



temps moderns papers de cinema
Edició mensual Octubre 2009 Núm. 156

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. *Michael* (Mikaël, 1924), Carl Theodor Dreyer
per Miquel Alenyà
- 6 VISIÓ DIGITAL. *La terra trema* (1924), Luchino Visconti
per Miquel Alenyà
- 8 El volcà de Stromboli
per Carles Cabrera
- 10 L'escenari de llauna. Fenòmens de fires
per Francesc M. Rotger
- 11 *La batalla d'Alger*, la posteritat no és maniquea
per Pere Antoni Pons
- 12 Clàssics Moderns. La família (III)
La Famiglia (La família, 1987), d'Ettore Scola
per Iñaki Revesado
- 15 L'arquetip de la *femme fatale*
per Meritxel Farre
- 19 El reconeixement d'un film insòlit:
Vida en sombras (Llorenç Llobet-Gràcia, 1948)
per Xavier Jiménez
- 24 Apatow i Phillips: nova vella comèdia
per Carles Fabregat
- 26 Estiu del 2009. 36° a l'ombra
per Antoni Figuera
- 31 D'un fèrtil, fructífer estiu
per Toni Roca
- 32 Els ulls de Jodorowsky (9)
El Ladrón del Arcoiris i "Cara de Luna" i "Megalex" i la nova "Metal Hurlant":
el Jodorowsky menys (i més) particular
per Leazah Zelaz
- 37 Bandes de so. Estiu 2009: èxits de taquilla
per Házael González
- 38 Parlant amb la pianista i compositora Mine Kawakami
per H. G
- 40 El gran silenci
per Joan Ferrer Miserol
- 42 Tríptic de cinema italià: Antonioni, Monicelli i Scola
per Alexandre Maura Llull
- 45 Apunts a contrallum. A Spike Lee joint
per Josep Carles Romaguera
- 48 Cinema a "SA NOSTRA"
Les pel·lícules del mes d'octubre

Editorial

Octubre o l'enyorança de l'estiu

*Dispers l'esforç de l'home per planures i cales,
el ca somriu i bóta cercant altres indrets.
Aroma de capvespres, de codonys i magranes.
Els primers freds d'octubre esquincen la tardor.*

Damià Huguet

L'estiu deu encomanar un sentiment enyoradís. Si repassau l'índex de la revista, hi trobareu dues cròniques d'aquesta estació passada signades per Antoni Figuera i Antoni Roca, deuen ser els efectes de la pluja. També Hazael González posa música a l'estiu d'enguany, revisant els èxits de taquilla i analitzant una vegada més les bandes de so. Si parlem de música al cinema no podem deixar d'escoltar el *Bye Bye Blackbird* de Diana Krall a *Enemigos públicos*.

Tenim pendent de publicar tota la informació referida a la presència de Temps Moderns a la Universitat Catalana d'Estiu de Prada de Conflent el passat mes d'agost i de tota la programació desenvolupada tant pel que fa a cursos com a projeccions. Tanmateix, en teniu una primera mostra a la revista amb la col·laboració de Meritxell Farré sobre l'arquetip de la *femme fatale*, un tema sobre el qual ja va impartir dues sessions a la UCE.

Des d'Itàlia cap al cel. La programació del mes d'octubre presenta un cicle de cinema italià: *La armada Brancaleone* (Monicelli), *Entre el amor y la muerte* (Scola) i *Identificación de una mujer* (Antonioni). D'Ettore Scola i d'una altra obra seva, *La famiglia*, en parla també en aquestes pàgines Iñaki Revesado. D'altra banda, la programació es com-

plementa amb un altre cicle dedicat a la celebració de l'Any de l'Astronomia. Entre i entre Cinema & Jazz Voyeur, les combinacions de cinema i altres disciplines són ben acceptades. La darrera projecció de Cuina i Cinema, amb Petros Mårkaris i *Un toque de canela*, sopar grec inclòs, ens va incitar a repetir-ho més endavant amb Theo Angelopoulos.



Michelangelo
Antonioni

VISIÓ DIGITAL

Michael (Mikaël, 1924), Carl Theodor Dreyer

Miquel Alenyà



Primer film rellevant del realitzador Carl Theodor Dreyer (1889-1968), fet a la important factoria alemanya UFA. El guió, de Thea von Harbour (*Metropolis*) i C. T. Dreyer, adapta la novel·la *Mikaël* (1902), de Herman Bang (1857-1912). Se roda en els estudis UFA (Neubabelsberg). Produït per Erich Pommer, aleshores propietari dels estudis, per a Universum/UFA, s'estrena el 24-9-1924 (Berlin).

L'acció dramàtica té lloc a una gran ciutat alemanya no identificada, probablement Berlín, tot al llarg d'uns deu anys, des de la primera trobada del jove Michael (Slezak) amb el famós pintor Claude Zoret (Christensen). Michael, fill d'una família modesta, va a la casa del mestre Zoret per oferir-se com a aprenent. Altres personatges són la princesa arruïnada Lucia Zamikoff (Gregor), el crític periodístic d'art Charles Switt (Garrison), el majordom Jules (Auzinger), Alice Adelsskjold (Mosheim), el seu marit (Murski) i el duc de Monthieu (Aslan). En el present narratiu (1924) Zoret té uns 50 anys i Michael uns 25.

El film suma drama, història d'amor, homosexualitat i pel·lícula muda. La cinta es dona per perduda fins que el 1952 es troba una còpia completa en bon estat. Restaurada per la Fundació F.W. Murnau, s'edita en DVD (25-X-2004). Es basa en una història que recrea el mite clàssic de Júpiter, la seva esposa Juno i la jove Ganimedes. És la segona adaptació al cinema de la novel·la de Bang¹. Cap el

final de la seva vida, Dreyer manifesta que aquesta ha estat per a ell una pel·lícula important perquè hi configura les bases del seu estil personal i de la seva concepció de la visualitat del cinema². L'homosexualitat és tractada amb discreció, elegància, respecte, sobreentesos i una actitud general que reclama la seva dignitat i normalitat. Conté referències autobiogràfiques del realitzador.

Explica la complexitat del concepte de bellesa, del seus components i relacions i les dificultats del procés de creació artística. També explica les complexitats de l'amor, el desig i les relacions afectives interpersonals, sotmeses a fluctuacions i interrupcions, font de felicitat, benestar i sentiments de plenitud, així com també causa de desenganys, desil·lusions, tristesa i desesperació. Equipara l'amor de parella heterosexual i homosexual i iguala la infidelitat dels amants d'una i d'altra. De la mateixa manera iguala la intensitat, l'honorabilitat, el valor i la sinceritat de l'amor en els dos tipus de parelles. Cap d'elles és superior a l'altra.

Una de les innovacions que assaja és el canvi de significat dels primers plans, que deixen de ser descriptius o purament estètics per convertir-se en mitjà d'expressió de sentiments interiors dels personatges i en recurs al servei de la implicació de l'espectador en la acció. L'ús habitual en el cinema contemporani dels primers plans psicològics es basa en les aportacions que Dreyer fa en aquest film

i d'altres posteriors. Una altra innovació de Dreyer és l'ús del *moving spotlight*³, o plataforma mòbil de llum, que li permet mantenir la continuïtat del pla quan els protagonistes es desplacen a l'escenari. La plataforma acompanya el moviment de la càmera de manera que els protagonistes mantenen invariable la intensitat, la proximitat i la direcció de la il·luminació.

L'obra constitueix un dels primers treballs de cinema de càmera, amb pocs actors i acció emmarcada en escenaris interiors tancats. Dreyer fa ús d'aquest recurs per convertir l'espai exterior en un lloc d'especial significació: és el lloc de l'amor, la felicitat, la diversió, el ball, la música... L'espai exterior no es veu (el film conté molt pocs plans exteriors), però es comporta com el contrari de l'espai interior amb el qual interactua generant suggerències i indicacions⁴.

Fa ús de símbols, paral·lelismes, analogies i equivalències, que donen densitat al relat i profunditat a l'argument. La manipulació interessada dels homes que fa la princesa té el seu reflex humorístic i irònic en els ninots de Chaplin, Mary Pickford, Leo Chaney i altres. El número de ballet d' *El llac dels cignes*, de Tchaikovsky, evoca amor, decepció, desil·lusió i mort. L'esperit saturat d'art de Zoret (antic, clàssic i modern) té la seva correspondència en la decoració de la casa, de la mateixa manera que la decoració de l'apartament de Michael parla de la seva limitada afecció a l'art, que solament ocupa el taller. Fa ús d'imatges simbòliques (la mort) i religioses (petit crucifix sense creu i gran crucifix amb creu). Alguns objectes evoquen significats d'especial rellevància, com els esbossos argeïns, que recorden una etapa de summa felicitat de Zoret i Michael, quan varen fer un viatge a Argèlia. D'altra part, representa la desolació a través de la soledat, l'abandonament, la malaltia, la ingratitude i la pèrdua dels records dels dies feliços. Dreyer diu a l'espectador que Zoret és un gran pintor i aquest crèdulament ho accepta, com ha de ser. Però les tres pintures que mostra, *Vencedor*, *Job* i *Retrat de Lucia*, són teles d'ínfima qualitat, fetes només per al film.

La banda sonora de 2004, del pianista Neal Kurz, glossa l'amor i la desolació. Ho fa amb intensitat, força i melodies de gran modernitat. La fotografia, de Karl Freund (*Metròpolis*) i Rudolph Maté, crea composicions meticuloses i detallistes, construeix una visualitat expressionista força personal i es beneficia d'uns decorats excel·lents de l'arquitecte Hugo Häring. Fa ús del *flashback* per ampliar l'abast temporal del relat i destacar-ne fets rellevants. Un hàbil joc de plans inicials suggereix que el futur de la princesa resta en mans d'un destí incert i capriciós.

SPOILER

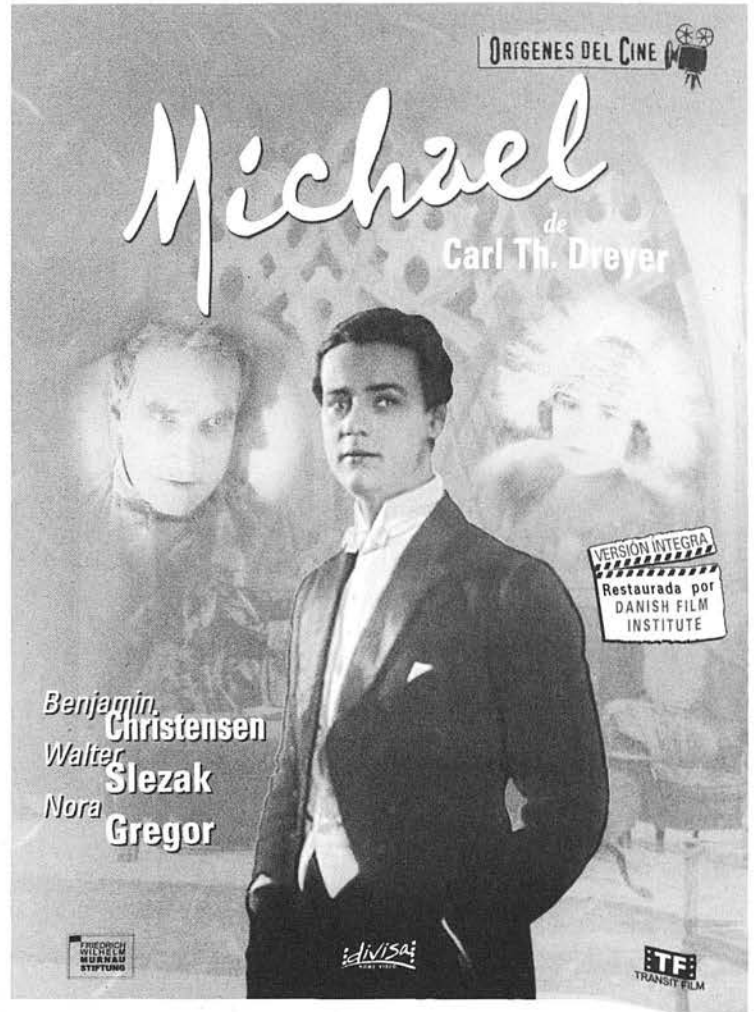
Després d'alguns dubtes, Zoret contracta Michael com a model i posteriorment l'adopta com a protegit, fill i amant. Anys més tard, convertit en un jove hàbil amb els pinzells, pinta en substitució

del mestre els ulls del retrat de la princesa Lucia Zamikoff (Gregor). Zoret manté una gran amistat amb el crític d'art Charles Switt (Garrison), antic amant i confident. ■

NOTES

- (1) La primera adaptació se titula *The Wings* (1916) i la realitza Mauritz Stiller.
- (2) Michel DELAHAYE, "Entre el cel i la terra", entrevista a C. T. Dreyer, *Cahiers du Cinéma*, núm. 170, setembre 1965.
- (3) Jim CLARK, "Michael", "Jim's Review", jclarkmedia.com, gener 2005.
- (4) Àngel SANTOS TOUZA, "Mikaël", *Miradas de cine*, núm. 40, juliol 2005.

EDICIÓN ESPECIAL COLECCIONISTA



TÍTOL: *Michael*

IMATGE: 1.33:1 4/3

ÀUDIO: Muda

SUBTÍTOLS: Castellà i portuguès

EXTRES: : Carl Th. Dreyer, nova partitura musical de Pierre Ose, galeria d'imatges, filmografies i fitxes tècniques i artístiques

EDITORIA: Divisa Home Video

VISIÓ DIGITAL

La terra trema (1948), Luchino Visconti

Miquel Alenyà

Segon llargmetratge de Luchino Visconti (1906-1976), pensat inicialment com a primer episodi d'una trilogia dedicada als treballadors de la mar, la mineria i el camp. El guió, d'Antonio Pietrangeli i L. Visconti, desplega un argument de L. Visconti, inspirat lliurement en la novel·la *I malavoglia* (1881)', de Giovanni Verga (1840-1922), reconegut escriptor realista sicilià. Se roda en escenaris naturals d'Acì Trezza i els voltants, entre novembre de 1947 i maig de 1948. Al Festival de Venècia és nominat al Lleó d'Or i guanya el Premi del Jurat Internacional. Produït per Salvo D'Angelo per a Universal Film, es projecta per primera vegada en públic el 18-8-1948 (Festival de Venècia).

L'acció dramàtica té lloc en el petit port pesquer d'Acì Trezza, del municipi d'Acì Castello, província de Catània (Sicília), situat a la costa oriental de l'illa, a la Mar Jònica. Alguns episodis tenen lloc als voltants de la localitat, com ara Cannizzaro. L'acció abasta aproximadament del gener al desembre de 1947. La família Valastro, de pescadors per tradició immemorial, després de la mort accidental a la mar del pare, Sebastiano Valastro, fa poc més d'un any, resta formada per 10 membres²: la mare, Maria Pellegrino (Micale), els fills Antonio "Ntonio", Mara, Lucia, Nicola "Cola", Giovanni "Vanni", Alfio, Lia i Giuseppina, i l'avi matern, que per raons d'edat és el que cobra les vendes de les captures i reparteix els diners³. Ntonio (Arcidiacono), el major dels germans, de 23 anys, és el patró de la barca en substitució del pare i fa les funcions de líder de la família. Durant el servei militar a la Marina va visitar localitats considerades importants, com Bari, Tarento, La Spezia, etc., per la qual cosa gaudeix de gran prestigi personal al poble. Com a pescador és fort, hàbil i competent. Treballen a la barca (de vela llatina i sis remes) els quatre germans (Alfio com a auxiliar), l'avi i quatre pescadors assignats pels armadors de la embarcació, els majoristes de la societat Cíclope. Habitualment fan part de la tripulació vuit persones (sis remers de força, una de maniobra i el timoner) més algun nin com a auxiliar. Les barques petites, o de ribera, d'un sol tripulant, dos remes i làmpada, no s'allunyen de la platja. Les grans s'allunyen considerablement i, fins i tot, surten de la badia a la recerca de bancs de pesca profunds. La jornada a la mar comença a la posta del sol i es perllonga fins a l'alba. Pesquen amb xarxes i potents llums de carbur o acetilè. Les captures es venen a la companyia majorista, representada per Lorenzo, Raimondo i Nino i integrada, a més, per Michele Fichera, Pandolla, Santo i altres. Les transaccions tenen lloc a l'alba, sobre la platja, mitjançant preus variables, però sempre ínfims, atesa la força de negociació dels compradors.

