-se en un magnat del petroli a qui cap persona no *ningunegi*. Per això, les seves relacions amb H. W., fill adoptiu, i amb Eli Sunday, el predicador, acabaran a garrotades, en un cas, metafòricament, en l'altre, al peu de la lletra. No hi ha lloc per als afectes en una personalitat amenaçada pel pànic del fracàs, la humiliació i el rebuig. És el que mai no pot tolerar i, quan per necessitats estratègiques, hagi de suportar qualsevol d'aquestes tan temudes situacions, més tard se'n venjarà amb atacs d'ira fulminants i irrefrenables. Quelcom no gaire diferent del que passa a Eli, el fals profeta de l'Església de la Tercera Revelació, tan desitjós d'èxit com el seu antagonista Plainview.

Cal parlar també del plantejament visual i musical del film. La fotografia d'Elselit es basa en un fort expressionisme, en un clarobscur, en què el negre ha estat substituït pel marró o ocre de la terra que, quan és regada pel petroli, es converteix, literalment, en betum. També les llums insisteixen pesadament en aquest contrast violent entre llum i ombra, claredat i foscor. Per això abunden albes i capvespres, i quasi mai no brilla un sol clar i rotund enmig d'aquests erms que després seran camps petrolífers.

També la música de Jonny Greenwood utilitza, en el pla sonor, un registre idèntic. La partitura em sembla molt singular, concebuda per a un sistema de so com el *dolby stereo*, amb peces molt notables i originals, amb un ús de la percussió i el ritme realment avantguardista, amb melodies que voregen l'atonalisme, encara que no falten també moments melodramàtics més tradicionals en la factura i utilització que en fa dins la narració. És una banda sonora molt atrevida, molt més innovadora que no els aspectes visuals del film. Recorda d'alguna manera les troballes de Max Steiner a *King Kong* o de Bernard Herrmann a *Psicosis* o *Vertigen*.

Pozos de ambición dura dues hores i mitja llargues. Em semblen excessives per narrar una història que, en el seu ascetisme, ha prescindit de



molts d'elements que la farien més digerible pel gran públic. Perquè el retrat d'aquest personatge endurit, astut, malvat i gens simpàtic acaba per ser reiteratiu. Abans de la meitat del metratge ja sabem a què atènyer-nos respecte de les seves intencions i accions. Res de nou ens afegeixen la resta de minuts, sinó confirmació del que hem previst.

Què hem de dir d'Anderson? Que intenta imitar els grans del seu ofici, que també ell, com Daniel Plainview, dubta de la seva vàlua i, en conseqüència, no s'atura de fer ostentacions de suposada genialitat. Els seus problemes d'autoestima ens deixen freds, com els d'aquest feréstec magnat del petroli que l'esquerrà Sinclair va tractar de mostrar en tota la seva lletgesa moral i que Anderson converteix en un ésser tan odiós que, al capdavant, no acabes de creure-te'l. Almenys, això em va passar a mi. Deman perdó a qui la pel·lícula hagi semblat una obra mestra..., i als admiradors de Daniel Day-Lewis, que a *Pozos d'ambición* va pel seu vent. ■

La cuestión humana

Rafael Arias Carrión



Les primeres imatges de *La cuestión humana* remetent a cert imaginari del passat —la *shoah*— confrontades amb el present d'una multinacional. Primer veim, en un tràveling de dreta a esquerra, uns números fets amb guix sobre el que podria semblar una llarga paret de ciment; el pla està acompanyat per una conjunció de dos sons, el primer sembla un xiulet semblant al d'una màquina de ferrocarril ofegada, el segon és el d'una percussió semblant a la d'un batec.

El pla és completat amb la lletra d'una cançó de Syd Matters: "Like horses, Like humans, Like maybe"; a continuació, veim una indústria d'on surt fum per les xemeneies, i després un dinar a la feina i uns homes "grisos" amb vestit negre orinant als serveis de l'empresa —sobre un fons de rajoles completament blanques— per tot seguit arreglar-se davant d'uns grans miralls mentre la veu en *off*, la de Simon, presenta la situació i afirma que la seva comesa com a seleccionador de personal i professor de seminaris per a executius és "convertir-los en soldats, cavallers del món dels negocis, subalterns altament competitiu".

A continuació, l'interior d'una discoteca on sembla que hi ha tots els treballadors, ara sense l'americana, bevent i ballant en camisa, davall el reflex d'un únic focus de llum que es mou il·luminant-los només per un instant, un focus que sembla sempre present, vigilant-los, i que mostra el fals esbarjo i oci d'aquests, perquè és missió de l'empresa dissenyar el temps d'oci dels seus empleats; tornam al

fum, ara més de prop, perquè ara no veim la fàbrica, el focus emissor, ara és una abstracció massa reconoscible. És una *shoah* del present? Fi d'aquest concís pròleg. Comença la història dramatitzada.

La cuestión humana parla de l'ús del llenguatge, però he volgut ressenyar el pròleg perquè, sense utilitzar-hi gairebé cap paraula, hi queden reflectits amb petits detalls dos mons aparentment distants. Nicolas Klotz es dedicarà a la resta del metratge a assenyalar-ne les concomitàncies. Aquests números de guix, abstracció dels que duïen els presoners, abstracció també dels números de les cel·les, dels vagons d'un tren carregat de futurs morts, el fum, les parets descaradament blanques, que arriben a semblar obscenes, i aquest focus lluminós de la discoteca, que sembla el d'un camp de presoners, assenyalen singularment les imatges que el nostre imaginari associa amb el nazisme.

En pocs minuts, els daus estan tirats, perquè Klotz apunta cap a una sèrie d'usos i costums que poden produir somnolència, i decididament dispara contra l'ús del llenguatge, capital en aquesta magnífica pel·lícula, aprimorada dissecció en què les paraules condicionen la (in)humanitat de l'objecte a què es refereix, perquè, com diu ja al final de la pel·lícula un dels caps, Arie Neuman: "El llenguatge és un poderós mitjà de propaganda. És el més públic i el més secret al mateix temps."

Quan a alguna persona o col·lectiu de persones no se'ls anomena, se'ls despersonalitza progressivament fins a reduir-les a un objecte. Per això,

quan els nazis elaboraven els seus informes —com el que detalladament es llegeix a la pel·lícula, una carta datada el 5 de juliol de 1942, en què enginyers berlinesos proposen modificacions tècniques per a una major eficàcia dels camions Saurer, encarregats d'eliminar per asfíxia els jueus d'Ucraïna i Bielorússia, una forma eficaç i més «neta» que fer-ho mitjançant l'afusellament—, ometien referir-se a éssers humans quan els transportaven en camions cap a l'infern, parlaven de càrrega o de peces; ara les multinacionals o les ETT no parlen de persones, sinó d'unitats, com afirmen a la pel·lícula, quan assenyalen que hem passat "de 2.500 a 1.200 unitats", en el que és una recerca, com afirma Arie, "d'un llenguatge mort. Neutral. Envaït per paraules tècniques. Una llengua que gradualment absorbeix la seva humanitat."

Curiosament, en aquests espais interiors monocroms mai no hi observam el significat del treball, ni les persones exercint cap funció productiva, ni tan sols el protagonista, Simon, un esplèndid Mathieu Amalric, encarregat de gestionar els recursos humans d'una multinacional petroquímica. Els plans, molts dels quals generals i fixos, ni tan sols acompanyen els protagonistes quan es mouen, la qual cosa accentua la noció d'inhumanitat que la narració de Klotz fa notòria. No hi ha crits, però sí la desesperació d'un protagonista que s'adona que, des del moment en què li han encarregat vigilar un dels caps, es troba en un viatge al passat, sense retorn possible, perquè des del moment en què comença la seva tasca de vigilància es conver-

tirà en un home que sap massa i, per això, es troba davant una realitat satànica. Simon descobreix que l'ús del llenguatge empresarial és brutalment inhumà, només fet perquè els treballadors produeixin, sense importar cap altre detall, és més, evitant les singularitats, i que ell, sense saber-ho fins en aquell moment, és l'encarregat d'executar-lo. És la lògica de l'espai empresarial, en què la dictadura del llenguatge genera la sensació de viure a l'avert, en aquella cova platònica, on només veim ombres confoses amb la realitat.

A *La cuestión humana* hi ha imatges i diàlegs, moltes vegades són monòlegs interiors; també un ús destacable de la música, que descriu els personatges immersos en uns espais indesxifrables. Durant tota la pel·lícula ronda aquest antany visible quartet Farb, del qual sembla que Arie va ser component; per això, és la música de Schubert la que l'acompanya quan el veim per primera vegada. Tot il·luminat sota els focus de llum artificial, mai sota el sol, que només apareixerà al final, quan Simon viatgi, ara en un tràveling d'esquerra a dreta, a una cabanya on el quartet Farb toca, potser una darrera i onírica vegada, mentre els noms circulen: "Moisés, Moshe, el meu germà, Roberto, mon pare, Armand, Miguel...". Aquí, en aquest moment, ens adonam que amb aquest enfilall de noms es fa la llum, perquè l'horror —de la *shoah*, del present empresarial— pren forma en aquestes persones, les personalitza i, llavors, l'anestèsia no té efecte. Per això, la imatge ja desapareix i només queda la paraula, els noms propis, les persones. ■



Las horas del verano

Àngel Luis Inurria

Una de les paradoxes d'aquest film, en un cert sentit sorgit d'un projecte del Museu d'Orsay i en determinada proporció patrocinat per la regió d'Île-de-France, rau a negar els presumptes avantatges dels seus mentors després d'haver complert el compromís d'enunciar-les. Així, després d'apuntar els avantatges que implica la cessió d'obres d'art heretades per pal·liar l'impost de successions, se'ns mostrarà com és d'inadequat exposar al museu els mobles decoratius creats per ocupar l'espai de les cambres d'un habitatge habitat. A l'igual que després d'enunciar el doble avantatge de viure al camp i tan sols a cinquanta minuts de París, comprovarem com cada vegada que el protagonista Frédéric (Charles Berling, l'actor fetitxe d'Assayas), *alter ego* del realitzador, acudeix a una cita arriba tard. Com arriba tard la protagonista que possibilita el desenvolupament argumental, quan en previsió de la seva futura desaparició, intenta deixar lligada i ben lligada en vida l'herència artística del patrimoni familiar i el seu desig de mantenir la mansió familiar, niu de les vivències passades i escenari que ella desitja per a les de les joves generacions.