El film suma drama, drama social, crònica social i econòmica i història d'amor. El guió crea una història familiar, base del relat, per construir una descripció documentalista, rica en detalls, realista i verista, d'uns fets que contempla des d'una distància suficient per no implicar-s'hi més del compte, per tal que la narració

sigui atractiva sense deixar de ser objectiva i creïble. Presenta una realitat estilitzada i exagerada, que la fa més comprensible i commovedora. El seu realisme no és estricte i absolut: incorpora components poètics i lírics. Emmarca la realitat en un context força formalista: crea una dramaturgia que evoca la solemnitat de la tragèdia grega (sortida en grup de les barques a la mar, mercat del peix...), presenta composicions que respiren sentit èpic i transcendent i fa ús d'una estètica de bellesa idealitzada i fantàsica. La suma d'elements diversos, fins i tot contradictoris (realisme i formalisme), es resol mitjançant una combinació que crea contrastos inquietants sense rompre la unitat narrativa. Envoltada els fets en una atmosfera nostàlgica i trista, que determina l'esperit malenconiós del film, que se manté fins que aquest resta abruptament suspès mitjançant imatges de sentit ambigu, interpretació oberta i, sobretot, no concloents. A més, explora amb acidesa els costos de la derrota, elevats i ben amargs, tàcitament suavitzats per la convicció que el futur mai no pot ser vençut per un present anacrònic i inhumà. En alguns casos, la derrota pot implicar el triomf de la dignitat i el desvetllament de la consciència.

El film explica, de forma senzilla (com un conte), la història d'una iniciativa empresarial arriscada. No formula un al·legat comunista ni una lliçó de marxisme. No fa retòrica populista, excepte unes paraules inicials poc rellevants. No hi ha afany didàctic o proselitista. Narra la realitat d'un poble de pescadors, les seves fatigues, ambicions, ignorància, tradicions i misèries. Exposa la història d'una família (de ficció) emblemàtica d'aquest poble. Explica una història destinada a posar de manifest una realitat anacrònica. Combina realisme, formalisme estètic, escenificació ampul·losa i concepcions èpiques, en un conjunt que només Visconti és capaç de cuinar amb encert.

Les interpretacions corren a càrrec de residents. Les germanes Mara i Lucia (Nelluccia i Agnese Giammona) són filles del propietari d'un petit restaurant del poble. Ntonio i Cola són germans (Antonio y Giuseppe Arcidiacono). La mare Maria i el fill Vanni (Micale) són mare i fill en la realitat. Els germans Valastro reals fan de majoristes. Les veus fora de camp són de Visconti, Pietrangeli i Amilcare Pettinelli.

Alguns autors consideren que el film fa part de la "trilogia de la pobresa", de Visconti, juntament amb *Ossessione* (1943) i *Rocco i els seus germans* (1960). Les tres obres conformen un eloqüent retrat del les classes treballadores, les seves condicions de vida, frustracions, ambicions, il·lusions d'emigrar, voluntat de prosperar i desitjos de canvi. La finançació va sumar una aportació del PCI, que desitjava un documental per a les eleccions legislatives del 1948, una de la productora Universal Film (d'inspiració catòlica) i una aportació majoritària de Visconti, que va vendre les joies de sa mare i una casa de Roma.

Són escenes memorables l'espera de la barca de les quatre dones Valastro; la saladura coral de las anxoves; la venda dels barrils; la arribada precipitada de Lucia al comiat de l'avi; el text de la carta del 25-9-1947; la petejada col·lectiva dedicada al majorista Lorenzo; la figura voraç de la baronessa (mare del majorista Fichera); el rebuig general del vençut per la indolència, l'addicció a l'alcohol, la vellesa o una iniciativa fallida; la pintoresca vista general del port i la platja amb les diverses tasques que s'hi fan durant el dia; el reclutament de joves en atur pel contrabandista de tabac americà, etc.

La banda sonora, de Willy Ferrero i L. Visconti, ofereix una partitura malenconiosa i dramàtica, que reforça la acció. Afegeix un selecte repertori de cançons de la tradició folklòrica siciliana, amb talls tan emotius com el de "Piscatori siciliani". L'acompanyament fa ús, alternativament, de flauta, harmònica, clarinet, guitarra elèctrica, etc. Afegeix un fragment de l'ària "Ah, non credea mirarti", de l'òpera *La Sonnambola*, de Vincenzo Bellini, que s'escolta durant les tasques de saladura d'anxoves, i que interpreta al clarinet l'oncle Nunzio. La fotografia, d'Aldo Graziati (*Humberto D*, De Sica, 1952), en B/N, crea composicions de gran bellesa, que conviden a la meditació. S'inspira en els mestres de la pintura del XV (Leonardo da Vinci...), com demostra la semblança de les germanes Mara i Lucia amb les Mare de Déu del Quattrocento. Incorpora algunes perspectives generals que mostren la localitat com si d'un betlem vivent es tractés i ofereix primers plans psicològics de gran força (Cola, Mara, Alfio, Lucia...). Els colors són densos i contrastats (blanc i negre) amb escassa presència de grisos.

Film fascinant, que constitueix un treball de gran interès documental tant des del punt de vista del cinema, com de l'anàlisi d'una realitat històrica que vista amb ulls d'avui sembla inversemblant. La seva estrena comercial resulta un fracàs, que aconsella al realitzador de fer una versió abreujada, de 105 minuts, amb subtítols en italià.

SPOILER

El film explora les característiques i singularitats d'una societat arcaica, aferrada a tradicions immemorials, immobilitista, tancada en ella mateixa, sense contactes amb l'exterior, oblidada, regida pels majoristes i els prejudicis contra els canvis. L'Església té un pes social enorme, per bé que gairebé invisible, com a referent immobilitista. L'edifici de la Parròquia de Sant Joan Baptista domina visualment la població, és situat en primera línia davant la platja, de la qual la separa una àmplia esplanada (lloc de reunió i feina com a plaça pública). El rector és un ancià venerable, d'idees antigues i bon cor. Els rics de la localitat, socis de la companyia majorista, s'oposen a qualsevol canvi, com demostren les ombres molt visibles de les lletres dels antics eslògans feixistes que decoraven les oficines de la societat abans de la caiguda de Mussolini. Al dic del port es poden llegir encara les restes d'antigues inscripcions monàrquiques ("W il Re") i feixistes ("Sicilia o morte"). Contra las idees immobilitistes es vol aixecar Ntonio. A partir d'aquest punt el film focalitza la atenció en la confrontació d'ide-

es noves i velles, propostes de futur i tradició, canvis i immobilitisme, aventura i inèrcia, risc i conformisme, individualisme i cooperació, joves i grans. En aquest marc s'explora, també, la dinàmica que enfronta la voluntat de solucionar els problemes propis (personals o familiars) i la que mira els interessos col·lectius. ■

NOTES

- (1) Traduït al català com *Els malànima*.
- (2) En el document se relacionen nou hereus de Sebastiano Valastro: l'esposa i vuit fills. S'omet el nom de la petita Lia. Solament són majors d'edat (21 anys fets) Ntonio i Mara. La mare ostenta la pàtria potestat dels fills menors.
- (3) El total recaptat per la venda de las captures es divideix en 15 parts: dues per a cada tripulant adult i una per al jove Vanni.
- (4) La llengua siciliana presenta dificultats de comprensió per al conjunt dels italians a causa de la acumulació que fa d'elements de llengües romàniques diverses (català, espanyol, italià, provençal, francès...) i d'altres llengües (grec i àrab).

BIBLIOGRAFIA

- David Felipe ARRANZ, "La tierra tiembla: episodio del mar", Vellavisión, 16 pàg., Madrid 2009.
- Claude BEYLIE, "La terra tremata", 'Películas clave de la Historia del Cine', Robinbook ed., pàg. 185-186, Barcelona 2006.
- Nils MEYER, "La tierra tiembla", 'Cine de los 40 (Jürgen Müller)', pàg. 438-443, Taschen ed. Colònia 2005.

-EUROPA EN 35mm-

La tierra tiembla

(La terra tremata: Episodio del mare)

Un film de Luchino Visconti



GRAN PREMIO INTERNACIONAL EN EL IX FESTIVAL DE VENEZIA (1948)

CONTIENE
Libreto
16 págs.



TÍTOL: *La terra tremata: episodio del mare* (La tierra tiembla)

IMATGE: 1.33:1 4/3

ÀUDIO: Dolby Digital 2.0 italià

SUBTÍTOLS: Castellà

EXTRES: Luchino Visconti, galeria fotogràfica, fitxa tècnica, quadern amb notes

EDITORA: Vellavisión

El volcà de Stromboli

Carles Cabrera

L'illa d'Stromboli és formada per un volcà de 926 m en activitat constant i situada a la mar Tirrena. És la més septentrional del grup de les illes Eòlies. Però *Stromboli terra di Dio* (1950) també és el títol d'un film protagonitzat per Ingrid Bergman en el paper de Karin, i produït, dirigit i amb argument del seu home, el director neorealista italià Roberto Rossellini (Roma, 1906 - 1977), autor de títols tan significatius per a la història del cinema com ara *Roma città aperta* (1945).

La protagonista, que prové d'una família acabada, és la vídua d'un oficial germànic. Tot fugint de l'Alemanya nazi, pogué deixar enrere Lituània amb uns documents falsos que acrediten ara la seva nacionalitat italiana. Encara que la seva idea inicial consistia a emigrar a països més pròspers com l'Argentina, solució que històricament havien emprès països europeus més aviat pobres com Itàlia o Espanya, accepta com a plat de segona taula la proposta de maridar amb Antonio, un milicià natural d'Stromboli que li ho ha demanat. En casar-se, els nuvis aniran a raure en aquesta roca de 12 km que és entre l'Eivissa dels anys 20 i la Sicília de *The Godfather* amb l'«entreteniment» que suposen els morts en aquesta darrera i amb l'aïllament que això comportarà per a la dona.

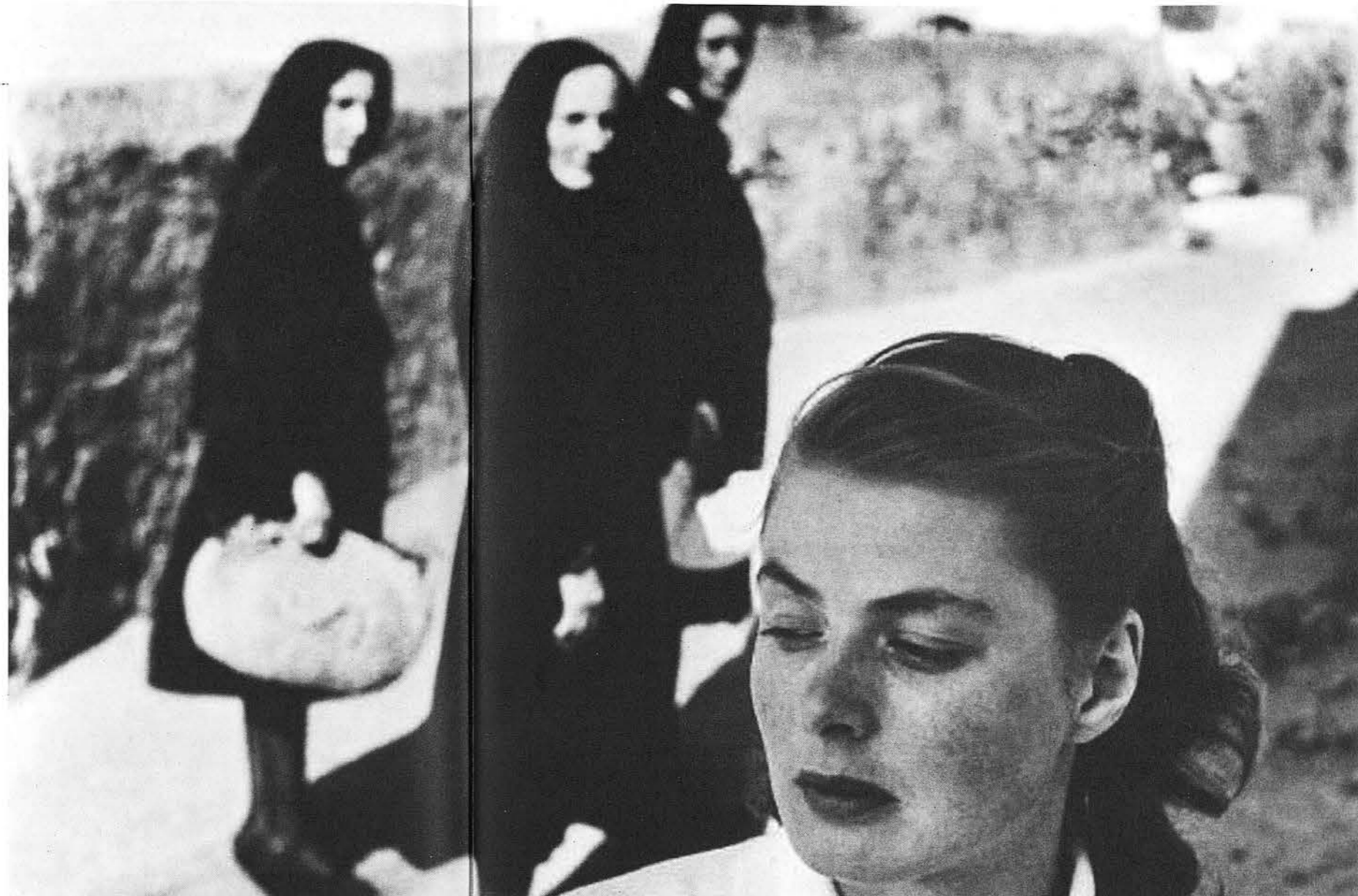
Els habitants d'aquella illa també fugen en la mesura que poden d'allà cap a la Península Itàlica com a punt intermedi abans de partir vers altres destinacions com els EUA o Austràlia com serà el cas de la tia d'Amèrica d'Antonio, que representà el tòpic de l'americà, el dels emigrants que partiren al Nou Món suposadament per enriquir-se però que, en realitat, tornen a casa més pobres que les rates per morir dignament amb la seva gent. Els illencs d'Stromboli són uns *morti de fame* que perden tot el que tenen cada dos per tres a causa de l'erupció del volcà i que només saben parlar d'erupcions com la de 1850 o la de 1944 perquè és una terra abocada a viure del passat.