La pel·lícula, que ofereix una realització madura, serena i reflexiva, manté l'interès en el transcurs de la peripècia argumental que descriu, és a dir, la decisió que adoptaran els protagonistes i els seus motius, emmarcats en la globalitzada societat actual en què el factor laboral i econòmic marca la direcció de les decisions. Són personatges que no gaudeixen de l'amor del seu creador, com passava amb els de Renoir, ni resulten entranyables, com els que presentava Truffaut. Assayas, un dels imprescindibles de la penúltima etapa de *Cahiers du Cinéma*, guionista d'obres alienes, entre les quals destaquen *Rendez-vous*, *Le lieu du crime* i *Alice et Martin*, llança els seus personatges educats en conjunturals nostàlgies familiars i els deixa que naveguin en les seves aigües definides pels corrents actuals, segons cadascú, sense enjudiciar-los.



Els mateixos es definiran per les seves actuacions, sempre ponderades, sense enrabiades i sovint consensuades al voltant de la taula o la sobretaula.

Els personatges mostraran la seva personalitat segons com reaccionin davant el mateix esdeveniment, el distint plor davant la mort de la mare, per exemple, matisades totes les seves actuacions per l'equilibrada fotografia de l'excel·lent Eric Gautier, que fa ressaltar l'atmosfera dramàtica del film presidida pel tan francès "pas grave" dins la gravetat dels fets mateixos. Hereu d'un cinema que mira a la realitat del seu entorn quotidià, des de Clair a Berri, passant pels ja esmentats Renoir i Truffaut, i en un cert sentit Malle o Tavernier, allunyat de Chabrol i Sautet, el realitzador de la llunyana *Demonlover* fa el retrat d'una família situada en el moment actual d'una determinada societat, els diferents estaments de la qual, en si mateixos, pateixen la mateixa problemàtica. I ho fa amb un bon pols, sense estridències, encara que no per això els fets deixaran de ser menys gratificants per als sentiments, supeditats a la necessitat de subsistir mantenint el confort material conquerit. No fa preguntes ni cerca solucions, el que mostra és més que suficient, és el resultat de la seva feliç exploració. ■

4 meses, 3 semanas, 2 días

Àngel Antonio Pérez Gómez

El segon llargmetratge escrit i dirigit pel cineasta romanès Cristian Mungiu (nascut el 1968) aborda el tema de l'avortament il·legal en l'època de la dictadura de Ceaucescu. Otilia, una universitària que comparteix habitació amb Gabita en una residència d'estudiants estatal, ajuda aquesta en el difícil i perillós tràngol d'alliberar-se d'un embaràs no desitjat amb l'ajuda d'un sanitari que el fa clandestinament a canvi d'una contraprestació econòmica i també sexual (perquè les joves no tenen la quantitat de doblers que el practicant els sol·licita).

El film insisteix en el sòrdid i indigne procediment a què es veuen obligades a recórrer les al·lotes per aconseguir el seu propòsit. Ho fa amb un estil hiperrealista, que no fa concessions a l'espectador, però que tampoc no abusa de les imatges impactants o desagradables. Els personatges són creïbles en tot moment i actuen moguts per motivacions raonables i plausibles. No se sermoneja ni tampoc no es fa un al·legat a favor ni en contra de l'avortament. Retrata (en el sentit literal de la paraula) una situació humana, social i fins i tot política. Perquè a la fi, encara que la història se centra en el tema de l'avortament, el film acaba essent un reflex de moltes coses més, entre les quals d'una societat que viu d'esquena a les vertaderes preocupacions dels seus membres.

Acusar d'hipòcrita la Romania de Ceaucescu per la seva legislació sobre l'avortament o qualificar-la —basant-se en aquest cas concret— de burocràtica, ordenancista o utòpica seria excessiu; no obstant això, la imatge que se'ns transmet sobre la moral i la forma de vida imperant en la Romania d'aquella època és aquesta. El mateix pot dir-se de les actituds dels altres episodis personatges, dels ambients recreats, de les conductes que hi apareixen. Cap d'aquests apunts, per separat, autoritzen una generalització semblant, però la suma d'aquests conformen un paisatge vertaderament ombrívol i desolador.

El plantejament cinematogràfic, en la seva senzillesa i claredat, és potser el més rellevant. Els enquadraments són plans de conjunt, de llarga durada, que deixen existir els actors sense aterrir-los mitjançant muntatges analítics o televisius de plans mitjans i curts. La fotografia nítida, de tons blavosos, transmet una sensació de naturalitat, de realisme (més amunt he parlat d'hiperrealisme) i fins i tot de fatalitat en els successos. Els personatges s'esplaien, contenen les seves històries, mostren les seves pors i debilitats, expressen opinions o imposen les seves normes, però tots acaben per rendir-se al destí inexorable que els envolta. Com si fossin tots víctimes i botxins al mateix temps.

L'embarassada engana la seva millor amiga amb el pretext de tenir por i de cercar ajuda, però acaba per demanar-li doblers i oferint-la com a present sexual a l'avortista. Otilia no conta la veritat al seu nuvi i Gabita recorre a ella perquè és una experta a regatejar i mentir a les recepcionistes dels hotels. Adi, el nuvi, sembla més preocupat per quedar bé amb la seva família i, en particular, amb sa mare, que no per implicar-se en les dificultats per les quals passa Otilia i la seva companya d'habitació. Fins i tot l'avortista mostra la seva pitjor cara en renyar sa mare anciana. Així que amb aquests comportaments el mercat negre imperant sembla fins i tot lògic i normal.

L'absència de música que no sigui incidental apleixen els diàlegs —llargs, però que sonen a versemblants i naturals—, de manera que componen una banda sonora de silencis i parlaments que contribueixen també a l'atmosfera depressiva del film. Però el mèrit resideix que, a pesar d'això, la pel·lícula no avorreix ni s'allarga innecessàriament. Narra amb exactitud i pulcritud els fets, i encara que aparentment no pren partit, transmet sensacions que acaben per configurar i autoritzar un judici moral sobre la situació en la Romania de les acaballes de la dictadura comunista.

El film ha aconseguit nombrosos guardons: Palma d'Or i premi de la Fipresci a Cannes el 2007, millor pel·lícula i director en els EFA europeus, Globus d'Or 2008 al millor film estranger, i un bon lot d'altres distincions menors en diversos festivals i certàmens. Semblen justificats i en part recompensen una pel·lícula humil, sense pretensions, que t'arriba al cor i els sentits amb recursos cinematogràfics com cal: una interpretació justa, sense ostentacions ni ganyotes, un guió en què no sobra ni falta res, una direcció transparent, pendent del que es relata i no de deixar constància de qui és el que ho narra. En suma, cinema escrit amb minúscules que acaba per guanyar-se les majúscules. ■



Apunts a contrallum El poder de la paraula

Josep Carles Romaguera

Si en una de les seves notes sobre el cinematògraf el cineasta Rober Bresson afirmava que "el cinema sonor va inventar el silenci", llavors, tal i com afirmen Bertrand Tavernier i Jean-Pierre Coursodon, segurament si en el seu moment el cinema sonor no hagués existit hagués estat el director Joseph L. Mankiewicz qui l'hagués inventat. Perquè, efectivament, no hi ha un cineasta que millor hagi sabut traslladar a la pantalla el poder quimèric de la paraula —tal vegada es pugui citar Eric Rohmer, però en un altre sentit—, convertida aquesta en una eina per evidenciar la seva naturalesa arbitrària, equívoca i infructuosa, i a través de la qual, els personatges de les seves pel·lícules s'enfronten, s'enganen, s'aniquilen. És a partir de la paraula que Mankiewicz elabora un discurs al voltant de la passió per l'èxit i l'obsessió pel poder que tenen, sobretot, els nord-americans, i és mitjançant la paraula, a partir de retòrics joc entremaliats que construeix un món que o bé esdevé una mascarada —tal i com es posa de manifest al final de la seva carrera amb títols com *Mujeres en Venecia* o *La huella*— o bé esdevé el camí per esbrinar la veritat, les causes que han provocat uns determinats esdeveniments —com podem comprovar a títols de l'estil d'*El americano tranquilo*.

Tant un com l'altre són processos que conforme a la retòrica més depurada i precisa, aquella que es construeix a partir d'uns diàlegs que reunieixen intel·ligència i sensibilitat, sense oblidar el necessari i amarg contrapunt irònic, converteixen Mankiewicz en un cineasta racionalista, que intenta desxifrar, comprendre el món a través de l'aplicació de la lògica. A la manera d'un aplicat entomòleg, el director d'*Eva al desnudo* —precisament tot un exercici d'entomologia fílmica per posar de manifest la corrupció moral a la qual ens porta l'obsessió per l'èxit— observa, analitza, dictamina i jutge la manera com es relacionen les persones, quins interessos els motiven, provoquen les seves disputes, desencadenen les seves angoixes. Però la seva, tot s'ha de dir, no és una actitud freda i distant, sinó que el cineasta pren consciència des d'un principi que els personatges als quals estudia comparteixen la seva pròpia naturalesa, de manera que, al cap i a la fi, les seves pròpies criatures es converteixen en un reflex de si mateix, la qual cosa es tradueix en brots passionals que contradiuen la fredor amb la qual se'l caracteritza com a cineasta.

Però aquesta actitud reservada i discreta no es res més que l'aparença que desprèn un estil que es caracteritza per la seva sobrietat, elegància i pudor. La seva és una cal·ligrafia visual que es defineix pel seu rigor, tal vegada conscient que l'aspecte sonor de les seves pel·lícules podia caure de forma precipitada en la grandiloqüència, tal vegada conscient que precisament el poder de la paraula no ha de



La huella

ser pertorbat o emmascarat per imatges que no siguin del tot necessàries i precises —i és que allò que veritablement l'importava era posar de manifest la veritat profunda d'una descripció, de manera que el film millor posat en escena seria aquell que no semblés haver estat posat en escena—. Racionalista convençut, encara que sense desprendre's d'una certa sensibilitat, en el seu discurs, rigorós executor d'un classicisme precís, Mankiewicz es defineix conceptualment com un mestre barroc que construeix des de la ficció posades en escena que conceben una posada en escena.

El milionari Cecil Fox reuneix en el seu palau de Venècia tres de ses seves amants per representar-hi un joc de la mort basat, en un principi, en el *Volpone* de Ben Johnson. Les tres cauran en l'engany de la ficció orquestrada pel seu amfitrió, però la irrupció imprevista d'una quarta dona, la infermera Merle McGill, destruirà el joc, la qual cosa provocarà el suïcidi del seu inventor. En un sentit molt semblant, l'autor de novel·les policiaques, Andrew Wyke, imagina una estratègia d'allò més complexa per fer caure en una trampa, i provocar la seva humiliació, Milo Tindle, un perruquer amant de la seva esposa. Però de nou el joc és capgira en contra del seu omnipotent demiürg, provocant en aquest cas un intercanvi de papers en què la víctima passa a convertir-se en botxí i a l'inrevés. Els casos de *Mujeres en Venecia* i *La huella* són dos dels més clars exemples de com concep la nostra existència —i la seva mateixa, segurament— Mankiewicz, com un gran teatre en el qual tots nosaltres representem un o diversos papers. ■

Apunts a contrallum Espigolar amb la càmera

Josep Carles Romaguera

Una original i compromesa pel·lícula de naturalesa documental sobre l'ús que es pot fer de les deixalles o sobre la manera com es practica de manera individual el reciclatge, tant en l'àmbit agrícola com en l'industrial dins de la societat contemporània, esdevé la proposta estimulante que ens ofereix Agnès Varda, la veterana cineasta coneguda com «la padrina de la Nouvelle Vague». *Les glaneurs et la glaneuse* (*Los espigadores y la espigadora*, 2000), efectivament, pren com a punt de partida tota una sèrie de individus l'activitat dels quals serveix per posar de manifest diverses i insòlites propostes sobre la forma com aprofitar dels fens tot tipus de materials que poden ser utilitzats, ja sigui per la simple supervivència ja sigui, fins i tot, per elaborar treballs artístics. Els *clochards* que acudeixen als contenidors on els supermercats tiren tot allò que caduca o ja no podran vendre; la gent que, una vegada efectuada la collita, netegen els camps i recullen tot allò que les màquines han deixat o que, fins i tot per criteris comercials —patates d'una mida excessiva, pomes colpejades,...—, no es posarà a la venda o personatges anònims i urbans com l'home que es dedica a vendre premsa a les estacions, imparteix classes de francès nocturnes als immigrants i s'alimenta d'allò que recull una vegada han finalitzat els mercats dels barris, són, tots i cada un d'ells, personatges que remet en un context diferent les espigoladores que, entre altres pintors, va retratar Jean-François Millet, dones que recorrien els camps de blat i que aprofitaven les espigues que restaven en el camp o que havien caigut durant la segada.

A partir d'aquesta imatge pictòrica i la seva trasllació al context més immediat i contemporani, Agnès Varda elabora una pel·lícula testimonial a través de la qual confeccionarà un discurs que ens farà prendre absoluta consciència sobre la manera com sobreviuen individus anònims, marginals, dins

l'anomenada societat del benestar, i sobre la forma com la majoria dels que habitam aquesta mateixa societat minusaloram moltes de les nostres pertinençes i sucumbim al consumisme més irracional i frívol. Si bé res d'això s'imposa a l'espectador, sinó que hom li transmet amb una eloqüència i senzillesa inapel·lables a través de la mirada d'una cineasta que contínuament es posa en escena a ella mateixa, per la qual cosa estableix una correspondència interessant i honesta entre l'activat que desenvolupen els seus personatges i el seu propi gest de filmar-los.

Deia Truffaut que tota bona pel·lícula parlava alhora de la realitat i del propi cinema. Fa poc també llegia unes paraules de Gonzalo de Lucas, respecte un altre gran documentalista com és Pedro Costa, que una pel·lícula conta alhora dues històries —aquella que sorgeix del seu argument i de les seves imatges i aquella altra que ens parla del seu propi procés de creació. Agnès Varda opera en aquesta pel·lícula de manera simultània, i es converteix ella mateixa en un personatge, en una espigoladora que recull amb la seva càmera aquelles imatges que ningú no copsa, que resten oblidades per a la resta d'espectadors i cineastes —excepcions fetes del propi Costa, de Guerin, de Depardon i alguna altra.

Aquest autoretrat, a través del qual la pròpia cineasta es veu com una recolectora d'imatges oblidades o abandonades dins la mateixa societat del benestar que descriu, va derivant no tan sols en una reflexió profunda i precisa sobre la seva condició com a cospadora d'imatges, sinó que es trasllada a nivells més personals, més íntims, quan fa acte de presència la idea del pas del temps. Immersa en l'última etapa de la seva vida, aquesta dona octogenària, mitjançant l'acte de filmar, i de la manera com aquest remet a uns quadres amb un segle d'història, Agnès Varda ens parla de la seva lluita contra la seva condició temporal —simbolitzada per un inquietant i meravellós rellotge sense agulles—, de la forma com cerca deixar testimoni d'un determinat món al qual hom li dóna l'esquena i, alhora, la seva pròpia presència. No és una actitud aquesta aliena en ella, no tan sols per la barreja de documental i ficció que hi ha en la seva obra, sinó sobretot perquè cal tenir en compte que va ser la responsable de tres retrats successius del seu marit, el cineasta Jacques Demy —*Jacquot de Nantes* (1991), *Les demoiselles ont eu 25 ans* (1993) i *L'Univers de Jacques Demy* (1995). A més, dos anys després va dirigir una seqüela de *Les glaneurs et la glaneuse*, titulada precisament *Les Glaneurs et la glaneuse... deux ans après* (*Dos años después*, 2002) o sobre la forma com havia passat el temps més recent per a allò que havia filmat i per a ella mateixa. ■

Agnès Varda



La condesa descalza: la nuesa del cor

Guillem Fiol



De l'encisador firmament de la dècada dels anys cinquanta, possiblement la més de brillant de la història del cinema, podem orientar aquest mes el nostre telescopi cap a un dels seus estels més atractius, el que du el nom de *La condesa descalza* (*The barefoot contessa*, 1954), sorgida de la ploma i la càmera d'un dels gegants d'aquella època de titans, Joseph L. Mankiewicz. De la mateixa manera amb què es contempla un estel en aquelles nits d'estiu en què un està cansat del que li ha duit el dia que acaba i vol trobar en aquell punt brillant quelcom que l'ajudi a fer front al que li depararà l'endemà, el film de Mankiewicz és un parèntesi blindat contra la realitat quotidiana, aconsegueix que l'espectador es capbussi de ple durant dues hores en el relat proposat pel responsable de títols com *Eva al desnudo* (*All about Eve*, 1950), *Julio César* (*Julius Caesar*, 1953), *De repente el último verano* (*Suddenly last summer*, 1959) o *Cleopatra* (1963), entre d'altres.

Tot i que s'observa algun paral·lelisme amb passatges de la vida de la mítica Rita Hayworth, la profunditat creativa de Mankiewicz no es pot reduir, ni crec que tan sols es pugui sintetitzar, com una suposada pseudo-biografia fílmica. Certament, segueix el patró habitual de les pel·lícules d'aquest subgènere, com és ara l'esquema de sorgiment del no-res, auge i declivi; però en poques ocasions s'ha pogut gaudir d'una major capacitat reflexiva sobre aquesta qüestió com en aquesta pel·lícula.