El seu home i tots els strombolians parlen un dialecte estrany, propi de la seva illa, per tal com Itàlia és farcit d'un bon nombre de llengües embrionàries falsament considerades com a dialectes de l'italià i que no s'entenen entre elles. Aquesta diferència lingüística provocarà que el personatge d'Ingrid Bergman no sigui capaç d'entendre's amb els paisans del seu marit. La terra, a més a més, és dura i perillosa per tal com la població se situa a la falda del volcà d'Stromboli que, en qualsevol moment, pot entrar en erupció. En conseqüència, a l'illa no hi ha res més que una església i un grapat de cases reconstruïdes d'ençà de la darrera erupció. La religió, a Stromboli, hi conserva un pes enorme que ella no acata, i així, no entén que el seu marit besa la mà del capellà, entre altres coses, perquè ella no creu en Déu.

Karin retreu aviat a l'espòs que allò és una illa deserta, cosa que, a ell, li molesta en gran manera (si fos deserta, li etziba, no sentiries nadons que ploessin). Ell ja li havia advertit, abans de dur-la-hi, que la faria

anar viva, però la dona no és un ésser apocat com són les dones d'allà, i aviat sorgeix l'enfrontament entre tots dos, tema que suposa el nus central de la cinta.

Baldament en sentit estricte no podem considerar el metratge com a mostra del neorealisme italià que conreà Rossellini a la primera etapa de la seva producció, a *Stromboli* encara s'hi plasma l'ambient dels miserables *morti di fame* que deriva com a repercussió de l'esclat de la Segona Guerra Mundial i notables punts de contacte amb el moviment existencialista europeu perquè l'illa d'Stromboli, a Karin, no li farà gens el pes per tal com resulta un espai asfixiant del qual cercarà de fugir-ne contemplant la mar com a única via possible d'escapament. De fet, això, ensems amb el fet d'haver-hi nascut, és el que allibera Antonio, que surt cada dia a la mar a treballar en una de les barques de pescadors d'Stromboli, car és la principal ocupació de l'illa, i això disminueix en ell la sensació d'ofegament que tindria en cas contrari.



Després d'haver parlat amb el capellà, les paraules del qual són determinants, Karin realitza un esforç per adaptar-se a la terra decorant i pintant casa seva amb les flors i plantes que manquen a la silvestre Stromboli, però les dones ben tost la titllaran de desvergonyida només per no mostrar-se com altri i barrejar-se amb la modista, que tan mala fama arrossega a l'illa. D'ençà que els homes la veuen a ca la cosidora, totes la boicoten de valent. I el seu espòs, a qui la nova decoració tampoc li plau gaire, es pren molt malament això de trobar-la a ca la modista, i el conflicte esclata definitivament com un volcà, perquè en el fons tots dos personatges són igual de desgraciats. I a Antonio, els homes comencen a tractar-lo de banyut.

El pescador, mentrestant, se'ns havia revelat com un bon home que ha de penjar més del que li correspondria només per tenir-la contenta, i els diners que ell guanya amb la pesca els administra Karin. Ell, com la gent d'Stromboli, com el capellà, els homes de la vila, els emigrants, representen bones persones,

mentre que ella és una mala dona, una *femme fatale* i, per això, el sacerdot, que ho sap, procurarà que ningú els enxampin aferrats.

Karin mostra sempre una cara, però n'amaga una altra si no fan el que ella vol. Cert és que Antonio arribarà a pegar-li per tal de reconduir-la al bon camí, reddecora la casa com la tenia abans, la duu a missa, li fa portar el vel..., però les dones no l'accepten, i als homes, tampoc no els sembla bé que visiti Antonio a la feina i el distregui de la pesca. És quan ella, desesperada, amenaça amb anar-se'n de l'illa quan ell l'enclaustra a casa tancant-la amb fustes i tatxes. Karin, tanmateix, en fuig, i sedueix un altre home perquè la transporti a Ginosta, a l'altra banda d'Stromboli i on només es pot arribar per la mar o travessant el volcà amb la dificultat i perill que això implica. De Ginosta, en surten barques amb motor que la traslladaran fins a Messina, a Sicília... El metratge acaba de manera incerta, amb Karin prenyada i un final completament obert. ■

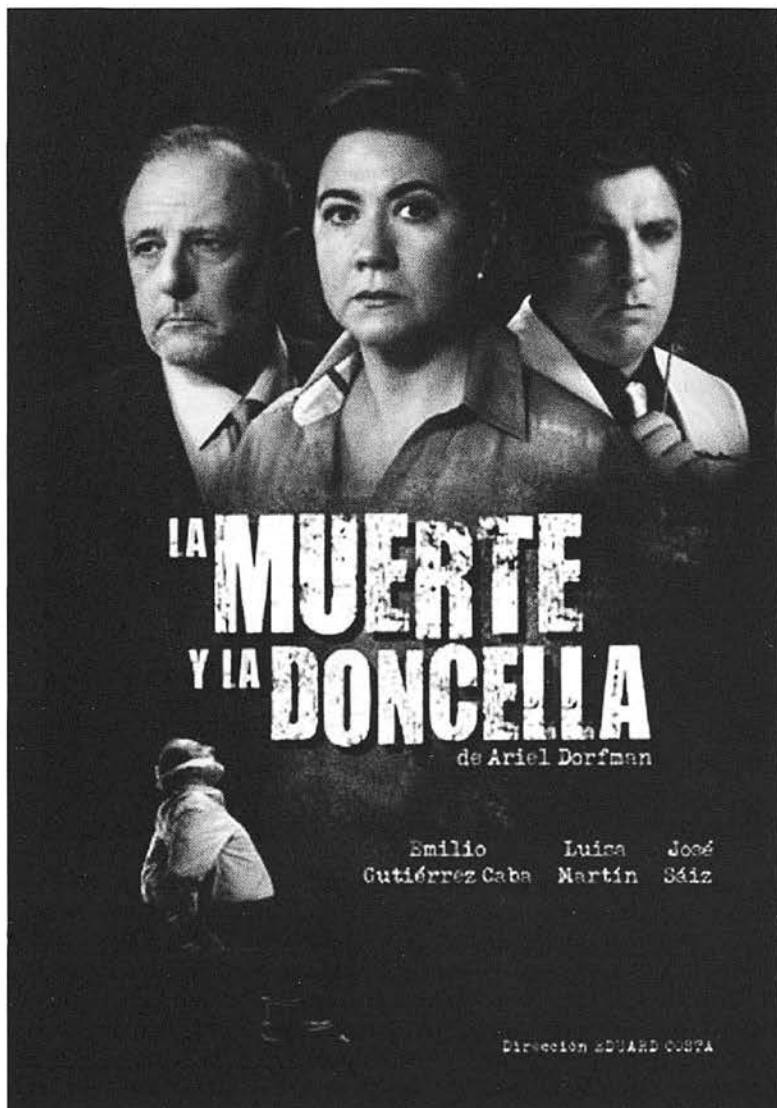
L'escenari de Ilauna Fenòmens de fires

Francesc M. Rotger

Cada vegada que volem recordar els orígens humils del cinema, pensam en les barraques de fira a les quals es duïen a terme les primeres projeccions (Coppola va reconstruir aquell entorn a una memorable seqüència del seu *Dràcula*). És ver que el teatre, en canvi, pot presumir d'orígens cerimoniosos o fins i tot sagrats. Però també prové, i amb orgull, de la llarga tradició dels còmics de la llegua, que anaven amb els seus carros de fira en fira (teatre dins el teatre, fa uns quants segles: Shakespeare inclou al seu *Hamlet* una companyia ambulante que arriba al castell d'El-sinor i de la qual es serveix el príncep de Dinamarca per a la seva venjança). Ara, però, les fires són una altra cosa. La Fira de Teatre al Carrer de Tàrraga, amb més d'un quart de segle de trajectòria, concentra cada any un munt d'espectacles, dels àmbits de cultura catalana (amb representació illenca) i espanyola, i també de l'estranger; entre els quals sempre trobam qualche muntatge amb referències cinematogràfiques. N'és el cas d'El Celler de Lleida, amb una nova posada en escena de *Cyrano de Bergerac*, d'Edmond Rostand, portada al cinema amb dues excel·lents interpretacions de José Ferrer i de Gerard Depardieu.

La Fira de Manacor, la nostra Tàrraga particular, no es queda enrere en vincles cinematogràfics. Sense anar més enfora, el muntatge inaugural, *Els nois d'Història*, és, obviament, la mateixa peça d'Alan Bennett que Nicholas Hytner portà al cinema fa només un parell d'anys. *In-consciència*, la nova creació dels mallorquins La Impaciència, també fa referències als llargmetratges. *Product*, una comèdia corrosiva, narra com un productor de cinema explica l'argument de la seva següent pel·lícula a l'actriu a la qual proposa el paper protagonista. Pel que fa a *Hamlet* (a Manacor, a la versió dirigida per Oriol Broggi), ni tan sols cal repassar la llarga llista de les seves adaptacions a la pantalla.

La resta de la cartellera mallorquina de tardor també ens presenta uns quants exemples de pe-



ces teatrals connectades d'una o una altra manera amb el cinema. Així, *La muerte y la doncella*, d'Ariel Dorfman, amb Emilio Gutiérrez Caba i Luisa Martín als mateixos papers que interpretaren per a la pantalla gran, sota les ordres de Roman Polanski, Sigourney Weaver i Ben Kingsley. O *Nixon-Frost*, la creació escènica que Ron Howard va adaptar al cinema i que es va estrenar entre nosaltres amb el títol *El desafío*. O *La familia Sans*, un dels grans èxits de la companyia mallorquina Estudi Zero, la relació de la qual amb *La familia Adams* (cinematogràfica i televisiva) resulta ben coneguda. La història del Petit Príncep d'Antoine de Saint-Exupéry, adaptada tant pel cinema com pel teatre, coneix una nova variant amb *Els accidents del Petit Príncep*, de Miquel Àngel Raió. I, per descomptat, més Shakespeare amb un *Ricard II*, no gaire explotat (crec jo) pel setè art. ■

La batalla d'Alger, la posteritat no és maniquea

Pere Antoni Pons

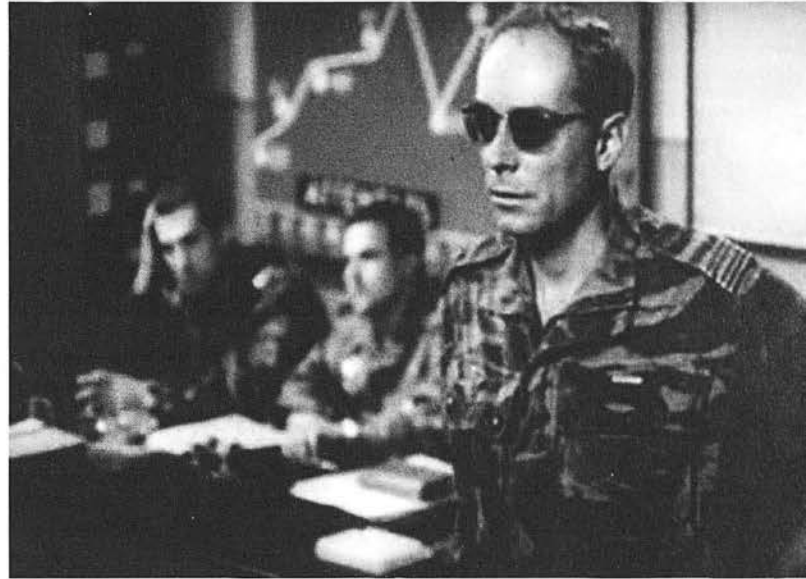
Vista quaranta tres anys després d'haver estat filmada, *La batalla d'Alger* de Gillo Pontecorvo sorprèn, abans que res, per la seva capacitat de relatar, sense simplificacions propagandístiques ni maniqueïsmes tendenciosos, un dels esdeveniments que més profundament marcaren els anys 50 i 60: les lluites del Front Nacional d'Alliberament contra l'administració colonial francesa per aconseguir la independència d'Algèria.

És cert que, avui en dia, la complexitat ideològica i els claroscurs morals són dos atributs que es pressuposen en totes aquelles pel·lícules que aspirin a ser alguna cosa més que un simple pamflet. Tenint en compte, però, la furiosa i sovint poc ponderada ideologització que vivia l'esquerra arreu del món occidental a finals de la dècada dels 60, l'aposta intel·lectual i cinematogràfica de Gillo Pontecorvo (ell mateix un comunista declarat) pren, retrospectivament, uns aires gairebé de proesa.

No oblidem que la pel·lícula és del 1966, quan el maoïsmes i el trotskisme (i qualsevol altra ideologia més o menys revolucionària) ja amaraven totalment bona part de la intel·lectualitat europea, i fins i tot començaven a infiltrar-se en la filmografia de figures tan insignes com Jean-Luc Goddard. Per entendre les dificultats amb què es degué topar Pontecorvo per exposar la seva visió gens pamfletària ni reduccionista del procés d'independència algeriana, n'hi haurà prou de dir que, quan *La batalla d'Alger* va ser projectada l'any 70 i escaig a la Universitat de Berkeley, un dels gresols de la contracultura nord-americana, els estudiants espectadors decidiren obviar tots els matisos evidents que presentava el film i, en pla hooligan desbocat, es dedicaren a xiular els malvats militars francesos i a aplaudir els herois de l'FLN cada vegada que uns i altres apareixien en pantalla, establint un paral·lelisme tan tosc com interessat amb el que llavors estava succeint al Vietnam.

Amb això no vull dir que, en el conflicte polític d'Algèria, no hi hagués un bàndol que tengués molta més raó que l'altre. Evidentment, la política colonial francesa —rapinyaire, violenta, opressora— feia del tot justificable l'afany dels algerians per aconseguir la llibertat. Ara bé: el cinema (i l'art en general) tenen el deure —sempre— d'anar més enllà de les veritats ideològiques, polítiques i històriques, més o menys classificables en termes de bons i dolents, i mostrar la veritat humana, plena de grisos morals sovint impossibles de destriar.

L'estratègia de Pontecorvo per no sucumbir al maniqueïsmes i donar una visió complexa d'aquells fets va ser simple però perfectament eficaç. Primer de tot, va optar per explicar la història usant una estètica gairebé documental, la qual li permeté mostrar amb un distanciament analític l'actitud i els procediments operatius d'un i altre bàndol: les meticoloses i sovint innovadores tàctiques que l'FLN feia



servir per realitzar els seus atemptats indiscriminats i sanguinaris, i els mètodes de tortura emprats per les autoritats franceses per fer cantar els algerians rebels detinguts. D'aquesta manera, Pontecorvo aconsegueix transmetre a l'espectador el caos amoral d'una situació en què, més enllà dels ideals teòrics, tothom acabava participant d'una dinàmica cruel i criminal. Respecte d'això, és especialment memorable l'escena en què tres dones algerianes, vestides i maquillades com a franceses per tal de sortejar l'apartheid que dividia Alger entre la luxosa part europea i la miserable *casbah* o barri àrab, fan esclatar tres bombes en tres zones d'oci franceses, massacrant centenars de colonitzadors innocents, dels quals els pocs que sobreviuen es proven de venjar, després, apallissant una pobra criatura algeriana.

Només a còpia de verisme documental i analític, però, a la pel·lícula li faltaria ànima, el toc d'humanitat que converteix els ideals en un assumpte concret i tangible. Per això Pontecorvo, i el seu guionista Franco Solinas, focalitzen les idees d'un i altre bàndol en dos personatges magnífics: l'activista Omar Ali La Pointe, valent i sacrificat, i el coronel Matthieu, comandant de les tropes franceses enviat pel govern de París a Alger per tal de sufocar la rebel·lió, el qual es veu abocat a justificar la tortura, embrutant així un historial exemplar, en el qual destaca el fet d'haver format part del moviment de la resistència que, durant la II Guerra Mundial, va combatre l'ocupació nazi de França.