Podem començar enfocant la lent del nostre telescopi en l'inici del film, ambientat en un Madrid d'estudi que només el Hollywood dels anys cinquanta podia recrear amb tanta màgia, en aquest cas gràcies en part a l'extraordinari treball d'un

dels directors de fotografia en majúscules, l'anglès Jack Cardiff, mort el passat mes d'abril i a qui des d'aquestes pàgines volem mostrar la nostra admiració, un prolífic professional, que va començar treballant a l'època del cinema mut, i màxim responsable de la fotografia de pel·lícules com *Narciso negro* (*Black narcissus*, Michael Powell i Emeric Pressburger, 1947), *Las zapatillas rojas* (*The red shoes*, M. Powell i E. Pressburger, 1948), *Atormentada* (*Under Capricorn*, Alfred Hitchcock, 1949), *La rosa negra* (*The black rose*, Henry Hathaway, 1950), *La Reina de Àfrica* (*The African Queen*, John Huston, 1951), *Guerra y paz* (*War and peace*, King Vidor, 1956), *El*

príncipe y la corista (*The prince and the showgirl*, Laurence Olivier, 1957), *Arenas de muerte* (*Legend of the lost*, H. Hathaway, 1957), *Los vikingos* (*The vikings*, Richard Fleischer, 1958), *Muerte en el Nilo* (*Death on the Nile*, John Guillermin, 1978), *Conan el destructor* (*Gonan the destroyer*, R. Fleischer, 1984) o *Rambo II* (*Rambo: First blood Part II*, George P. Cosmatos, 1985). Tornant al film que ens ocupa, tant els carrerons exteriors com els interiors de la taverna madrilenya, tenen aquell encant dels irrealment decorats de pel·lícules mítiques d'ambientació "exòtica", com *Casablanca* (Michael Curtiz, 1943), sense anar més lluny. Però, òbviament, s'ha de parlar de les condicions lumíniques i ambientals com d'un rerefons perfectament articulat amb la definició dels personatges i de la situació orquestrada per Mankiewicz. Per atractiva que sigui la caracterització lumínica i arquitectònica, aquesta no s'erigeix mai per sobre de la profunditat psicològica dels personatges (cosa que sí que li va passar factura, gairebé de manera inevitable, en algunes escenes de *Cleopatra*). Es pot lloar a mans plenes l'habilitat com a dialoguista de Mankiewicz al llarg de tota la seva carrera (exceptuarem per exemple *Julio César*, per l'evident paternitat d'un altre gran dialoguista, William Shakespeare), i el cas de *La condesa descalza* és un dels més paradigmàtics; però l'inici del film ens ofereix la possibilitat de captar també el seu nivell com a director, en concret a la primera intervenció, que no aparició, de Maria Vargas (Ava Gardner): el seu ball, únic en tota la vetllada de la taverna, està contat en *off*. M'atreveria a dir que el ball està "mostrat" en *off*, ja que l'habilitat de Mankiewicz en la direcció, selecció i muntatge dels plans dels espectadors,



són un exemple de dos dels talents que tenien figures com Welles, Hitchcock, Ford o Mankiewicz mateix, i que s'han perdut en gran mesura entre els directors actuals: la intel·ligent utilització d'allò el·líptic i de la capacitat de síntesi. El vell assegut al costat de la joveneta que es posa a plorar quan aquell li xiuxieja alguna cosa immoral; el jove que besa la seva al·lota mentre no perd de vista la balladora; el burgès que es treu simbòlicament els guants mentre contempla el ball, no és necessari veure els moviments de la Gardner tan aviat, ja se'ns mostrarà una dansa de gran sensualitat més endavant, al campament dels gitanos on el comte

italià (Rossano Brazzi, actor bolonyès que té entre la seva extensa filmografia títols com *Locuras de verano* [*Summertime*, David Lean, 1955] o *Arenas de muerte*), la veurà per primera vegada.

La joia de la corona pel que fa a personatges és la nostra Ventafocs, descalça o calçada. El seu tràgic i prematur final la confirma com a personatge romàntic per excel·lència, apassionada al mateix temps que sempre està acompanyada d'una aurèola de melangia, d'un vel de tristesa que sembla anunciar que, per molt d'èxit que hagi tengut la seva carrera professional, el seu patiment emocional no acabarà mai, si no és per causa de l'única circumstància que acaba amb tots els patiments, la mort. La festa on coneix el multimilionari Bravano (Marius Goring, vist poc després a l'entretinguda *Las aventuras de Quentin Durward* [*Quentin Durward*, Richard Thorpe, 1955]) és una de les seqüències on més es veu aquesta insatisfacció crònica que pateix María, una dona que sembla que ha triomfat, ha aconseguit marxar de les misèries espanyoles per fer-se un lloc a l'Olimp de Hollywood, però ella és conscient que la seva ànima no li demana això per a ser feliç. El problema és que aquesta ànima seva turmentada no pot ser satisfeta amb res concret. Des de la primera trobada a Madrid amb el productor Kirk Edwards (interpretat pel televisiu Warren Stevens, que treballà a sèries tan populars com *Alfred Hitchcock presenta*, *Perry Mason*, *Los intocables*, *Misión imposible*, *Bonanza* o *Falcon Crest*), tenim clar que María no té el més mínim interès en ajuntar-se amb un home poderós; però precisament per a contrariar Edwards o, per ser més precisos, per reivindicar la seva llibertat, accepta la invitació de Bravano de marxar amb el seu vaixell fins a Canes. A ningú no li queda cap dubte tampoc que María no sent cap tipus d'afecte cap al seu nou pretendent. La incongruència va encara més enllà: María decideix sotmetre's al jou de Bravano per demostrar que ni Edwards ni ningú no la podran tenir fermada, quan tots sabem (María inclosa) que arribarà el moment d'haver de demostrar el mateix a Bravano, com ja ho havia fet en referència a la prohibició de la seva mare de marxar a Amèrica. La incoherència la domina: no és capaç d'enamorar-se de ningú que mereixi la pena, però en canvi manté relacions sexuals amb amants de mitja pell que poca cosa li poden oferir més que el sexe. La famosa figura del "cosí" la persegueix per tot arreu, i fins i tot el té allotjat a la casa del jardí de la seva mansió, amagat com una cosa de la qual un no es pot sentir orgullós.

En les seves vacances indefinides pel sud de França, María estarà acompanyada, per dir-ho d'alguna manera, per Oscar Muldoon, el relacions públiques d'Edwards que l'abandona fart de la seva tirania. Muldoon és encarnat per Edmond O'Brien, brillant actor secundari d'efectivitat més que demostrada a les ordres de directors com Sam Peckinpah (*Grupo salvaje* [*The wild bunch*, 1969]) o John Ford (*El hombre que mató a Liberty Valance* [*The man who shot Liberty Valance*, 1962]), i que repetia amb Mankiewicz després de ser Casca a la recent *Julio César*. Al

començament del film, el personatge de Bogart no sap com definir la tasca d'un relacions públiques, i certament després d'observar el devenir de Muldoon ens hem de sumar a la seva indeterminació. Mentre treballa amb Edwards, s'ocupa principalment de salvar les aparences apropiades per a tot el relacionat amb el productor, donant a vegades la patètica sensació de sortir rebotat de les situacions com una pilota de ping-pong. El canvi d'amo no li representarà, com era de preveure, cap millora. El seu paper dins la teranyina perifèrica a Maria és el d'observador enfangat en el pantà de les motivacions mercenàries, i està caracteritzat per una manca d'humanitat en relació al que l'envolta, encara que, al fragment del relat que ens conta en primera persona, es nota una certa bonança de caràcter amagada sota el camuflatge de la hipocresia que sembla ser tan imprescindible per a moure's pel món de l'espectacle.

Recordem que l'ambient del *show business* ja va ser cruament retratat per Mankiewicz, en la seva versió teatral, a *Eva al desnudo*.

Però també al món de l'espectacle, com no podia ser d'una altra manera, s'hi poden trobar persones amb qui val la pena confiar, valorar i admirar. A *La condesa descalza*, Bogart encarna Harry Dawes, de professió guionista i director cinematogràfic (i ex-alcohòlic). Ben aviat, Harry i Maria senten una estimació mútua que va més enllà d'un amor físic (un tipus d'amor que, val a dir-ho, no senten mai l'un per l'altre, defugint així el Mankiewicz guionista la temptació d'un endolcit convencionalisme). Maria admira la personalitat i el talent de Harry, qualitats recíprocament admirades per aquest, cosa que sens dubte és un punt a favor dels dos, sempre envoltats d'actors i directors que es consideren el centre del món. Des d'una talaia cínica que tan bé queia a la manera de fer de Bogart, el seu personatge intenta mantenir-se al marge de les vertiginoses cataractes de luxe, frivolitat i alienació del que l'envolta. Però s'ha de subratllar que tampoc en la definició d'aquest personatge cau Mankiewicz en els convencionalismes de les *cheap movies*, com anomena Dawes les produccions que només cerquen els recursos fàcils. Hauria estat molt simple la inversemblant caracterització de Dawes com a geni creador, defensor radical de la llibertat professional i tancat en el seu despatx escrivint el guió d'una de les seves meravelloses creacions que estan destinades a canviar el devenir de la Humanitat. Aquest tipus de personalitats mai no han tengut cabuda en el sistema industrial de Hollywood, i Dawes sap que ha de fer algunes concessions per a no ser exclòs de la cadena de producció i poder seguir fent les seves pel·lícules. Mankiewicz estableix un paral·lelisme molt intel·ligent entre la recerca de la llibertat creativa de Harry i la recerca de la llibertat sentimental de Maria, emmarcada en un context poc favorable per a cap dels dos. Tots



dos es mouen en un ambient que es podria identificar com el cim de la societat, però cap dels dos n'està satisfet. La diferència rau, no obstant, en el fet que Harry ha abandonat (definitivament?) la seva vida inestable recolzada en l'alcohol i sap suportar millor l'ambient on viu i treballa o, el que és més important, sap suportar-se millor a ell mateix; Maria, pel simple motiu que d'una persona a una altra tot canvia, no arriba mai a aprendre a fer cap de les dues coses (d'aquí la relació de caire paternofilial que manté amb Harry, avantatjat i parcialment triomfador en les batalles de la vida).