A un nivell estrictament cinematogràfic, *La batalla d'Alger* segueix sent, tot i els quaranta anys que li han passat per damunt, una excel·lent pel·lícula, sobretot perquè Pontecorvo sabé complementar el to verista i analític, de documental objectiu, amb un alè èpic que commou i un ritme de thriller que, encara ara, enrampa. ■

Clàssics Moderns. La família (III) *La Famiglia* (La família, 1987), d'Ettore Scola

Iñaki Revesado

Scola és un dels veterans del cinema italià que encara es manté en actiu i amb una filmografia de la qual se'n pot sentir orgullós. Respectant unes normes formals i argumentals més aviat clàssiques (podríem dir que allunyat d'un altre gran italià com va ser Antonioni), Scola ha sabut guanyar-se un prestigi i ha sobreviscut en aquesta indústria tan canviant com és la del cinema.

Aquest film que comentam és una realització del 1987 i és l'obra d'Scola que ha obtingut un èxit major, ajudat sens dubte per la seva nominació a l'Oscar com a millor film de parla no anglesa, com a mínim al nostre país. *La famiglia* és el retrat de Carlo, qui amb una veu en *off* precisa, justa i dosificada al llarg del metratge ens condueix per la seva vida, des del seu naixement, amb la corresponent trobada familiar per celebrar l'arribada del nou membre del grup, amb fotografia inclosa de l'esdeveniment, fins al moment en què fa els 80 anys, novament amb celebració familiar i fotografia per a la posteritat. En el transcurs d'aquests 80 anys assistim en primer pla al creixement i evolució del personatge de Carlo dins el si d'una família com tantes d'altres, acompanyats de referències històriques que ajuden la narració i l'evolució temporal.

La família de Carlo és una extensa família, així com eren les famílies abans. En un gran pis de Roma, Carlo conviu amb els seus pares, el seu germà Giulio, les seves tres ties fadrinotes, l'àvia i la

criada. Amb el transcurs dels anys, s'hi afegiran la dona de Carlo i els seus fills, a mida també que els personatges grans vagin desapareixent. Els murs d'aquest pis són testimoni del dia a dia d'aquestes persones i de la seva quotidianitat. En aquest sentit, la pantalla és només una finestra oberta en els murs que permet l'espectador guaitar i ser testimoni d'uns fets gens extraordinaris ni espectaculars, ans al contrari la regular normalitat sembla ser una constant en la vida de la família, però una normalitat plena de veritat i d'humanitat.

El llarg passadís de la casa, espai d'unió que comunica les diverses dependències, és també l'espai a través del qual es comuniquen els diferents moments de la vida de Carlo, amb un recurs d'impeccable sobrietat utilitzat pel realitzador.

La infantesa està tractada amb la tendresa amb què és evocada per un Carlo adult, essent-ne bona prova l'episodi del robatori de la moneda de la butxaca de l'abric del doctor i de les seves conseqüències, però també altres moments com ara els jocs amb el germà i amb els cosins; la presència quasi enigmàtica de l'avi, com un ésser superior, tan altiu com intocable; la pobra vida de les ties fadrines, sempre esperant l'arribada d'un prenent, lluitant entre elles mateixes per una oportunitat que ja difícilment es posarà a tir; la complicitat amb el personal del servei. L'episodi ja esmentat del robament de la moneda servirà per mostrar de



manera clara les diferències entre els dos germans: Carlo, el gran, és una persona prudent, recta i obedient; Giulio, en canvi, malgrat ser un parell d'anys més petit, du a la sang el verí de la rebel·lió, de l'aventura i de l'anarquia.

En la joventut els caràcters es mantenen i mentre Giulio pensa en la festa, els balls, les al·lotes i en treure de la vida tot el profit més divertit, Carlo pensa en els estudis i en construir-se un futur que li garanteixi la mateixa vida acomodada que ha duit el pare amb un treball al Ministeri d'Educació. Els altres personatges continuen la seva pròpia evolució. Així, les ties ja han renunciat a qualsevol possibilitat de canvi en les seves vides i intenten que el trio no es desestabilitzi de cap de les maneres entre projectes comuns i discussions beneïtes; la mare, un cop mort el pare, continua mantenint la serenitat i la tendresa cap a la seva família; de les criades, la que sempre s'ha encarregat de Carlo i Giulio, aviat devindrà en objecte de desig d'un Giulio que desperta al sexe sense miraments. És en aquest moment de la joventut dels germans quan s'incorporen al relat Beatrice i Adriana, dues germanes, la primera de les quals és alumna de Carlo, qui mira de fer classes per nodrir una incipient economia. Adriana és la germana gran de Beatrice i des de la seva irrupció en la vida de Carlo es convertirà en un referent per a Carlo de tot allò que pogués haver estat si... I és que Carlo, en consonància amb el seu caràcter, s'estima més quedar-se amb la tranquil·litat que li ofereix un futur amb una Beatrice enamorada fins a les celles, que apostar per un futur incert al costat d'Adriana. Malgrat aquesta decisió ompli d'incertesa la resta de la seva vida, servirà també per alimentar unes fantasies amoroses que donaran continuïtat a la família, més enllà encara de la mort de Beatrice.

Assistim després a l'edat madura. Carlo i Beatrice tenen dos fills, un nin i una nina. El matrimoni du una vida còmoda i plàcida, acompanyat de la mare, ja molt gran i de les tietes, que ja pràcticament no surten del pis i que reserven les energies per discutir entre elles. Giulio ha lluitat en la Segona Guerra Mundial i ha estat fet presoner. Quan finalment aconseguix regressar, ho fa un tant desorientat, angoixat i deprimat, però la visita de l'antiga criada, la família de la qual ha sabut aprofitar les oportunitats de la guerra per sortir de la pobresa i convertir-se en una família amb una economia molt més favorable que la de Carlo, és la medicina

que permet a Giulio tornar a ser el que era. Per la seva part, Adriana, ha desaparegut pràcticament de les seves vides, instal·lada a París, s'ha convertit en una afamada concertista. Les seves visites a Roma són nul·les i les cridades de telèfon escasses.

Però arriba el dia de la retrobada, el dia en què Adriana decideix tornar a Roma i visitar la família. L'estabilitat aparent de Carlo fa aigües quan l'amor latent cap a la seva cunyada emergeix amb força només fer-se present la cara i el cos d'Adriana, i més encara quan veu que ve acompanyada d'un gavatxo repel·lent. Però ja és massa tard, Adriana i Carlo es continuen estimant d'alguna manera, conserven les espurnes d'un amor juvenil, no poden deixar de demanar-se com haguessin estat les seves vides si..., però tots dos tenen assumit que no poden fer mal a Beatrice, perquè ella és la millor esposa i la millor germana i perquè tal vegada Car-





lo i Adriana no haguessin sabut construir plegats tot el que ha creat Beatrice: una família forta, nombrosa, alegre, unida. Una família com cal.

La mort de Beatrice deixa Carlo tot sol. Estam en els anys 80 i de cop la tradició familiar del passat ha quedat enterrada. Ja ningú vol viure en un pis immens envoltat de germans, padrins, néts i nebots. Les famílies d'ara ja no tenen res que veure amb les d'abans. Carlo viu tot sol en el pis ara silenciós, quan sempre havia estat ple de veus i renous. Rep de tant en tan la visita d'Adriana, instal·lada novament a Roma després de renunciar a qualsevol possibilitat de compartir la seva vida amb ningú. Les trobades entre Carlo i Adriana són com les disputes absurdes d'un vell matrimoni que ha compartit tota una vida junts, però de sobra sabem que continuant estimant-se, però que tampoc no farien mai res que pogués ofendre la memòria de Beatrice.

En aquests 80 anys de la vida de Carlo veiem l'evolució del segle XX en petits detalls. L'esdeveniment importat que suposava fer-se una foto en família; els aldarulls polítics en Itàlia i l'arribada dels feixisme; les penúries de la guerra i les de la postguerra de les quals no es lliuren ni les famílies més acomodades; els primers símptomes de l'arribada de la modernitat amb la compra del televisor: el matrimoni d'Arthur Miller amb la *sex symbol* del

moment, Marilyn; el canvi de valors i de les rectes normes socials amb la separació de la filla de Carlo o la maternitat en solitari de la filla de Giulio... Scola sap construir un retrat dels canvis històrics, socials i morals que han vertebrat el segle passat i tot això sense sortir en cap moment del mateix escenari, el pis familiar (escenari únic, com havia fet també en un altre film seu *Le Bal* ('El baile') de 1982 i sense fer ús d'estridències o d'episodis escandalosos en la vida familiar.

El treball dels actors de l'extensíssim repartiment és de gran ajuda. Per no detenir-nos més, esmentarem l'excel·lent treball de quatre d'ells, en qui recau una major responsabilitat: Andrea Occhipinti i Vittorio Gassman (que interpreten a Carlo de jove i d'adult respectivament), una incommensurable Stefania Sandrelli en el paper de Beatrice i la presència sempre agraïda d'una elegantíssima Fanny Ardant en el paper d'Adriana.

Com ja hem dit, *La familia*, va estar nominada als Oscar com a millor film de parla no anglesa. Aquest detall moltes vegades no és garantia de res, però si ho va ser en aquell any en què va compartir candidatures amb altres dos films excel·lents com ara *Au revoir les enfants* ('Adiós muchacos', 1987) de Louis Malle i *Babettes gæstebud* ('El festí de Babette', 1987) de Gabriel Axel, qui va ser qui finalment es va dur el premi. ■

L'arquetip de la *femme fatale*

Meritxel Farre



[ARPIES], Vas àtic, aprox. 480 a.C. (Museu Paul Getty)

La *femme fatale*, bellesa i perdició en un mateix ser, gaudeix d'una gran tradició en la història de la cultura a través de diverses tipologies i noms de dona. La seva presència envoltada de desig, enigma, ambigüitat i llibertat, ha evolucionat de manera complexa en el conscient col·lectiu. La varietat de figures tant mitoliteràries com històriques que conformen el seu arquetip, han donat lloc a un cànon en funció de la rellevància que ha tingut a cada un dels diversos moments històrics, per així poder observar no únicament la seva evolució sinó també la del món que les ha envoltat i que encara les envolta. Però s'ha de destacar que l'arquetip o el concepte de la *femme fatale* ha aparegut posteriorment a l'existència de la figura en si mateixa. La conceptualització d'aquest arquetip ens el trobem durant la segona meitat del segle XIX. A França, un dels primers en utilitzar aquesta expressió fou Georges Darien a *Le voleur* ('El lladre'), una novel·la de 1897 on se'ns diu: "*Oui, une belle brune, coiffée en femme fatale avec de longs cils qui voilent mal les sensualités impétueuses qui recèlent les yeux (...) une belle gorge, des dents de loup.*" ("Sí, una bella morena, pentinada com una *femme fatale* amb llargues pestanyes que no poden ocultar les impetuoses sensualitats amb què recelen els seus ulls, (...) una bella gorja, dents de llop.") L'escriptor Georges Bernard Shaw va ser un dels primers en utilitzar dita expressió a Anglaterra en una de les seves cartes datada del 1912 definint-la d'aquesta forma: *Here I saw a femme fatale, who is a fine figure of a woman.* ("Aquí vaig veure una *femme fatale*, que és una esvelta figura d'una dona.") I a Espanya, en *La Cara de Dios* de 1889, Valle-Inclán

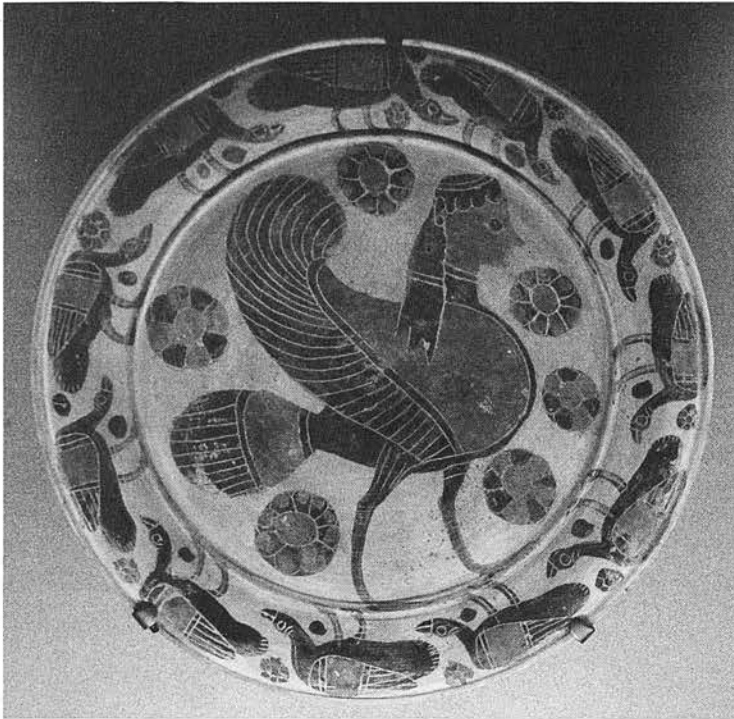
ens ofereix un fantàstic fragment detallant-nos els sentiments que aquesta dona desperta entre els homes: "*Casi todos los hombres de tu temperamento tienen en la vida una mujer así. La mujer fatal es la que se ve una vez y se recuerda siempre. Esas mujeres son desastres de los cuales quedan siempre vestigios en el cuerpo y en el alma. Hay hombres que matan por ellas, otros que se extravían; tu serás de estos últimos.*"

Tot i això, molt abans d'aquesta realitat tan explícita que acabem de veure amb aquests tres exemples, s'ha de destacar que aquesta figura ja existia en els diferents camps artístics a través de personatges femenins que reunien les característiques que posteriorment es transformaran en arquetip. La mitologia grecollatina ens brinda diverses figures que, tant pel seu comportament com pel seu físic, perillosament atractiu i seductor, s'acosten al que més endavant es denominarà *femme fatale*.

Ens trobem davant de personatges com les Arpies, monstres híbrids meitat aus meitat dones temudes especialment per dedicar-se a raptar nens i ànimes, representades, precisament per aquest aspecte, damunt de tombes apoderant-se de l'esperit del mort.

Les Sirenes, monstres marins híbrids que atreïen amb els seus cants les naus per devorar la tripulació que hi viatjava, també formen part d'aquest grup de les primeres *femmes fatales*. Aquestes sirenes, originàriament es representaven com a meitat aus meitat dones, tal i com es pot observar en aquest plat beoci, però la seva representació va anar metamorfosant-se fins a convertir-se en les meravelloses dones peix, o dones d'aigua, que conformen el

Sirena, 570-560 a.C.
(plat beoci descobert a Tanga)
Museu del Louvre, Paris



Medusa temple d'Apol·lo, Didyma, (Turquia)



nostre actual imaginari mític, les quals han tingut un prestigi permanent en la imaginació artística occidental fins arribar a la pantalla cinematogràfica de la mà de directors com François Truffaut (*La Sirena del Mississipi*).

La Medusa, monstre amb ales d'or, ulls espurnejants i cabells de serps, també s'instaura en aquest grup de les fatals des del primer moment. Famosa per convertir els homes en pedra tant sols mirar-la, ella serà una de les figures recurrents en la iconografia pictòrica de l'art occiden-

tal convertint-se en el símbol de la destrucció masculina; aspecte que compartirà amb altres personatges femenins amb els quals ens anirem trobant en aquest recorregut.