Aquest sentit certament tràgic del destí enfosqueix, en el bon sentit, el desenvolupament del relat, una narració que no debades està estructurada a partir dels visitants al cementiri on s'està donant sepultura al fins aleshores tantes vegades anhelat cos de Maria, sota la mirada de la seva representació escultòrica, sincerament descalça, com així ho havia desitjat l'actriu. Un Bogart amb la icònica gavardina és qui inicia el primer dels *flash-backs* que intenten contar-nos els darrers anys de la vida de Maria; el testimoni de les narracions passa de Harry a Muldoon, passant per Bravano i pel seu vidu Torlato-Favrini. Deixant de banda que Mankiewicz torna a demostrar la seva habilitat en l'el·lipsi en el fet de no mostrar els policies que custodien el comte fins al final, la contemplació dels diversos relats contats per personatges diferents (i fins i tot utilitzant el recurs de contar un mateix moment des de diferents punts de vista, com és el cas del "rescat" de Maria al casino francès d'entre les urpes de Bravano) i l'assistència a les diverses confessions a què es sotmet l'actriu en presència de Dawes, un dels principals mèrits de Mankiewicz en el resultat global és aconseguir que tant els personatges com l'espectador acabin en igualtat de condicions: amb la sensació de no haver conegut realment Maria tot i haver-se descalçat davant nosaltres tantes vegades. ■

El lloc del meu esplai

Carles Sampol

*"Donde nos llevó la imaginación,
donde con los ojos cerrados,
se divisan infinitos campos.
Donde se creó la primera luz,
germinó la semilla del cielo azul,
volveré a ese lugar donde nació."*

Antonio Vega

Jacquot de Nantes (1991), *Les demoiselles ont eu 25 ans* (1993) i *L'Univers de Jacques Demy* (1995) són els tres retrats, respectuosos, tendres i rigorosos, que la cineasta Agnès Varda va realitzar del seu marit, el també cineasta Jacques Demy, responsable, entre d'altres, de pel·lícules com *La bahía de los ángeles* (*La baie des anges*, 1962) o *Los paraguas de Cherburgo* (*Les parapluies de Cherbourg*, 1963). El primer d'aquests films, *Jacquot de Nantes*, l'únic al qual es pot tenir circumstancialment accés ja sigui a través d'una reposició o de la programació televisiva, se'ns ofereix des d'un principi com una evocació de la infància del director francès, que, conscient els últims anys de la seva vida de la malaltia terminal que patia, s'havia dedicat a deixar per escrit tot un seguit dels seus records inicials i que la seva esposa va acabar convertint en la matèria primera d'una pel·lícula que s'allunya de l'exaltació hagiogràfica o de l'homenatge cinèfil.

L'estructura del film es configura a través d'una evocació ficcional i de la inclusió de diferents inserts de l'obra de de Jacques Demy, de manera que a través del muntatge es posen en relació determinades vivències de la infància amb imatges que posteriorment ressuscitarien en l'obra del cineasta de Nantes. Així, doncs, *Jacquot de Nantes* ens aporta tota una sèrie de dades biogràfiques que ens permeten conèixer com va nèixer la vocació d'aquell

al·lot, que sentia especial predilecció per les titelles i que va ser educat pels voltants d'un garatge on a tothom agradava cantar, i la vocació del qual era convertir-se en director de cinema malgrat els seus progenitors haguessin decidit que havia de realitzar estudis de mecànica. I coneguda posteriorment la seva obra no resulta d'allò més arbitrari que Agnès Varda ens faci saber que va ser *Blancaneus i els set nans* (*Snow White and the seven dwarfs*, 1938) la primera pel·lícula que va veure ja que especialment important resultarà la relació que Demy va tenir amb els contes infantils, tal i com ho demostren pel·lícules com *Piel de asno* (*Peau d'âne*, 1970) o *The pied piper of Hamelin* (1971).

No són, però, aquestes les úniques referències que es comenten en relació a la filmografia del director. També apareixen esmentats Charles Chaplin o films com *Les enfants du paradis* (1943), de Marcel Carné, *La bella i la bèstia* (*La Belle et la bête*, 1946), de Jean Cocteau, o *Les dames du bois de Boulogne* (1945), de Robert Bresson, i sobretot deixa com a apunt pertinent el fet que sigui quan es produeix *La Libération* quan finalitzi *Jacquot de Nantes*, moment històric, des del punt de vista cinematogràfic també, ja que va provocar l'arribada a les cartelles franceses del cinema nord-americà i més concretament d'un gènere, el musical, al qual va estar tan vinculada està l'obra de Demy. Igual que els seus camarades Jean-Luc Godard, Alain Resnais o Jacques Rivette, el director de *Las señoritas de Rochefort* (*Les demoiselles de Rochefort*, 1966) va sentir una profunda admiració per cineastes com Stanley Donen o Vincente Minnelli, que practicaren el gènere, però a través de les seves pel·lícules no només es va limitar a seguir els dictàmens del classicisme de Hollywood, sinó que a través de la col·laboració de Michel Legrand en la partitura, va saber afegir-hi una tradició poètica francesa i un sentit revisionista, que parla molt de la consciència de com ha passat el temps pel gènere i de la seva naturalesa absolutament artificial.

A més però de la reconstrucció ficcional de caire biogràfic i la inclusió d'imatges extretes de les pel·lícules de Demy, el film inclou també algunes intervencions del cineasta mateix en els últims dies de la seva vida. Aparicions particularment intenses des del punt de vista emotiu, que li atorguen un caire íntim i a la vegada pudorós, ja que la càmera d'Agnès Varda explora la mirada del seu marit amb respecte i alhora lucidesa i s'allunya de tota estridència melodramàtica o de tota grandiloqüència. Hi ha a més una discreta i habilitosa estilització de les imatges que fa que aquestes estableixin un diàleg a partir del seu registre documental amb els territoris més onírics, de manera que *Jacquot de Nantes* no queda reduïda a una obra simplement testimonial o a una mera representació realista. ■

Jacquot de Nantes



El cinema diluït entre el classicisme i el modernisme (i II)

Joseph L. Mankiewicz

Xavier Jiménez

A l'article del passat mes de maig, deixàvem la figura de Mankiewicz a les portes del començament del període més conegut de la seva filmografia; a punt de travessar la barrera de l'estrellat que li proporcionaria, a l'any 1950, la pel·lícula *All about Eve* (*Eva al desnudo*), un clàssic tant per la filmografia del director com per la història del cinema en general, radiografia social i anàlisi psicològic en aquest cas ambientat al món del teatre, en que, a través de les relacions d'amor, odi, falsedat, interès, avarícia... que envolten els personatges protagonistes, Joseph L. Mankiewicz configurava una de les crítiques i una de les descomposicions més brutals i directes sobre l'univers de l'espectacle, teatral en aquest cas; però no només varen ser les relacions d'amor i odi entre *Margo Channing*, *Eve Harrington* i *Addison DeWitt* les que varen impulsar definitivament la carrera d'un director com Mankiewicz, una sèrie de títols que rodarà en un interval de només quatre anys (*No Way Out* —*Un rayo de luz*, 1951—; *5 Fingers* —*Operación Cicerón*, 1952—; i *The Barefoot Contessa* —*La condesa descalza*—, 1954) i un altre exemple a la dècada dels seixanta —en què només rodarà dos llargmetratges—, titulat *The Honey Pot* (*Mujeres en Venecia*, 1968),¹ varen representar l'assentament, reconeixement crític i l'inici del seu abandonament de la direcció cinematogràfica, una filmografia emplaçada a dins d'uns dels períodes més complexos i transformadors de Hollywood, com varen ser els anys cinquanta i seixanta del passat segle.

La dècada l'obria Mankiewicz amb un llargmetratge de denúncia, de realitat social allunyat de les seves anteriors adaptacions literàries i històries romàntiques, presentades independentment amb diferents enfocaments, ja fossin de comèdia (*The Late George Apley*, *El mundo de George Apley*, 1947) o de suspens (*The Ghost and Mrs. Muir*, *El fantasma y la Sra. Muir*, 1947). *No Way Out* (*Un rayo de luz*, 1950) era un al·legat contra el racisme que posava de manifest la separació social i l'odi contra la comunitat negra a dins d'un argument on un metge —novament Mankiewicz utilitzava aquest recurs per compondre un dels seus personatges protagonistes—,² interpretat per l'actor debutant Sidney Poitier, s'encarregava d'assistir a dos germans que atraquen una benzina, als quals donaven vida els actors Richard Widmark i Harry Bellaver, amb



la contrarietat que un dels dos morirà a causa de les ferides de l'atracament. *All About Eve*

El personatge de Richard Widmark, racista convençut, creu que el metge ha assassinat el seu germà i des de llavors s'inicia una lluita entre tots dos personatges, una dualitat que es convertirà en una de les empremtes més significatives del cinema de Mankiewicz: la presentació de dos conceptes que xoquen culturalment, políticament o socialment, i que sustenten en gran part la història principal.