Són el transcurs vital i sobretot l'amor que sent per Jàson, els dos aspectes que conformen a Medea com una de les grans dones fatals. Ella és una temuda i poderosa maga que traeix al seu pare, l la seva pàtria, mata i esquartera el seu germà, abraça la dona per la qual Jàson l'ha abandonat, i a més a més, per concloure la seva venjança envers l'home que l'ha traït, mata els seus fills per ser també els fills de Jàson. L'ona expansiva de la força tràgica de Medea ha arribat als nostres dies com ho demostra la pel·lícula dedicada a aquesta heroïna de Pier Paolo Passolini.

Helena de Troia es podria definir com la personificació de la manipulació a través de la bellesa, i per tant, una *femme fatale* per excel·lència. Molts dels autors clàssics com Èsquil, Eurípides o Sèneca, ja la condemnem explícitament com la causant de la guerra de Troia en alguns dels seus textos. Observem com apareix a *Les Troianes* (415 aC d'Eurípides amb aquestes dues frases citades pel Cor i per Hècuba, la reina de Troia, respectivament: "¡Mísera Troia: per una dona, per odioses núpcies moriren innombrables guerrers! i Vigila al veure-la que l'amor no et cegui, que els seus ulls enlluernen els ulls dels mortals, que els seus ulls derroquen les ciutats i incendien els palaus. ¡Tals són els seus atractius!" Aquesta maledicció, justa o injusta d'Helena de Troia, ha arribat fins els nostres dies mitjançant els nombrosos tractaments cinematogràfics que han tingut com a protagonista a l'esposa de Menelau o en les diverses versions satíriques del tema de la "bella Helena".

I per concloure aquest grup de primeres *femes fatales*, ens referirem a les Bacants, les dones posseïdes pel deliri dionisiac que formaven desenfrenades processons on cantaven i ballaven mig nues amb els cabells deixats anar mentre es menjaven la carn crua dels animals salvatges.

I és que si Medea designa l'aspecte embruixador i Helena el seductor, les Bacants correspondrien a les característiques de llibertinatge i sexualitat que també formen part de l'arquetip de la *femme fatale*. Per tant, com es pot observar, l'arquetip de la *femme fatale* implica una àmplia quantitat de figures femenines, molt diverses totes elles, però amb alguns denominadors comuns en l'aspecte físic i en l'aspecte psicològic.

Detenint-nos en l'aspecte físic d'aquest personatge femení observem que obligatòriament

és una dona bella, ja que la bellesa és una de les seves millors armes. Però és una bellesa particular que s'acotarà amb unes característiques molt determinades a mesura que s'anirà definint el seu arquetip. La bellesa de la *femme fatale* és una bellesa perversa, tèrbola, melancòlica, encantada; una bellesa que fa referència al concepte que Mario Praz¹ va denominar com "bellesa medusea", la qual combina a la perfecció el dolor i el plaer. Per tant, estariem parlant d'una bellesa turmentada i contaminada. Una bellesa maleïda que Baudelaire exemplifica a la perfecció tant en el seu *Himne a la Bellesa* com en aquest fragment dels *Diaris íntims*:

Himne a la bellesa

*¿Surts de l'abisme o véns d'aquest cel insondable,
oh Bellesa d'esguard infernal i diví,
que el benifet i el crim vesses inextricable,
i per això podem comparar-te amb el vi?*

*L'alba neix als teus ulls i el capvespre s'hi ajoca;
espandeix perfums com el vent cap al tard;
són un filtre els teus besos i una àmfora ta boca
que l'infant encoratge i fa l'heroi covard.*

*¿Surts d'una gorga negra o davalles dels astres?
El Destí, com un gos, et va seguïu ullprès;
vas semblant a l'atzar la joia i els desastres,
i tu ho governes tot i no respones de res.*

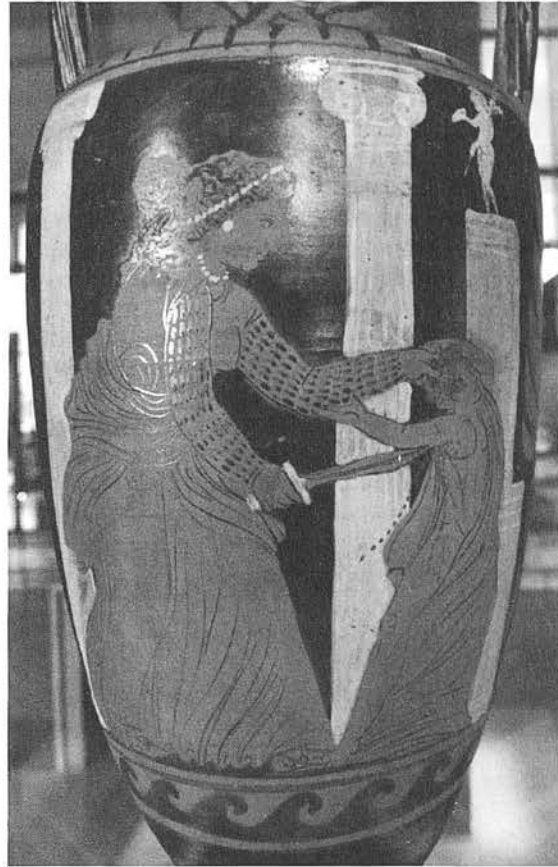
*Camines sobre els morts, i te'n burles, Bellesa;
dels teus joiells l'Horror no és pas el menys vistent,
i entre els millors penjulls, el Crim, en la nuesa
del teu ventre orgullós, dansa amorosament.*

*L'èfimer ofuscat vola vers tu, candela,
crepita: "Beneïm l'atxa!", diu commogut.
Sobre la seva amant l'enamorat que anhela,
té el fest d'un moribund que amoixa el seu taüt.*

*¿Que ens arribis del cel o de l'infern, que importa,
Bellesa!, monstre enorme, càndid, que mous a esglai,
si en tu l'ull i el somriure i el peu m'obren la porta
d'un Infinit que estimo, que no he conegut mai?*

*De Déu? Satan? Tant és! Àngel o bé Sirena,
tant és, si ets tu qui ens fas -fada d'ulls vellutats,
ritme, perfum, claror, reina que m'encadena!
l'univers menys horrible i els instants menys pesats!**

(...)He encontrado la definición de Bello, de lo que para mí es Bello. Es algo ardiente y triste ... Una cabeza seductora y bella, una cabeza de mujer, es decir, es una cabeza que hace soñar —pero de una manera confusa— con la voluptuosidad y la tristeza unidas, que comporta una idea de melancolía, de laxitud y hasta de saciedad —aunque parezca una contradicción—, es decir, un ardor, un deseo de vivir, asociados con una amargura refluente, como si provinieran de la privación y de



*Medea matant un dels seus fills, 330 a.C. aprox.
Pintor de Ixió, [cara A àmfora]
Museu del Louvre, París*

la desesperanza. El misterio y la pena son también caracteres de lo Bello.

(Journaux íntimes, Charles Baudelaire)

Observem ja aquí algunes de les característiques que posseeix *la femme fatale*: una mirada "infern i divina", ser un ésser "celestial" i al mateix temps "abismal", dependre "l'horror" i el "crim" de la seva persona, i aquest emanar únicament amb la seva presència l'aspecte de destrucció masculina, d'amantis religiosa. L'home, la víctima, se sacrifica a la *fatale* essent-li absolutament indiferent tot el que l'envolta, mentre que ella, la seva particular deessa de l'Hades, li ofereixi i li regali aquest moment, aquesta exclusiva i estranya felicitat que només la *femme fatale* pot oferir. En ambdós textos, també es pot observar com Baudelaire introdueix alguns dels aspectes psicològics o de conducta de què més endavant parlarem, com la malícia, l'interès i un cert llibertinatge que es mostrarà de forma molt més evident en el cinema de gènere negre. Però reprement el tema d'aquesta bellesa física tan particular del tipus de dona al qual ens referim, hem de dir que la *femme fatale*, a grans trets, és representada amb una llarga i abundant cabellera vermellosa (simbòlicament aquest color de cabells sempre havia tingut un marcat caràcter demoníac), amb una pell particularment blanca i amb uns ulls generalment clars, concretament verds, transmetent així, a través de la seva mirada, la fredor que la caracteritza. Per tant, diríem que el seu físic ha de concentrar tota la sensualitat, tots

Eros entre Paris i Helena, 10 d.C. aprox. fresc de Pompeia de la casa de Jasó, IX (Museu Nacional Arqueològic, Nàpols)



Bacant dansant, 120-140 d.C. [copia romana d'un relleu grec executada a Atenes a finals del s. V aC. atribuït a Calímac] Museu del Prado, Madrid [mides reals: 141*79*13 cm]



els vicis i tota la voluptuositat pels quals un home n'arriscaria la vida. Però de fet, en aquest context, també s'ha de matisar que en cadascuna d'aquestes característiques hi observarem possibles variacions estètiques segons l'època i l'artista que les representa ja que les citades i estipulades com a tals conformarien les peculiaritats físiques en el moment de la seva conceptualització a mitjan del segle XIX, observant-les sobretot en el grup dels preraphaelites i dels simbolistes.

L'aspecte psicològic de la *femme fatale* també el formen uns particulars i específics trets de personalitat com molt bé ens ho anunciava anticipadament Baudelaire. Ella és una dona amb una gran capacitat de domini, amb una incitació al mal i per tant demoníaca, freda sense descartar una forta sexualitat, luxuriosa, felina, llibertina... I és que s'ha de destacar que aquest tipus femení és una teorització masculina d'allò que els atreu però al mateix temps els espanta en una dona. La *femme fatale* no és res més que una tipologia de dona en què el imaginari masculí modern hi focalitza el desig i l'atracció eròtica al mateix temps que hi reflecteix la inseguretats que sent davant d'una sexualitat tant potent i tant poc controlable per ell. Allí on hi haurà una *femme fatale*, la figura arquetípica de "l'home caigut" també hi serà present. "L'home caigut" és una fórmula més aviat cinematogràfica ja que en la pintura, tot i ser-hi identificable, en la majoria dels casos apareix de forma implícita o en la mesura del nivell de coneixement que l'espectador tingui de la narració que iconogràficament se li mostra.

Per acabar de concretar aquest aspecte de conducta de la dona fatal i els sentiments que despren en els altres, són les paraules del professor i catedràtic d'estètica de la Universitat Autònoma de Madrid, José Jimenez, les que ens clarifiquen aquesta visió femenina provinent de la condició masculina al dir que "la imatge de la dona fatal és sempre un producte de la imaginació masculina, carregat amb la nostàlgia de la impossibilitat de realització d'un desig sense límits; o que la femme fatale és un somni de bellesa i perdició, un somni on la dona resulta guanyadora en un món d'homes gràcies a la fascinació que desperta en ells i a la utilització del seu desig."

I per concloure aquesta primera part on he intentat acotar i definir l'arquetip de la *femme fatale*, m'agradaria plantejar dues fórmules que poden resultar molt clarificadores per entendre el complex i vast arquetip d'aquesta dona inquietant i sensual.

-*Femme fatale* = dona+ desig + incertesa

-*Femme fatale* = "atracció de l'abisme"

(concepte de Rafael Argullol, desenvolupat en el seu assaig *La atracció del abismo*). ■

NOTES

(1) Praz, Mario, *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, Ed. El Acantilado, 1999, Barcelona.

*Versió de Xavier Benguerel

El reconeixement d'un film insòlit: *Vida en sombras* (Llorenç Llobet-Gràcia, 1948)

Xavier Jiménez



Ara fa tot just un any, a la Mostra de Venècia del 2008, va ser projectat a la sessió de clouenda l'únic llargmetratge com a director del català Llorenç Llobet-Gràcia, titulat *Vida en sombras*. És curiós com un film rodat fa seixanta anys i oblidat en termes generals —especialment si fem cas a les publicacions sobre històries i antologies del cinema espanyol—, pogués ser recuperat per un festival com l'italià passat tant de temps. Però és que el cas de *Vida en sombras* és pràcticament únic, un oasi a dins la producció espanyola posterior a la Guerra Civil, caracteritzada pels films d'exaltació patriòtica i revisionisme històric —el conegut com a "cinema de Croada"—.

Vida en sombras s'allunya completament d'aquesta línia ideològica imperant, i retrata una història que conté com a senyal d'identitat màxima, el retrat d'un amor i d'una fascinació cap al cinema; una *cinèfilia* que va resultar un recurs i un plantejament inèdit fins aquell moment a les nostres pantalles, i que el pas del temps l'ha convertit en un dels títols més aplaudits i reconeguts del nostre cinema.

Abans de continuar hem de recordar i remarcar que la recuperació d'aquesta pel·lícula de Llobet-Gràcia no va començar el passat 2008 al Festival de Venècia; ens hem de retreure fins l'any 1973, a la ciutat de Sabadell. En aquesta localitat barcelo-

nina, l'1 de maig del 1973 es va projectar, a mode d'homenatge al Cineart Alcázar, *Vida en sombras* sota la següent promoció: "Un film insòlito, sin precedentes en la historia del cine español. Un film maldito que debe ser visto".

Va ser presentada per Llorenç Llobet-Gràcia mateix tres anys abans de morir. Entre els assistents es trobava el crític Ferran Alberich¹, el qual va escriure uns anys després, al *Diario de Sabadell*, les següents paraules:

"... vaig veure la pel·lícula fa dotze o tretze anys al Cineclub Sabadell, en una sessió que va presentar Llobet-Gràcia mateix. Com tots els que hi érem, *Vida en sombras* ens va impressionar".

Diario de Sabadell, 6 de febrer del 1985

Ja a la dècada dels vuitanta, l'esmentat Alberich va començar una tasca de recuperació del film, que va desembocar en una reestrena. Corria l'any 1983, i el crític, historiador i realitzador català va reconstruir —conjuntament amb el suport de la Filmoteca Española—, una còpia basant-se en les dues bobines que restaven del rodatge original —ambdues en format de 16 mm—, després que el film passés completament desapercbut durant la dècada dels cinquanta i seixanta. Alberich no només es va encarregar d'aquesta restauració, sinó que a més va

homenatjar aquesta obra amb la realització d'un documental titulat *Bajo el signo de las sombras*, que va ser estrenat el 1984 per a commemorar el trenta-cinquè aniversari de la pel·lícula.

El documental, de trenta-dos minuts de durada, retratava la vida de Llobet-Gràcia a través de diferents imatges consistents en anteriors curts seus (*Un terrat*, 1928; *Suïcida*, 1935; *Pregària a la Verge dels Colls*, 1947; *Un film de la família Llobet-Gràcia*, 1950); entrevistes a familiars (Beatriz Sans, vídua de Llorenç Llobet-Gràcia) i amics (Delmiro de Caralt, Carlos Serrano de Osmá); conjuntament amb fotografies i imatges antigues i actuals de la ciutat natal del director, Sabadell, que oferien un conjunt emotiu del que havien estat les experiències personals i professionals del director.

Entre aquestes històries humanes i cinematogràfiques que es destaquen al documental, podem trobar la fundació del club d'Amigos del cine el 1936 —encara que en un primer moment no va començar a funcionar a causa de l'esclat de la Guerra Civil del 1936-1939—; la desaparició del seu pare, també durant el conflicte bèl·lic; els problemes de producció de *Vida en sombras* que el varen dur a la ruina econòmica degut a la denegació del permís de rodatge per considerar-se, segons la *Junta de ordenación superior cinematográfica* —òrgan creat al 1946²—, un reportatge sobre el cinema més que una obra dramàtica i argumental.