Des d'aquest moment, la història avança sobre la persecució, sobre la creació d'una atmosfera contrària al personatge de Poitier, un sentiment que es mou sota uns principis irracionals, sense cap base més que la diferència de pell i un desconeixement generalitzat que és amagat darrera la violència i el rebuig cap a aquell que no són iguals.

El film de Mankiewicz es va convertir al 1950 en un dels primers manifestos cinematogràfics que representaven d'una manera directe i transparent la intolerància cap a un grup social determinat, en aquest cas, les persones de raça negra. Un any abans, Elia Kazan havia dirigit *Pinky* (1949), un



No Way Out

drama que podríem situar dins la mateixa línia de denúncia, encara que amb un plantejament de la trama completament diferent.

Un convincent Poitier amb només 23 anys s'obria pas al món de Hollywood gràcies a una interpretació portentosa i deixava el camí lliure per què altres actrius i actors negres arribessin i s'establissin al mercat nord-americà, un moviment que va rompre tabús i va aconseguir que la novetat es considerés una normalitat més dins el comportament de la indústria cinematogràfica.

Hi ha escenes memorables, com els diàlegs que mantenen al començament del film els dos protagonistes, el simbolisme de l'escena quan es produeix la baralla entre negres i blancs, rodada per Mankiewicz a una distància considerable per augmentar la indefinició i oferir un missatge de salvatge com si fossin animals irracionals, o quan Widmark crida al personatge de Sidney Poitier «neger!!», al final de la pel·lícula, que resumeix a la perfecció aquest interès del director per posar damunt la taula dos pensaments, on un manté uns prejudicis i un odi cap a l'altre amb l'únic motiu —en aquest cas—, del color de la pell.

Després de *No Way Out*, Mankiewicz triomfa al mateix any amb *All About Eve* (1950), a la qual continuarà *People Will Talk* (*Murmullors en laombra*, 1951), una comèdia interpretada per Cary Grant que amagava una segona lectura de la trama principal; aquesta línia d'interpretació secundària se centrava en les relacions de Mankiewicz amb tot el procés de la cacera de bruixes duta a l'interior del govern nord-americà, especialment una vegada finalitzada la Segona Guerra Mundial. Mankiewicz no va ser cridat per declarar, però presidia des del 1950 el sindicat de directors (*Screen Director's Guild*) i la seva figura era prou independent i altament qualificada, fins al punt que el corrent anticomunista dins de Hollywood l'havia assenya-

lat com un possible element subversiu. Carlos F. Heredero conta a la seva biografia sobre Mankiewicz el capítol de la rebel·lia per part del nostre protagonista a l'hora de rebutjar un acord de Cecil B. DeMille i altres directors de caire més conservador, perquè el sindicat firmés un escrit on els integrants es comprometien a pactar un jurament de lleialtat contra les idees comunistes. Mankiewicz, com a director del sindicat es va negar, i gràcies a la intervenció de John Ford, el delicat tema va quedar apartat; però com el mateix Mankiewicz va reconèixer posteriorment, si la mesura proposada hagués guanyat, hauria d'haver abandonat el mercat de Hollywood com altres companys assenyats amb o sense fonament, però en qualsevol cas, amb l'únic delictes de no pensar simplement com la majoria imperant.³

D'aquesta manera, la trama de *People With Talk* (*Murmullors en la ciutat*) representava una conspiració sobre el personatge protagonitzat per Cary Grant simplement perquè els seus companys sospiten i mantenen recels sobre el seu passat.

A *People Will Talk* li va seguir el film *5 Fingers* (*Operación Cicerón*, 1952). Després de denunciar per primera vegada una greu problemàtica real i social com la xenofòbia, Mankiewicz es va interessar per la història personal i vertadera de l'espia Elyesa Bazna,⁴ un albanès que va desenvolupar un paper de doble agent entre les forces aliades i els nazis, per als quals espia els moviments dels britànics a la ciutat turca d'Ankara, un territori que s'havia declarat neutral al conflicte i des d'on els britànics dirigien part de les seves estratègies i moviments.

James Mason va interpretar el personatge protagonista del film, una persona pragmàtica, amoral i que treballa per diners i per garantir-se el millor futur possible. Mankiewicz va saber moure's a la perfecció dins d'un cinema que podria resultar-li desconegut —acció, recreació històrica—, però d'on va extreure una de les millors pel·lícules sobre espionatge, dins un estil sobri i elegant que continuava la línia encetada per Alfred Hitchcock a *Notorius* (*Encadenados*, 1946) i que va servir a la vegada com una anticipació de *The Quiet American* (*El americano tranquilo*, 1958), que dirigiria amb posterioritat.

A més de tots aquests elements, *5 Fingers* resulta una pel·lícula clau dins la filmografia de Mankiewicz per diferents motius: darrera producció amb Zanuck i la Fox —fins al seu forçat retrobament a *Cleopatra* (1963) onze anys després—, demostració de poder dirigir un cinema d'acció amb la utilització i articulació d'un guió on tot funciona a la perfecció; posada en escena brillant, elegant, precisa i preciosa; accentuació d'un estil Mankiewicz que guanyava encara més presència i una nova mostra del debat entre la lleialtat i la moralitat exposada anteriorment a *All About Eve* (1950), i la intenció manifesta de convertir-se en un altra persona, en aconseguir un avançament social.



Mankiewicz arribava gràcies a aquesta pel·lícula encara més lluny, amb una història que podria considerar-se allunyada dels seus interessos cinematogràfics, però que d'una forma intel·ligent la sap conduir cap al seu terreny on els personatges, la psicologia i comportaments són el motor de la història.

The Barefoot Contessa (La condessa descalza, 1954) serà el següent projecte de Mankiewicz, després de dirigir *Julius Caesar* (*Julio César*, 1953) un any abans i aconseguir una de les adaptacions més fidels i properes a l'essència d'una de les històries del genial dramaturg anglès William Shakespeare. Amb aquesta producció Mankiewicz començaria la que podríem denominar com la seva època d'experimentació i renovació, que el va dur a rodar fora dels EUA, a transformar-se pràcticament a cada projecte on s'implicava i a formalitzar una carrera que ja començava a escriure's com una de les més personals, cultes i intel·lectuals de tota la història del cinema.

The Barefoot Contessa va resultar un film de doble lectura, d'una banda homenatge i d'una altra una crítica ferotge vers el món del cinema, una visió des de dins d'una indústria que normalment no ha sortit ben parada quan ha estat adaptada a la gran pantalla, on podem recordar casos de la

mateixa època com per exemple el de Billy Wilder, que va estrenar *Sunset Boulevard* (*El crepusculo de los dioses*, 1950), o *The Bad and the Beautiful* (*Cautivos del mal*, 1952), dirigida per Vicent Minelli dos anys després; dins d'aquesta tendència no podem oblidar una de les primeres aproximacions, de l'any 1932, i obra de George Cukor titulada *What Price Hollywood?* (*Hollywood al desnudo*), encara que el seu missatge no era tan demolidor com els exemples apuntats anteriorment.

Amb *The Barefoot Contessa*, Mankiewicz retorna al seus característics *flashbacks*, als quals Mankiewicz recorria per sistema perquè *el passat, existeix al present*,⁵ per contar la història d'una ballarina que un productor i un director troben en la recerca d'una possible nova estrella per a protagonitzar un film, i d'aquesta manera, oferir-li l'oportunitat d'entrar en el món del cinema. Gràcies al talent i a l'atractiu de *María Vargas* (Ava Gardner), aconsegueixen èxits i una fama ràpida, però la notorietat social, el negoci i tot el que comporta ser una estrella del cinema seran els elements responsables de la prematura mort de l'actriu, avançada per Mankiewicz al principi de la història.

El nostre protagonista retrata —com ho havia fet abans amb *All About Eve*— el que hi ha darrere de l'escenari, de la pantalla màgica, tot el que en-

volta les estrelles, les icones que idolatram i que no deixen de ser simples persones amb els seus problemes, les seves ambicions i les seves misèries.

Amb una segona part més fosca i relacionada amb característiques del *film noir*, contràriament a la primera, que es desenvolupa en un ambient més positiu, *The Barefoot Contessa* és el resum, la mirada amb la que representa Mankiewicz el negoci del cinema, i ho fa amb una diversificació del punt de vista subjectiu dels personatges que poblen la pel·lícula; ells presenten la història des de la seva vivència, experiència i coneixements, ja des de l'escena inicial, on assisteixen a l'enterrament de na María, dona dedicada a l'art i a la seducció. A *Letter to Three Wives* (*Carta a tres esposes*, 1949), Mankiewicz ja ho havia posat en marxa una articulació semblant, on cadascuna de les tres protagonistes, plantejaven un joc similar de cara a l'espectador.

Crítica i àcida a parts iguals, *The Barefoot Contessa* —la primera pel·lícula de Mankiewicz en color— és en definitiva una mirada cap a la vanitat, una denúncia del joc de les aparences en un microcosmos tan hipòcrita i fals com és el cinema, amb enveges, gelosia, acompanyat d'una sensació constant de pessimisme que envolta aquest melodrama, un dels més negatius dels dirigits per Mankiewicz sobre la condició humana.

Una vegada estrenada *The Barefoot Contessa*, Mankiewicz continuarà aquesta línia d'evident experimentació cinematogràfica i de gèneres, i s'apropa per exemple al musical amb *Guys and Dolls* (*Ellos y*

ellas, 1955), protagonitzat per les estrelles Marlon Brando i Frank Sinatra. Al final de la dècada arribarien dues produccions més: *The Quiet American* (*El americano tranquilo*, 1958) i *Suddenly, Last Summer* (*De repente el último verano*, 1959), renovacions argumentals d'anteriors obres com *5 Fingers* (1952) i de tota la sèrie dels primers melodrames, amb uns resultats que no varen ser els esperats, encara que el pas del temps —especialment amb *Suddenly, last summer*—, les ha col·locat en un esglaó superior al moment de la seva estrena.

La primera és l'adaptació de l'original escrit per Graham Greene l'any 1955, amb el mateix títol que el del film, on Mankiewicz construeix una història emmarcada dins el conflicte entre França i la seva colònia asiàtica d'Indoxina, amb el rerefons històric de l'enfrontament entre tots dos territoris. Encara que pugui considerar-se una obra menor a dins de la seva filmografia, la fotografia de Robert Krasker (responsable de *The Third Man*, 1949) li afegeix un component visual fort, que dramatitza la realitat del moment i accentua la trama entre els dos protagonistes, Audie Murphy i Michael Redgrave. Novament la utilització d'un *flashback* principal que recupera la història passada, permet a Mankiewicz aportar aquesta visió més nostàlgica a través dels records dels passats.⁶

El 1959 Mankiewicz tanca la dècada amb *Suddenly last summer* (*De repente el último verano*, 1959), adaptació d'una de les novel·les de Tennessee Williams, un escriptor preocupat a la seva obra per retratar aquests personatges decadents,

The Honey Pot



nostàlgics, psicològicament inestables que tant interessaven el cinema de Mankiewicz.

L'estudi del comportament, la figura del metge, la tragèdia del passat en forma de mort... són un seguit de característiques que conformen tot un conjunt de personatges traumatitzats sobre un món on la angúnia i les frustracions personals són el motor de la història. Un melodrama rodat sota producció anglesa —igual que *Sleuth* (La huella, 1972), i on Mankiewicz continuava amb la seva carrera d'experimentació i estudi fora del mercat nord-americà, on va tornar com un favor personal vers la 20 Century Fox, la productora amb la qual va treballar durant el seu primer i esplendorós període entre 1946 i 1952. A diverses entrevistes, Mankiewicz ha manifestat que *Cleopatra* (1963) va suposar el seu divorci del cinema; la situació i pressió sobre aquest rodatge va superar tot el que havia imaginat i, des de llavors, va entrar en un període de meditació pel que fa als seus projectes, un període entre 1963 i 1972, que el va dur a dirigir tres pel·lícules més abans del seu acomiadament al 1972.

Com si es tractés d'una teràpia, els dos següents projectes de Mankiewicz varen ser modestes produccions que amagaven gran part de l'estil Mankiewicz, especialment pel que fa a l'apartat del guió irònic i de l'humor lacònic del què havia fet gala a anteriors llargmetratges. *The Honey Pot* (*Mujeres en Venecia*, 1967) serà el film amb el qual es tancarà el cicle dedicat a Mankiewicz i en què el director nord-americà retornava a un cinema europeu, a un cinema més personal, més petit en el sentit global del terme, i on posava de manifest el talent cap al gènere de la comèdia, que havia abandonat pràcticament des de *Guys and Dolls* (1955), un musical que podríem considerar a la vegada una història romàntica amb esquemes de la comèdia clàssica.

En aquesta ocasió, Mankiewicz tornava a proposar un joc que ja havia treballat anteriorment: un milionari interpretat per Rex Harrison (quarta i darrera col·laboració amb Mankiewicz) construïa una falsa realitat on feia creure a tres dones que havien compartit part de la seva vida que moriria aviat i que la substanciosa herència podria recaure en alguna d'elles. El pla maquiavèlic de Harrison serveix com a excusa a Mankiewicz per tornar a oferir una anàlisi social de l'avarícia, de la manipulació, basada en aquest cas en un dels clàssics del segle XVII, com és el *Volpone* (1606) del britànic Ben Johnson, encara que, a la pel·lícula, Mankiewicz canvia una sèrie de rols i situa les figures femenines com les protagonistes i les que pateixen la mentida i la manipulació del personatge de Cecil Sheridan.

Amb *The Honey Pot* (1967), Mankiewicz semblava que pretenia fer una regressió, una catarsi i tornar a començar de zero després de l'experiència traumàtica de *Cleopatra* (1963) i, quina millor opció que l'adaptació d'una obra clàssica i un rodatge a Europa, que ja coneixia àmpliament des de les experiències a Turquia de *5 Fingers*, i altres com els desenvolupats a Itàlia o Espanya?

Ja a la dècada dels setanta, Mankiewicz va dirigir dues pel·lícules més completament diferents, i que posaven de manifest la seva capacitat i reciclatge per engegar històries amb plantejaments originals a dins d'aquest cas, un gènere com el *western*. En primer lloc, *There Was a Crooked Man* (*El día de los tramposos*, 1970), argument protagonitzat per Kirk Douglas i Henry Fonda, on Mankiewicz tornava a proposar una dualitat entre els rols principals —presoner i alcaid—, que desenvolupaven un enfrontament directe on la intel·ligència, la manipulació i la utilització de mecanismes que oculten la realitat són presentats per Mankiewicz com a característiques de l'acció a la qual és, pràcticament amb tota seguretat, la seva pel·lícula més cínica i amoral del seu cinema, i que en general, resulta una mostra atípica dels codis més convencionals d'un dels gèneres de referència per a la història del cinema nord-americà com és el *western*⁷.

Amb *Sleuth* (*La huella*, 1972), es tancava aquesta trilogia de l'escepticisme com la va qualificar el crític i historiador Esteve Rimbau,⁸ i a més es tancava una filmografia que, per damunt de qualsevol qualificatiu, el pas del temps convertiria en personal i intransferible, fora de qualsevol moda o tendència; Mankiewicz va retratar un cinema de personatges, sobre els seus comportaments, sobre els seus drames, i sempre amb la bandera de l'elegància, de la distinció intel·lectual, que varen fer del seu cinema un oasi de qualitat i llibertat enmig d'un període de renovacions i transformacions tan enrevessat com varen ser els anys cinquanta i seixanta.

Mankiewicz va erigir-se com uns dels grans creadors que ha donat el cinema, i entre d'altres nombroses aportacions, va construir els ponts cap a aquest concepte tan relacionat amb la modernitat cinematogràfica com varen ser el dels autors, explotat per la gran generació de cineastes de finals dels seixanta, i on el seu cinema i la seva figura podrien figurar sense cap mena de dubte com un dels corrents precursors dins d'aquesta línia de renovació i transformació. ■

NOTES

- (1) Aquests quatre títols (*No way out*, 1950; *5 fingers*, 1952; *The barefoot contessa*, 1954 i *The Honey Pot*, 1967), són els que formen el cicle programat al Centre de Cultura sobre la figura de Mankiewicz per aquest mes de juny i que completen l'inici de la darrera setmana de maig amb *Letter to Three Wives* (*Carta a tres esposas*, 1949).
- (2) A Joseph L. Mankiewicz. N. T. Binh, Madrid, Càtedra (Signo e Imagen / Cineastas), 1994. pàg. 112-114.
- (3) A Joseph L. Mankiewicz. Carlos F. Heredero, Barcelona, Cinema Club Collection, 1990. pàg. 45-49.
- (4) A la pel·lícula, el nom de Mason és el *Ulysses Diello*; per a més informació, *Joseph Mankiewicz, un renacentista en Hollywood*. Christian Aguilera, Madrid, T&B Editores, 2009. pàg. 106-108.
- (5) A l'entrevista publicada al número 10 de la revista *Dirigido por...* (febrer de 1974), pàg. 17.
- (6) Per a una anàlisi més profunda del diferent tractament dels gèneres que fa Mankiewicz, consultau *Los géneros según Mankiewicz*, a la revista *Nosferatu*, número 38, novembre de 2001. pàg. 74-79.
- (7) Al número 306 de la revista *Dirigido por...* (novembre de 2001), Ramon Freixas escrivia un dels millors articles sobre aquest film. pàg. 70-73.
- (8) A l'estudi sobre Joseph L. Mankiewicz publicat a la revista *Dirigido por...* (juny 1986), número 13. pàg. 22-28.