Per afegir més dificultats, el crèdit sindical demanat per a la realització del film va ser denegat a meitat del rodatge, fet que va provocar a Llobet-Gràcia greus problemes professionals; a tot això hem d'apuntar que el film va obtenir una categoria de tercer nivell, que el bloquejava pel que fa a l'exportació cap a l'estranger i l'exhibició en locals de primera i segona classe.

Per intentar corregir la valoració de la *Junta superior de ordenación cinematográfica*, el director de producció, Francisco de Barnola, va ajustar una sèrie de plànols i escenes, i la pel·lícula va ser novament valorada —en aquesta ocasió amb la qualificació de segona B—, fet que no va provocar cap tipus de canvi dins la seva cursa comercial i crítica³.

Com s'indica a la darrera part del documental, *Vida en sombras* es va estrenar comercialment al 1953, sense cap tipus de publicitat. La versió original mai no s'ha pogut recuperar, ni tan sols la versió manipulada pel productor Francisco de Barnola a la que hem fet referència anteriorment. A més, aquest convuls rodatge va provocar que el film tingués tres títols diferents al llarg de la seva gestació i posterior finalització: *Bajo el signo de las sombras* —nom que va rebre el projecte del guió original—; *Hechizo* i el definitiu *Vida en sombras*.

En el pla més personal, després de la fatídica desaparició del seu pare, va arribar la mort del seu fill Carlos, amb només 7 anys. Va ser un duríssim cop pel director, i un fet que va coincidir amb els pitjors moments de rodatge del film, que varen dur a Llobet-Gràcia a problemes psicològics tal i com relata Beatriz Sans, parella del director des de 1936.



Bajo el signo de las sombras (1984), és en definitiva una eina indispensable per a comprendre, no només el rodatge del film de Llobet-Gràcia, sinó que a la vegada és un vehicle per a endinsar-se a la vida personal i professional del director sabadellenc.

El marc d'aquesta recuperació de *Vida en sombras* (1948), que inclou la seva restauració i el documental d'Alberich, va tenir lloc durant la 25 *Setmana Internacional de Cinema de Barcelona*, celebrada a la ciutat comtal entre el 10 i el 16 d'octubre. A dins la publicació de les actes, es va oferir una mirada retrospectiva dels amics, crítics i gent del cinema cap a la figura de Llobet-Gràcia, noms propis del cinema català com Ferran Alberich, Joan Francesc de Lasa, Joan Blanquer o Joan Bosch, que varen fer públiques les seves experiències i varen tributar així un record a la seva memòria.

A més d'aquests escrits, de consulta imprescindible per conèixer la personalitat i passions professionals del nostre protagonista⁴, també es recuperava un text seu publicat al *Diario de Sabadell* l'any 1942, en què el director exposava els seus pensaments sobre el que és art o no, a través d'un recorregut cinematogràfic on recordava

títols tan emblemàtics com: *Das cabinet des Dr. Caligari* ('El gabinet del Dr. Caligari', Robert Wiene; 1919); *La roue* ('La ruada', Abel Gance; 1923); *Metrópolis* (Fritz Lang, 1927) o *Stagecoach* ('La diligència', John Ford; 1939), film de què parlava en els següents termes:

Yo no he visto ni reír ni llorar en un museo y, sin embargo, comprendo que personas sensibles se queden extasiadas ante la Venus de Milo o escuchando la Patética, del mismo modo que yo me emociono -gracias a su formidable montaje-, ante el ataque indio a "La diligencia".

Periódico Sabadell (1942)

Aquest homenatge i fascinació mostrada cap al cinema, va trobar el seu punt àlgid a *Vida en sombras*, on Llobet-Gràcia va confessar a través de les imatges —que es movien entre la teatralitat, la metàfora i la sensació onírica—, l'amor incondicional en aquesta evident lloança del cinema cap al cinema, un corrent que fins aquell moment mai no s'havia vist a la pantalla amb tanta claredat i interès, especialment a l'hora de reflectir un postulat tan innovador en aquells anys.

El pas del temps ha anat a favor d'aquesta joia de la cinematografia catalana i espanyola, i a partir de la recuperació duta a terme l'any 1983, la consideració del film ha canviat substancialment, fins a considerar-la avui en dia una producció essencial per a comprendre els primers impulsos de modernitat del cinema espanyol, que començava a aixecar-se tímidament després del fosc període que engloba el final de la Guerra Civil i la dècada dels quaranta.

Dins d'una tendència generalitzada del cinema espanyol de l'època, caracteritzada com hem assenyalat a la presentació de l'article pel seu "re-visionisme" històric, per la propaganda del règim franquista i per la pràcticament nul·la vocació de cinema d'autor, va sorgir aquesta proposta de Llobet-Gràcia a través dels circuits amateurs catalans, ja a finals dels quaranta més enfocats cap a una vessant diferenciadora de la resta de l'Estat. Junament amb el més conegut Edgar Neville (Madrid 1899-1967) i les seves obres *La torre de los siete jorobados* (1944), *Domingo de carnaval* (1945) i *El crimen de la calle Bordadores* (1946), films que anticipaven un canvi pel que fa al tractament dels gèneres i de les històries, *Vida en sombras* —encara que allunyada quant als interessos artístics i mitjans de producció dels anteriors exemples—, va significar un punt d'inflexió en la història cultural del cinema espanyol, encara que la seva procedència amateur (una etiqueta que en aquells moments comportava una consideració de segona categoria), va impulsar el desconeixement i ràpid oblit del film.

La pel·lícula va ser preestrenada a Sabadell, el 7 de juliol del 1948 a la Sala del Patronato Eulàlia Garriga⁵. A Madrid va arribar un any després, concretament al cinema Palace el 6 d'abril de l'any 1949⁶, a una sessió organitzada pel Cercle d'Escriptors Cinematogràfics, encara que va ser rodada, segons l'expedient del film, entre el 15 de novembre del 1947 i el 14 de febrer del 1948⁷. Els problemes derivats del seu caràcter d'*outsider* varen provocar que la seva estrena oficial es posposés fins els començaments de la dècada dels cinquanta, concretament el 24 de setembre del 1952 al cinema Olimpia de Bilbao, i un any després als cinemes Voy i Actualidades de Madrid (15 de juny del 1953). Però desgraciadament, el seu pas per les sales cinematogràfiques no va servir per impulsar la carrera, tant del film com de Llobet-Gràcia mateix, que en aquells moments tenia 37 anys, i podria haver ofert al món del cinema una carrera renovadora i transgressora fora de les tendències generalistes del franquisme, i haver-se convertit en un dels precursors més directes del que posteriorment es va denominar Nuevo Cine Español.

La història mostrada al film manté un doble joc: per una banda és la història d'un home que viu marcat per una sèrie d'esdeveniments històrics que condicionen una part essencial de la seva vida: neix a una fira d'atraccions durant la presentació i projecció del nou invent dels germans Lumière: "la fo-

tografia en moviment", retratant d'aquesta manera la unió entre aquell nadó i el naixement del setè art a finals del segle XIX. Una vegada presentat el que serà el protagonista del film —interpretat per Fernando Fernán-Gómez—, es van succeir fets com la Primera Guerra Mundial, l'Exposició Universal a la ciutat de Barcelona de l'any 1929, la proclamació de la República, l'esclat de la Guerra Civil del 1936-1939 i la seva posterior postguerra.

A més d'aquest recorregut històric, on es pot comprovar el creixement personal i professional del nostre protagonista (infància, adolescència, amor, tragèdia i redempció), l'espectador assisteix paral·lelament a un altre recorregut, en aquest cas per la història del cinema. Llobet-Gràcia ens ofereix el seu particular homenatge mitjançant la projecció o presentacions de diferents films, objectes o simplement comentaris que comencen ja en els primers minuts del film, quan a la fira per on passen els pares del Carlos Durán, aquests són premiats amb un zoòtrop, el qual és definit com la joguina de moda a París, i que posteriorment tindrà una escena on serà el màxim protagonista, evocant a l'expressionisme alemany amb un joc d'ombres. Més tard, assistim a les projeccions de diferents curtsmetratges dels germans Lumière, on destaca *L'arrivée d'un train à la ciutat* (L'arribada del tren, 1895); per atreure l'atenció de l'espectador, Llobet-Gràcia ens presenta l'animador de l'espectacle amb un pla subjectiu, on mira cara a cara a la pantalla l'espectador d'una manera directa, com si es tractés d'un duel.

Podem escoltar la conversa entre els dos infants, intentant defensar els seus "herois", quan un es decanta pel personatge de Charlot i un altre per l'actor Eddie Polo. També veiem en aquesta primera part de *Vida en sombras* una de les evolucions sofertes pel cinema a dins la dècada del 1910, que



no és un altra que la introducció de pianos i música en directe per acompanyar les imatges de la pantalla. Són tan sols alguns exemples; podríem afegir-ne molts més, com la referència a la música de Schubert al film *Leise flehen meine lieder* ('Vuelan mis canciones', Willi Forst; 1933), que apareix a l'escena en què es pot escoltar un programa de ràdio sobre música de cinema, ja emmarcada al període de la Guerra Civil.

L'emotiu record a *Rebecca* ('Rebeca', 1940), la primera pel·lícula dirigida per Alfred Hitchcock al mercat dels EUA, i que funcionarà com a base fonamental de la trama als darrers vint minuts, serà un dels punts més captivadors del film, quan Carlos Durán, després de participar a la Guerra Civil amb la seva càmera com a única arma de denúncia, "es veurà a si mateix imbuït, transfigurat, posseït, aprensiu pel personatge masculí del film de Hitchcock, l'aturmentat Max de Winter"⁸, una vegada arribi la postguerra. Llobet-Gràcia sobrepasa els límits mostrats fins aquells moments, i estructura un paral·lelisme radical entre cinema i realitat: el comportament del protagonista està dirigit pel cinema, per l'atracció i la fantasia que li produeixen les imatges.

Per aprofundir en l'anàlisi seqüencial de la pel·lícula, hem d'apuntar aquí dos extraordinaris treballs; per una banda, el de Daniel Sánchez Salas publicat a la revista *Secuencias*, que dissectiona a la perfecció tots els detalls del film, a mode d'estudi monogràfic⁹. I per un altre, un de Jesús González Requena: *Vida en sombras*, aparegut a la *Revista de Occidente*.¹⁰

Per tant, estem davant una història que es desplega com un recorregut únic, però a través de dues trajectòries que es complementen a la perfecció: per una banda, la història de Carlos Durán i, per una altra, l'afecció cap al cinema que demostra constantment, il·lustrat a través de noms, films i sentiments; una autobiografia encoberta que va servir a Llobet-Gràcia per regalar als espectadors les seves inquietuds i somnis, i demostrar d'aquesta manera la seva enorme passió pel setè art.

Aquesta tendència, que demostrava d'un mode tan directe l'obsessió pel cinema, va ser recuperada posteriorment amb exemples completament divergents, però dins una mateixa línia, amb l'obra d'Iván Zulueta i el seu *Arrebatado* (1979), com molt bé recordava el crític Carlos Losilla a l'any 1996 a les pàgines de *Dirigido por...*¹¹

No són nombrosos els exemples de directors que han demostrat el seu amor d'una manera incondicional, però alguns exemples propers podrien ser —encara que allunyats de l'atmosfera que Llobet-Gràcia

va confeccionar al seu primer i únic film— els següents: la poesia d'*El espíritu de la colmena* (Victor Erice, 1973); el terror d'*Augustia* (1987) al film de Bigas Luna; o més recent, el debut d'Alejandro Amenábar el 1996 amb *Tesis*.

Si continuem amb les característiques formals del film, és d'aturada obligatòria la relacionada amb el llenguatge cinematogràfic proposat per Llobet-Gràcia. Des d'un primer moment, les transparències, els plans de detall, els tràvelings, les transicions, els fosos en negre... acompanyen tot el metratge, però si hi ha dues característiques que destaquen sobre manera són: l'exercici recíproc entre l'espectador i les imatges, que constantment evoquen una projecció, un rodatge, sales cinematogràfiques; és pràcticament un metallenguatge que ens parla de l'art cinematogràfic. Un altre aspecte, més tècnic, és la tràgica escena de la mort d'Ana (María Dolores Pradera) l'estimada de Carlos.

Llobet-Gràcia presenta la seqüència des d'un punt de vista psicològic, a través de la cridada de telèfon i del renou de les bales que fan presagiar el que finalment es compleix. L'arribada de Carlos a la casa és resolta pel director amb un ràpid tràveling, que elimina del camp al protagonista, mentre que l'espectador encara no ha vist els que els ulls de Carlos han descobert just al entrar. Després d'aquest petit tràveling, l'angle de la càmera puja, i en un contrapicat, descobrim la parella al sòl, abraçats amb el cos mort de la seva estimada. Tampoc no podem oblidar el final del film, que està muntat com una el·lipsi que retorna al principi de la història, trencant una linealitat que fins aquell moment s'havia mostrat d'una manera molt evident (ja fos a través dels cartells que informen de l'any o etapa en la qual ens trobem, així com les pel·lícules, que d'una manera indirecta, també afegeixen informació).

És un ràcord premeditat, que pretén representar la capacitat il·limitada de la narrativa cinematogràfica, del volum i força que poden evocar les seves imatges. Per aprofundir en aquest sentit, és de consulta obligada un article de Basilio Casanova, titulat *Vida en sombras: el eclipse del sujeto*¹², on es desenvolupa una profunda anàlisi sobre el concepte del protagonista de la història.

Abans de finalitzar, només ens queda formular una petició de recuperació de la pel·lícula, ja sigui per la televisió, on només s'ha passat dues vegades en els darrers vint anys: a *La noche del cine español* (1985) i a *¡Que grande es el cine español!* —el programa de José Luis Garcí emès durant el 1996 per a celebrar el primer centenari del naixement del cine—; o una edició en DVD del commemorés, 60 anys després, la fi del rodatge de *Vida en sombras*, un homenatge que tancaria el desconeixement i l'injust oblit d'una pel·lícula singular i irrepetible. ■



NOTES

- (1) Assenyalat a l'estudi de Daniel Sánchez Salas, publicat a la revista *Secuencias* (núm. 1, 1994, pàg. 9-10), titulat "Vida en sombras o la película del hechizado".
- (2) Aquesta Junta de ordenación superior cinematogràfica substituïa a les anteriors Junta superior de censura cinematogràfica i la Comisión nacional de censura cinematogràfica. A *Un cine para el cadalso. 40 años de censura cinematogràfica en España*. Romà Gubern i Domènec Font; Barcelona, Euros, 1975. pàg. 52
- (3) L'historiador Romà Gubern es feia eco de les vicissituds de *Vida en sombras* al seu llibre: *1936-1939: La guerra de España en la pantalla*. Filmoteca Española, Madrid, 1986. pàg. 108-109.
- (4) *25 Setmana Internacional de Cinema de Barcelona*: Barcelona, 10 al 16 d'octubre 1983. Barcelona, 1983.
- (5) *Documental Bajo el signo de las sombras*. Ferran Alberich, Filmoteca Española, 1984. min. 31'36"
- (6) Font: Base de dades del Ministerio de Cultura: http://www.mcu.es/bbddpeliculas/buscarDetallePeliculas.do?brscgi_DOCN=000025184&brscgi_BCSID=1b87f55a&language=es&prev_layout=bbddpeliculasResultado&layout=bbddpeliculasDetalle
- (7) *A Las grandes películas del cine español*. J.M. Caparrós Lera; Magí Crusells i Rafael de España. Edicions JC, 2007. pag. 64.
- (8) *El exilio literario de 1939: actas del Congreso Internacional celebrado en la Universidad de La Rioja del 2 al 5 de noviembre de 1999*. Edició de M^a Teresa González de Garay Fernández y Juan Aguilera Sastre. pàg. 342.
- (9) Op. Cit. a la nota núm. 1. pàg. 14-40.
- (10) Núm. 53, 1985. pàg. 76-91.
- (11) Núm. 248, jul-ago. Pàg. 48-49.
- (12) A la revista *Trama y fondo*. Núm. 5, desembre, 1998. pàg. 29-41. Basilio Casanova va publicar l'estudi més extens sobre *Vida en sombras* a l'any 2003, titulat *Vida en sombras o el cine en el cine*, publicat per Caja España, i que està basat en la seva pròpia tesi doctoral presentada al març de 1999.