Les pel·lícules del mes

Cicle Agnès Varda amb la col·laboració de l'Alliance Française.. Cicle Joseph L. Mankiewicz

A les 18.00 hores
Cicle Agnès Varda

3 DE JUNY
L'une chante, l'autre pas
(1976-VOSE)

Nacionalitat i any de producció: França, 1976
Títol original: *L'une chante, l'autre pas*
Director: Agnès Varda
Guió: Agnès Varda
Fotografia: Charles Van Damme
Música: François Wertheimer
Muntatge: Joëlle Van Effenterre
Intèrprets: Thérèse Liotard, Valérie Mairesse, Robert Dadiès, Mona Mairesse

10 DE JUNY
Sans toit ni loi (1985-VOSE)
Nacionalitat i any de producció: França, 1985
Títol original: *Sans toit ni loi*
Director: Agnès Varda
Guió: Agnès Varda
Fotografia: Patrick Blossier
Música: Joanna Bruzdowicz
Muntatge: Patricia Mazuy i Agnès Varda
Intèrprets: Sandrine Bonnaire, Setti Ramdane, Francis Balchère, Jean-Louis Parletti

17 DE JUNY
Jacquot de Nantes (1990-VOSE)

Nacionalitat i any de producció: França, 1990
Títol original: *Jacquot de Nantes*
Director: Agnès Varda
Guió: Agnès Varda i Jacques Demmy
Fotografia: Patrick Blossier, Agnès Godard, Georges Strouvé
Música: Joanna Bruzdowicz
Muntatge: Marie-Josée Audiard
Intèrprets: Philippe Maron, Edouard Joubeaud, Laurent Monnier, Jacques Demy

24 DE JUNY
Les demoiselles ont eu 25 ans
(1992-VOSE)

Nacionalitat i any de producció: França, 1992
Títol original: *Les demoiselles ont eu 25 ans*
Director: Agnès Varda
Guió: Agnès Varda
Fotografia: Alexandre Auffort, Stéphane Krausz, Patrick Mounoud, Georges Strouvé, Agnès Varda
Música: Michel Legrand, Jacques Loussieur
Intèrprets: Mag Bodard, George Chakiris, Danielle Darrieux, Jacques Demy, Catherine Deneuve



*Jacquot de
Nantes*

de juny

A les 20.00 hores

Cicle Joseph L. Mankiewicz
(1909- 1993)

3 DE JUNY

No Way Out**(Un rayo de luz, 1950-VOSE)**

Nacionalitat i any de producció: EUA, 1950

Títol original: *No Way Out*

Director: Joseph L. Mankiewicz

Guió: Joseph L. Mankiewicz, Lesser Samuels i Philip Yordan

Fotografia: Milton Krasner

Música: Alfred Newman

Muntatge: Barbara McLean

Intèrprets: Richard Widmark, Sidney Poitier, Linda Darnell, Stephen McNally

10 DE JUNY

Five Fingers**(Operación Cicerón, 1952-VOSE)**

Nacionalitat i any de producció: EUA, 1952

Títol original: *Five Fingers*

Director: Joseph L. Mankiewicz

Guió: Michael Wilson

Fotografia: Norbert Brodine

Música: Bernard Herrmann

Muntatge: James B. Clark

Intèrprets: James Mason, Danielle Darrieux, Michael Rennie, Walter Hampden

17 DE JUNY

The Barefoot Contessa**(La condesa descalza, 1954-VOSE)**

Nacionalitat i any de producció: EUA, 1954

Títol original: *The Barefoot Contessa*

Director: Joseph L. Mankiewicz

Guió: Joseph L. Mankiewicz

Fotografia: Jack Cardiff

Música: Franco Ferrara (Direcció musical)

Muntatge: William Hornbeck

Intèrprets: Humphrey Bogart, Ava Gardner, Edmond O'Brien, Valentina Cortese

24 DE JUNY

The Honey Pot**(Mujeres en Venecia, 1967-VOSE)**

Nacionalitat i any de producció: EUA, 1967

Títol original: *The Honey Pot*

Director: Joseph L. Mankiewicz

Guió: Joseph L. Mankiewicz

Fotografia: Gianni di Venanzo

Música: John Addison

Muntatge: David Bretherton

Intèrprets: Rex Harrison, Cliff Robertson, Susan Hayward, Capucine



Les pel·lícules del mes

Cicle Agnès Varda amb la col·laboració de l'Alliance Française. Les millors de *Temps Moderns* 2008.

A les 18.00 hores
Cicle Agnès Varda

1 DE JULIOL

***Les glaneurs et la glaneuse*
(2000-VOSE)**

Nacionalitat i any de producció: França, 2000

Títol original: *Les glaneurs et la glaneuse*

Director: Agnès Varda

Guió: Agnès Varda

Fotografia: Agnès Varda, Didier Doussin, Stéphane

Krausz, Didier Rouget, Pascal Sautelet

Música: Joanna Bruzdowicz i Isabelle Olivier

Muntatge: Laurent Pineau i Agnès Varda

Intèrprets: Bodan Litnanski, Agnès Varda, François

Wertheimer

A les 18.00 hores
Les millors de *Temps Moderns*
2008

8 DE JULIOL

***Asuntos privados en lugares
públicos* (2006-VOSE)**

Alain Resnais

A les 20.00 hores
Les millors de *Temps Moderns*
2008

1 DE JULIOL

***Pozos de ambición* (2007-VOSE)**

Paul Thomas Anderson

8 DE JULIOL

***La cuestión humana* (2007-VOSE)**

Nicolas Klotz

15 DE JULIOL

***Las horas del verano* (2008-VOSE)**

Olivier Assayas

22 DE JULIOL

***4 meses, 3 semanas, 2 días*
(2007-VOSE)**

Cristian Mungiu

29 DE JULIOL

***La duquesa de Langeais*
(2007-VOSE)**

Jacques Rivette



de juliol

FITXES TÈCNIQUES

Asuntos privados en lugares públicos

Nacionalitat i any de producció: França-Itàlia, 2006
 Títol original: *Coeurs*
 Director: Alain Resnais
 Guió: Jean Michel Ribes
 Fotografia: Eric Gaultier
 Música: Mark Snow
 Intèrprets: Laura Morante, Lambert Wilson, Sabine Azéma, André Dussollier

Pozos de ambición

Nacionalitat i any de producció: EUA, 2007
 Títol original: *There Will Be Blood*
 Director: Paul Thomas Anderson
 Guió: Paul Thomas Anderson
 Fotografia: Robert Elswit
 Música: Jonny Greenwood
 Muntatge: Dylan Tichenor
 Intèrprets: Daniel Day Lewis, Paul Dano, Kevin J. O'Connor, Ciarán Hinds

La cuestión humana

Nacionalitat i any de producció: França, 2007
 Títol original: *La question humaine*
 Director: Nicolas Klotz
 Guió: Elisabeth Perceval
 Fotografia: Josée Deshaies
 Música: Syd Matters
 Muntatge: Rose Marie Lausson
 Intèrprets: Mathieu Amalric, Michael Lonsdale, Edith Scob, Lou Castel

Las horas del verano

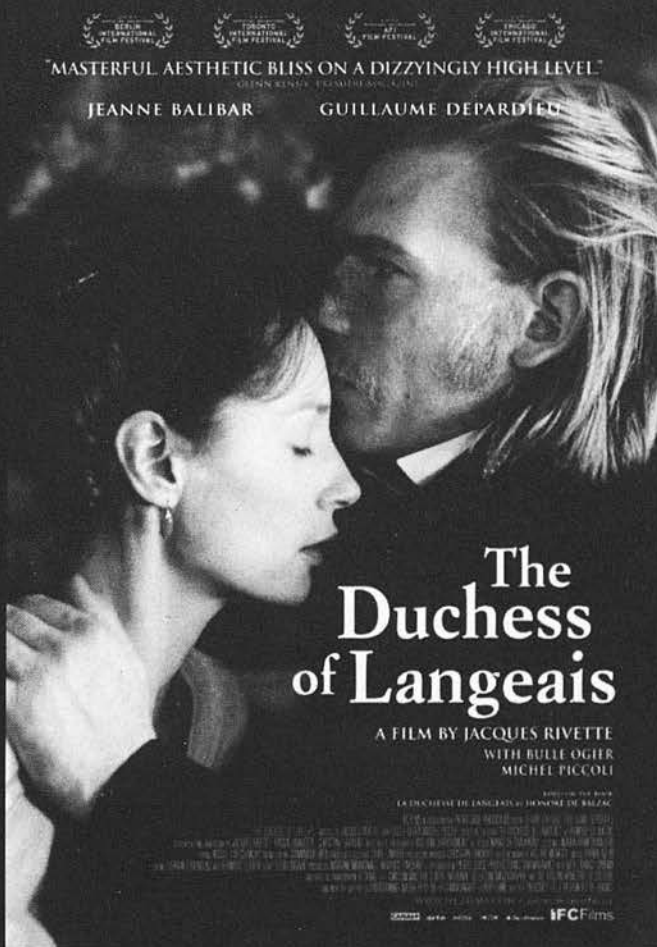
Nacionalitat i any de producció: França, 2008
 Títol original: *La heure d'été*
 Director: Olivier Assayas
 Guió: Clémence Schaeffer
 Fotografia: Eric Gaultier
 Muntatge: Luc Barnier
 Intèrprets: Juliette Binoche, Charles Berling, Edith Scob, Hyle Eastwood

4 meses, 3 semanas, 2 días

Nacionalitat i any de producció: Rum., 2007
 Títol original: *4 luni, 3 saptamini și 2 zile*
 Director: Cristian Mungiu
 Guió: Cristian Mungiu
 Fotografia: Oleg Mutu
 Muntatge: Dana Bunescu
 Intèrprets: Anamaria Marinca, Laura Vasiliu, Vlad Ivanov, Alex Potocean

La duquesa de Langeais

Nacionalitat i any de producció: França-Itàlia, 2007
 Títol original: *No touchez pas la hache*
 Director: Jacques Rivette
 Guió: Jacques Rivette, Pascal Bonitzer, Christine Laurent
 Fotografia: William Lubtchansky
 Música: Pierre Allio
 Muntatge: Nicole Lubtchansky
 Intèrprets: Jeanne Balibar, Guillaume Depardieu, Michel Piccoli, Bulle Ogier



DIPÒSIT

3x6

EXCLUSIU PER A NOUS CLIENTS I
INCREMENTS DE POSICIONS A **"SA NOSTRA"**.
SOL·LICITAU MÉS INFORMACIÓ A QUALSEVOL DE
LES NOSTRES OFICINES.

"SA NOSTRA"

CAIXA DE BALEARS