Apatow i Phillips: nova vella comèdia

Carles Fabregat

A *El rey de la comedia* (1983), de Martin Scorsese, Jerry Lewis encarnava un còmic consagrat (un transsumpte d'ell mateix) al qual assetjaven els caçadors d'autògrafs, tribu salvatge disposta a sacsejar-lo, a empaitar-lo i fins i tot a segrestar-lo pel procediment de l'abraçada de l'ós, o, el que vindria a ser el mateix, donant per bo aquell castís aforisme del "tanto te quiero, que te aboñego". A la molt recent *Hazme reír* —pel·lícula que guarda certs punts de contacte amb aquella— Adam Sandler (qui també hi oficia de si mateix) interpreta igualment un actor i humorista famós, lliure en aquest cas de poder passejar tranquil·lament entre el seus conciutadans, el quals han vist substituïts el bolígraf i el bloc per un mòbil d'última generació (capaç, per descomptat, de fer fotografies amb una raonable quantitat de megapíxels) o por la càmera compacta, cada cop més present al manual de supervivència de tot urbanita modern que es tingui per tal. A la cinta de Scorsese, Jerry Lewis també passejava entre els seus congèneres, per descomptat. Quants més millor, i poder evitar així ser sorprès en qualsevol angle obscur per un caçador d'autògrafs del tipus de Mark Chapman, qui acabà amb la vida del seu idolatrat John Lennon pel procediment de seguir (segons afirmà) les consignes del manual que portava a la butxaca: un exemplar d'*El vigilante en el camp de sègol*, de Salinger.

En l'interval que separa ambdós films, un quart de segle, ha tingut lloc l'adveniment del qual Andy Warhol profetitzà com el quart d'hora de glòria preceptiva reclamable per a tot fill de veí. A l'època de Lewis (o més aviat a la del seu personatge a *El rey de la comedia*, Jerry Langford), l'èxit encara es tractava d'un esdeveniment: quelcom a envejar. Per això creien poder arrabassar-li, convençuts com estaven que el posseïa, com una fórmula o un secret. Els veïns de Sandler, en canvi, saben que tan sols és qüestió de temps que els arribi el seu moment. Mentrestant, es limiten a fotografiar-lo com un element més de l'àlbum familiar del qual un dia ells acabaran per formar-ne part.

La brillant premonició de Scorsese a *El rey de la comedia* és que l'aspirant a famós de trets psicopàtics —pertorbat perdedor apostat a l'extraradi del sistema—, pugui arribar a pispar-li la corona a l'ídol establert. Ara, personatges com el seu poblen cada edició de *Gran Hermano*, escollits per un equip d'experts que probablement treguin els seus noms d'un borsí de treball per a aspirants a la glòria. Els personatges d'*Hazme reír*, en canvi —una altra mala versió espanyola d'un títol original (en aquest cas *Funny People*)—, viuen permanentment insegurs en una muntanya russa d'ascensos i caigudes. Des del mateix moment en què se socialitzà l'èxit, quedà socialitzat el fracàs.

En un sentit semblant, el personatge de Sandler, al contrari que el de Lewis, no és un triomfador ben vestit. Es fa difícil distingir-lo d'un altre jove qualsevol, a pesar d'haver sobrepassat ja la quarantena. Tant ell com la resta de còmics que l'acompanyen a la pel·lícula sofreixen la febre de l'èxit com una malaltia crònica, mentre es llencen acudits els uns als altres com a únic recurs davant la incertesa. Moltes de les seves bromes són del tipus caca, pipi, cul, eters adolescents obsessionats amb la mida del seu penis. Si bé hi cabria veure també en això el temor dels productors a perdre el favor del públic amb acnè, convertit cada cop més en una assegurança per a la taquilla.

I no obstant, cal tenir en compte *Hazme reír* com una variant de les clàssiques històries sobre el pobre pallaso que riu per fora mentre plora per dins, de pas que ens il·lustra sobre la funció de l'humor (i de l'amor) com a reversos de la mort. Algun coneixement exhibeix el coronat nou rei de



la comèdia, Apatow, a propòsit de l'ànima humana, patètica i pletòrica a la vegada, noble i miserable a parts iguals. Cosa que ens és mostrada principalment per mitjà de l'amistat entre aquest comediant dèbil i melancòlic que compon Seth Rogen, i el mascle dominant indelicat i autosuficient encarnat per Sandler.

Si fem abstracció de la seva tendència a rabejar-se en l'escatològic i a abusar d'aquelles bromes més aviat pròpies d'un pati de col·legi, en resta malgrat tot una gens menyspreable exploració dels mecanismes mateixos de la comicitat i del confrontament entre vida privada i vida pública per a aquells que decidiren sotmetre el seu desig al món de l'espectacle. Éssers generalment solitaris i sovint autodestructius, exigits per les demandes del públic, que senten gravitar sobre si com una llosa.

Els amics de penjar etiquetes i immortalitzar els tics de la seva pròpia generació —a còpia d'elevarlos a la categoria de clàssics—, ja s'han apressat a saludar Judd Apatow com a l'artífex d'una nova comèdia americana, allà on el més sensat aconsellaria parlar de lògica evolutiva, i en alguns casos de pura continuïtat, de la mateixa manera que la "comèdia madrileña" va representar més que no una ruptura,

la posada al dia dels mateixos sainets hispans amb gust a oli i a truita d'all.

En realitat, els actuals cultivadors del "club de la comèdia", els quals són legió, tenen un llunyà precedent en la figura de Lenny Bruce —a qui Bob Fosse dedicà una pel·lícula el 1974 protagonitzada per Dustin Hoffman—, humorista dels anys cinquanta amb qui també comparteix trets el personatge encarnat per Robert de Niro a *El rey de la comedia*. En aquest cas una mena d'Eva Harrington —la d'*Eva al desnudo*— d'inquietants tocs psicopàtics. Tots ells, inclosos els d'*Hazme reír*, són en realitat practicants de l'anomenat humor jueu, la principal característica del qual consisteix en aixecar les barreres de la repressió (amb el consegüent estalvi d'energia immediat) per l'alleujament —sancionat amb el riure— que proporciona el fet de veure les pròpies misèries descobertes i exagerades en públic per mitjà d'una ocurrència. No és d'estranyar que Freud, també jueu, explorés els mecanismes de l'acudit en un dels seus assajos més coneguts. El problema d'*Hazme reír* és que la majoria de tals ocurrències girin al voltant del volum dels genitals. "Els monòlegs són com una cigala", diu un dels personatges de la cinta mentre sacseja rítmicament la pelvis.

Si no ja la "nova comèdia", tal volta s'hagi de buscar almenys un bon exemple de comèdia actual americana en el cinema de Todd Phillips, i especialment en la seva més recent pel·lícula: *The Hangover*, o sigui, "la ressaca", rebatejada aquí amb l'estúpid i presumptament oportunista títol de *Resacón en Las Vegas*. Responsable d'un tipus de comèdia disbauxada que guarda menys punts de contacte amb l'estil Apatow del que podria semblar (si de cas els uniren les sortides de to verbal), l'últim títol de Phillips s'acostaria més a l'escorces d'*After Hours* ('Jo, qué noche!').

Mentre els personatges del primer són, en general, éssers egoistes i melancòlics que inspiren tendresa i inverteixen bona part del temps en lamentar-se de la seva (mala) sort, els del segon posseeixen una aurèola de patetisme i vulgaritat que els acostava al cantó més obscur de l'ésser humà. Així, *Resacón en Las Vegas* és capaç, entre broma i broma, de denunciar la brutalitat policial gratuïta i de dibuixar els seus personatges com a ens diferenciats, als quals va despullant al llarg del metratge fins a portar-los més enllà de la seva simple aparença inicial. Hem d'agrair-li a més que aquesta cinta es reveli com una variant del corrent d'històries que van desvetllant la seva trama a partir del testimoni de diversos privilegiats observadors (com a il·lustres models: *Rashomon* o *Ciudadano Kane*), mentre ens assabentem "d'allò que verdaderament va succeir" al veure-ho narrat en fotografies durant els títols de crèdit. Així com també que al final no ens etzibi el corresponent missatge pro família unida, com, al cap i a la fi, succeeix en totes les d'Apatow, prova inequívoca que la "nova comèdia" és al capdavant tan conservadora en els seus postulats com bona part de la vella. ■

Estiu del 2009. 36° a l'ombra

Antoni Figuera



Mapa de los sonidos de Tokio

El que és el mateix: les sales cinematogràfiques degudament refrigerades que desmenteixen —per descomptat que en un altre context— el “malson de l’aire condicionat” de què parlava l’avui oblidat Henry Miller en els, ben aviat, centenaris anys de la “generació perduda” nord-americana. El que vull dir és que al llarg d’aquest altre malson de calor, pols, brutor i demencials obres en la via pública que han fet de Palma —més que mai aquests mesos una irrespirable “jungla de l’asfalt”— una ciutat absolutament inhabitable i invivable (donem-ho tot per bo si això ha permès reduir les alarmants xifres de desocupació dels darrers temps), refugiar-se en la “finestra indiscreta” d’una pantalla de cinema a recer de la frescor de l’aire condicionat ha estat un lenitiu bàlsam per al sofert ciutadà. I això és el que he fet els passats mesos de juliol i agost: anar a la recerca d’un “darrer refugi” en l’àmbit acollidor de les sales obscures (¿què queda, Déu meu, de la meva Palma d’antany sinó tan sols una urbs esvaïda dins l’erm de la memòria?) donant per ben emprat el sacrifici d’haver hagut de suportar durant un parell d’hores una interminable quantitat d’infumables nyaps de totes les nacionalitats, l’espanyola inclosa.

¿Val la pena ficar-se en un cine, a l’estiu, per patir qualsevol producte —em resistesc a anome-

nar-lo film— per dolent que sigui, simplement per no passar calor una estona? Potser no es tracti d’altra cosa que d’un vulgar exercici de masoquisme. Però atès que la canícula d’enguany ha estat especialment insurgent per a mi, per diversos raons que no vénen al cas, i no m’he sentit inclinat a jaure’m a “la sombra de los parasoles”, com en un poema de Pere Gimferrer i molt menys encara a recórrer piscines a la manera del Nel Merrill del prodigiós relat de John Cheever, “El nedador”, per acabar demanant-me com ell: “¿Què se n’ha fet, d’aquell que una vegada vaig ser?”; per tot això, dic, “anar al cine”, ja que no a “veure’n” (que no és ben bé el mateix) s’ha convertit en una suportable alternativa. I és que, com molt bé sap el meu entranyable i incombustible Antoni Serra, “no és abril el mes més cruel” sinó la interminable i odiosa canícula que a tants altres tanmateix fa particularment feliços. Així que dec ser un dels pocs que creu que a l’estiu l’Antàrtida ha de ser un indret privilegiat per a qui com jo na sent cap predilecció pels cossos efèbics torrant-se al sol —Luis Antonio de Villena *dixit*— sinó que més aviat es contempla a si mateix com un suós ectoplasma del personatge que interpretava Edmond O’Brien a *La condesa descalza* de Joseph Mankiewicz, que es passava eixugant-se el rostre amb

un mocador des del primer al darrer fotograma en què intervenia.

Però no és de l'estiu —ironies a part— d'allò que voldria parlar (encara que sigui ell el culpable que se m'ablaneixin i se m'assequin les neurones més del que ja hi estan en els darrers temps), sinó de cinema; de recordar succintament el poquíssim salvable que he pogut veure darrerament (potser que m'hagi perdut qualque obra mestra que se m'hagi escapat, però ho dubto), ara que som a l'inici del nou curs cinematogràfic 2009-2010. I el cert és que el recompte no em dóna més que per rescatar tres títols; la primera, situada a l'avantsala de l'estiu, ja que s'ha mantengut en cartell alguns mesos, *Los hombres que no amaban a las mujeres*; les altres dues, a l'avantsala del nou curs, *Mapa de los sonidos de Tokio* d'Isabel Coixet i *Enemigos públicos* de Michael Mann.

Confés que no he llegit la trilogia *Millenium* de Stieg Larsson, ja que les més de 2000 pàgines són un fre per al meu esperit lector en venir embolicades sota l'epígraf de *best seller*, encara que el balanç favorable d'uns quants amics el criteri dels quals respect així com un intel·ligent article de Vargas Llosa aparegut darrerament a *El País*, potser em facin canviar d'opinió.

El cert és que sense conèixer el text original intuesc que es tracta d'una intel·ligent adaptació al cinema potenciant, més enllà de l'estructura narrativa de *thriller* que se'ns proposa, el perfil psicològic dels protagonistes: el periodista esquerranós furgador en afers tèrbols Mikael Blomkvist, la integritat i alhora personal vulnerabilitat del qual gaudeixen en el cinema de notable predicament des del Humphrey Bogart d'*El cuarto poder* fins al molt recent Russell Crowe de *La sombra del poder* passant per l'inoblidable —impossible deixar d'esmentar-lo— Edmond O'Brien *El hombre que mató a Liberty Valance*; i sobretot Lisbeth Slander —esplèndidament interpretada per aquesta actriu de nom tan exòtic: Naomi Rapace—: aquesta *hacker* humanament desestructurada però d'intel·ligència privilegiada, l'aparent fragilitat anatòmica de la qual —decorada amb tot tipus de tatuatges i *piercings*— amaga una admirable fortalesa interior a prova de tota classe de violències, ultratges i humiliacions: autèntica *Nèmesis* i contrafigura de la *femme fatale* del cinema negre clàssic, que ha substituït la pistola per l'ordinador i a la qual endevinam, a diferència d'aquella, una soterrada tendresa interior que es resisteix a aflorar i que no acaba de manifestar-se del tot —més enllà d'un contacte sexual esporàdic— en la seva relació més professional que personal amb el periodista Mikael.

Stieg Larsson pareix haver-se apropiat de la frase de Shakespeare parafrasejant-la: "Qualque cosa fa olor de podrit, a Suècia" en mostrar-nos una societat que mai no hauríem sospitat que pogués arribar a ser, com insinua Vargas Llosa en l'article abans esmentat, "una sucursal del infierno": empresaris i banquers que estafen



a voler i que s'enriqueixen amb el genocidi del negoci de les armes, psiquiatres i tutors que es revelen com a autèntics degenerats, famílies al complet no només orgulloses del seu passat nazi sinó autèntiques males bèsties, brou de cultiu d'una saga impertorbable d'assassins en sèrie...

El film sap extreure igualment un notable partit del paisatge suec —transitant entre una inquietant i poc acollidora nocturnitat urbana i una espectral blancor, d'un gelor angoixant de l'entorn rural, igual que va puntuant intel·ligentment la relació *working in progress*, feta més de mirades i silencis que no de paraules, entre Lisbeth i Mikael.

I ja que parlem de mirades i de silencis abans que de paraules passem a un altre film. De la filmografia d'Isabel Coixet només havia vist *La vida secreta de las palabras*, magnífic títol per a una no menys commovedora història de solituds ambientada en la meitat d'una plataforma petrolera aïllada dins l'oceà, i en què no se sap si fan més mal les cicatrius visibles, les corporals, o les que arrossegueu interioritzades ja per a sempre en el més profund de l'ànima els protagonistes, Tim Robins i Sara Poley. Igual que me'n recordava de la seva col·laboració en el film col·lectiu *París, je t'aime*, amb el curtmetratge *Bastille*. (Per cert, no sé si serà un autohomenatge irònic que Coixet es tributa a ella mateixa, però *Bastille* és també el nom del sorprenent hotel de Tòquio les habitacions del qual en forma de vagó de metro prenen el nom de les estacions del subsòl de París on tenen lloc els esporàdics encontres amorosos entre els protagonistes Ryo i David).

Deixant de banda determinats manierismes d'estil als quals, segons pareix, és aficionada la realitzadora: una certa complaença excessiva en un esteticisme a voltes gratuït, una determinada manera de visualitzar l'esperit d'una ciutat, Tòquio en aquest cas, que no acaba d'encaixar amb aquest exercici d'immersió en la psicologia dels

Los hombres que no amaban a las mujeres



protagonistes (també amb ferides a curar i que no acaben mai de guarir-se); amb tot, pens que ha estat injusta alguna desmesurada crítica negativa del film i a aquesta aurèola màgica de tragèdia gairebé inapresable a mig camí entre l'obra d'un Wong-Kar-Wei, *In the mood for love*, i el mític film de Bertolucci, *El último tango en París*.

S'ha de reconèixer que, almenys en la versió espanyola, res no afavoreix el doblatge del personatge interpretat per Sergi López. En tot moment l'espectador té la sensació d'autèntic decalatge

entre els sentiments que el protagonista, "l'home de la botiga de vins", experimenta i el to, el tempo de les paraules amb què tracta de comunicar-se amb Ryv (tot això al marge del bon *feeling* que en el pla personal pareix transmetre la relació entre Rinko Kikuchi i Sergi López). En qualsevol cas pens que *Mapa de los sonidos de Tokio* té mèrits suficients per ser destacada.

El millor del film, a parer meu, per no ser gens ni mica anecdòtic, és la presència d'aquest tercer personatge de l'enginyer de so, narrador i mut

testimoni alhora de la història d'amor entre Ryv i David: un, arrossegant un sentiment de culpabilitat en sentir-se responsable del suïcidi de la seva al·lota; l'altra, treballant en un llonga de peix per no haver de pensar en la seva altra professió d'assassina a sou: la patètica solitud del samurai fet dona.

Parafraçant l'anterior títol de la filmografia de Coixet, molt bé hagués pogut titular-se el film que ara coment, *La vida secreta dels sons*, desvelant-nos el narrador igualment "la vida secreta

dels silencis" que s'esmunyen entre els intersticis d'aquells. Ja que, com diu aquest misteriós personatge que s'entreté dibuixant koales amb salsa de soja damunt les estovalles de la taula en què menja, i en el fons poderosament enamorat de Ryv: "En los espacios oscuros que hay entre los edificios se oyen voces atrapadas desde épocas muy remotas", com atrapades queden entre les ferides que el temps ens infligeix les veus, les mirades i els silencis de David i Ryv. D'aquí el bell detall final que, mentre apareixen els títols de crèdit en la pantalla, el narrador deposita damunt la tomba de Ryv no el típic ram de flors sinó un d'aquells pastissos de maduixa (*mochis* crec que els anomena) que tant li agradava paladejar.

Algú va dir en certa ocasió que la nostàlgia és la forma dolça d'anomenar el pas del temps. La citació és vàlida igualment si l'aplicam al cinema en qualsevol dels seus gèneres i molt especialment si ens referim al cinema negre i més en concret al cinema de gàngsters, un autèntic subgènere per ell mateix dins del conjunt del cinema policíac (i aquí el terme "subgènere" no pretén tenir cap sentit pejoratiu.) I, cosa més important, les millors mostres al llarg de les darreres dècades des d'*Érase una vez en América* de Sergio Leone fins a *Heat* de Michael Mann passant per *L. A. Confidential* de Curtis Hanson, per posar només uns exemples, no responen únicament a un complaent intent de validar l'art del *revival* o de proposar una moda *retro* més o menys a l'ús (que sí que seria el cas de les mostres més mediocres del gènere), sinó al desig de mostrar a l'espectador que el cinema és Temps i Memòria tant individual com històrica: especialment històrica tractant-se del cinema de gàngsters com a testimoni de la Nord-amèrica de les primeres dècades del segle XX.

Valguin aquestes paraules per anticipar un convenciment purament personal: que *Enemigos públicos* de Michael Mann serà un dels títols destacats del nou curs cinematogràfic 2009-2010. D'aquest realitzador ja m'havien sorprès molt favorablement *Heat* i *Collateral* (no, en canvi, *Corrupción en Miami*, que me va parèixer un videoclip inflant desmesuradament per a la pantalla gran, que no anava més enllà d'on arribava, la sèrie televisiva en què es basava). De fet, l'enfrontament entre les dues personalitats del delinqüent (Robert de Niro) i el policia (Al Pacino) que constituïa l'eix argumental de *Heat* anticipava el que tendria lloc a *Enemigos públicos* entre John Dillinger (Johnny Depp) i Melvin Purvis (Christian Bale).

La carrera criminal breu i intensa, doblement intensa per la brevetat, de John Dillinger, una mescla de Jesse James i Billy *el Nin* urbà abans que un modern Robin Hood ha havia estat duita al cine diverses vegades igual que la d'Al Capone, la que més, la de Legs Diamond, Lepke, Baby Face Nelson, Bonnie i Clyde... En el cas de Dillinger la seva vida va donar peu el 1945 a una primera versió que desconec dirigida per Max Nosseck i una altra de John Millius. Aquesta darrera, un



Isabel Coixet

esplèndid exercici de violència narrativa dins dels paràmetres del cine de sèrie B. Amb uns esplèndids Warren Oates i Ben Johnson en els papers de Dillinger i Melvin Purvis respectivament.

El que més excel·leix en el film de Michael Mann és el prodigiós equilibri intern de la narració, el contrast totalment harmònic entre els esclats de violència, encara que gens ni mica gratuïts, que tant impacte ens fan —aquests festivals de bales a la Sam Peckinpah a la mateixa altura de la que ens va fer impacte a *Heat* de Mann mateix— i les seqüències intimistes centrades en la relació amorosa d'inevitable tragicitat romàntica entre Dillinger i Billie Frechette (superbs Johnny Deep i Marion Cotillard en les respectives interpretacions: molt lluny Deep afortunadament dels empipadors amaneraments del seu personatge en la inoblidable saga de *Piratas del Caribe*; i també molt superior la de Cotillard a la que ens brindava en la seva encarnació de la immortal Edith Piaff a *La vie en rose*, fet que ens confirma la bona mà en la direcció d'actors de Michael Mann, com ja varen posar de manifest en el seu moment la interpretació de Niro a *Heat* i fins i tot la del més limitat Tom Cruise a *Collateral*.)

Seqüència a seqüència al llarg dels 140 minuts de durada el film avança esplendorosament amb

un sentit del tempo narratiu perfecte. En el Chicago els anys trenta —vagi aquí per endavant un record pel formidable film de Nicholas Ray— assistim a l'inevitable enfrontament entre la figura romàntica, encara que no mitificada, de l'atracador de bancs vist com un heroi pels ciutadans de peu de la Nord-amèrica de la depressió (Dillinger) i ¿els principis ètics? del defensor de la llei i del sistema no menys violent en els seus mètodes que el seu antagonista (Melvin Purvis): derrotats els dos —en el fons les dues cares d'una mateixa moneda— pel Sistema mateix: cosit a trets Dillinger a la sortida del cine, el Biograph, després d'assistir a la projecció d'*El enemigo público número 1* de W. S. Van Dyke; derrotat Purvis pel nou control científic de l'ordre proposat per Edgar Hoover. Recordem en aquest sentit les paraules que Hoover etziba a Purvis: "Ha llegado el momento de quitarse los guantes blancos". Cosa que equival a dir que tots els mitjans, inclosos els il·legals, són vàlids per exterminar els delinqüents. I tampoc no s'ha d'oblidar que Melvin Purvis acabaria suïcidant-se temps després.

Sense pretendre esser exhaustius mereix la pena treure a col·lació algunes admirables seqüències d'aquest memorable film; la del primera trobada entre Dillinger i Billie i en la qual sona com a música de fons la melodia que servira de *leit-motiv* per a la relació entre els dos; el de la topada verbal entre Dillinger i Purvis a la presó d'Indiana; la del violentíssim tiroteig a Little Bohemia d'una fisicitat només equiparable a la ja esmentada *Heat* o la del final de *Grupo salvaje* de Peckinpah, totes elles demoladorament catàrtiques; la que amb un esplèndid ús del muntatge altern precedeix la mort de Dillinger: per un costat, els moviments en el carrer dels agents de Purvis apostats esperant la sortida del protagonista del Biograph; i per altre, l'atenta, irònica i intel·ligent mirada comprensiva de Dillinger identificant-se amb el destí, la cadira elèctrica, del personatge que en el film que està mirant incorpora Clark Gable: "Muere alegremente como has vivido. Hay que ser realistas. Unos ganan y otros pierden."

I, per damunt de totes, l'antològica escena que tanca el film: l'agent Winstead —esplèndida sobrietat de l'actor que encarna aquest personatge secundari— visita Billie a la presó en què ella està reclosa. Després d'oferir-li una cigarreta que Billie rebutja, l'al·lota li demana si ha estat un dels que s'ha carregat Johnny, cosa a la qual el federal respon afirmativament. En inquirir Billie per la raó de la seva presència allà, el federal li respon que li du un darrer missatge de Johnny, les paraules que moribund li va musitar a l'oïda: «Dígale a Billie "Bye Bye blackbird", "Hasta la vista, mirlo blanco». No conec final més bell —la melodia en boca de Diane Krall acompanyant l'espectador— per a un bell film. ■

Teníem un noble
concepte del cinema
ara ja en estat avançat
malgrat el mot íntim
de les coses. De les coses
i les seves causes.
Fou -però cal no descartar
un esdevenir esplèndid-
la festa continuada,
amb sessió permanent,
de la imatge i del color.
Del color que transitava
del blanc al negre.
I el technicolor rotund
anys cinquanta.
Teníem un noble
concepte del cinema.

Tomeu R. d'Oliva

precisament, aquest noble concepte del cinema, en mots i paraules del poeta Oliva, ens ha fet emocionar una vegada més en el darrer projecte cinematogràfic de Pixar/Disney, *UP*, altra volta aquests indiscutibles reis de la creació porten l'espectador a terres llunyanes, paradisos infinits, mítics paisatges de verdor, poder i imaginació —un exacte, precís sentit d'imaginació desbordada— a la manera perfecte per a crear un clima, una situació que barreja, amb intel·ligència l'humor, el drama, la sentimentalitat —no hi ha pel·lícula de dibuixos animats sense el to a l'estil *Bambi*— l'acció i un concepte humà de les coses. De la cinta en tornarem a parlar al final de la crònica perquè altres films, altres històries han pogut també interessar-me, despertar l'instint cinematogràfic (i cinèfil) al llarg d'un estiu que, com els anteriors, com els que vindran, s'ha transformat lògicament en l'estiu de la nostra vida.

Per exemple, i sense anar més lluny (però tampoc més a prop) voldria ressaltar els autèntics valors cinematogràfics de *Desgracia*. Dirigida per Steve Jacobs, i que està inspirada en al novel·la del premi Nobel J.M. Coetzee; situa a l'espectador a una Sud-àfrica quan el domini blanc és ja només història —encara en resten, però, reminiscències evidents— i un altre poder, fort i emergent, es fa càrrec de la conducció de l'Estat, d'un país que després de la barbàrie malgrat tot ha d'anar endavant en la reconstrucció d'una terra sotmesa molts anys al dolor, a la injustícia racial.

Sobre aquest paràmetres Steve Jacobs traça una tensa emotivitat conduïda per la mirada, atenta i culpària, del protagonista, en magnífic treball interpretatiu de John Malkovich, immers en un procés de canvi i transformació d'una societat que voldria oblidar per a sempre el passat. Cinta forta, d'enorme contingut dramàtic ens aproxima a una realitat viva i punyent. D'altra banda cal no descartar *Ashes of Time*, una curiosa cinta que ens porta al món personal intransferible personal del seu director, el xinès Wong Kar-Wai, una de les importants figures que de l'Orient ens arriba de formes i maneres quotidianes. Aquí presenciam un relat que combina l'assassinat, l'amor i el sexe en furtives relacions que en tot moment fan impacte i ofereixen algunes de les millors seqüències del seu director.

Avui per avui el cinema italià es troba més enllà d'hores baixes. En realitat ha desaparegut de l'escenari. I la seva mediocritat creativa és evident. D'un passat de glòria i esplendor a penes si queden les restes d'aquelles llums, d'aquelles potències d'anys oblidats i arxivats. De sobte, surt la sorpresa. Porta el nom de *Vacaciones de Ferragosto* i, encara que només sigui per uns moments, ens traslladam a temps millors. Dirigeix la funció i a la vegada és responsable del principal intèrpret, Gianni di Gregorio. A través de la projecció i per uns breus instants hem recuperat un somiat, desitjat sempre cinema italià. Intel·ligència, sentit crític de la situació, humor sensible i funcional, burla i paròdia d'alguns aspectes de la vida italiana quan en arribar la forta calor estiuenca i al punt neuràlgic del *ferragosto*, la gent s'afanya a córrer i deixa, en aquest cas Roma, buida de gent i de persones. El record de la sempre molt recordada *La escapada*, de Dino Risi, encara que les possibles comparacions es tallen en aquest punt, és en la pràctica, inevitable. Recreació perfecte d'una Roma solitària, és a la zona del Trastevere on passa tota l'acció d'una comèdia excel·lent i molt ben interpretada per Valeria De Franciscis, Marina Cacciotti i Maria Calizia.

D'*UP*, hem parlat al principi d'aquesta modestíssima nota setembrina i cinematogràfica. A la seva clausura, afegir unes breus paraules d'exaltació i elogi. Sense la menor ombra de dubte i vacil·lació *UP* és una de les millors obres estrenades al llarg de la temporada. I d'altres temporades també. "John Lasseter i els seus sempre —escriu el crític cinematogràfic Quim Casas— estaran uns quans passos per sobre dels altres en matèria animada. I amb *UP* ho tornen a demostrar. Ens tornen a un univers per a tots els públics ple de referències..." És una molt perfecta definició i qualificació del film. D'inevitable i obligada visió i revisió. Perfecta. ■

Els ulls de Jodorowsky (9)

El Ladrón del Arcoiris i "Cara de Luna" i "Megalex" i la nova "Metal Hurlant": el Jodorowsky menys (i més) particular

Leazah Zelaz

A poc a poc, hem arribat fins octubre, el mes que segons sembla serà el punt de partida de la nova filmació del mestre Alejandro Jodorowsky. Després de dinou anys de silenci cinematogràfic i de tants de rumors, esperarem una mica més per confirmar una notícia que sens dubte ha donat la volta al món i encara ho farà bastant més.

Però abans d'això, hem d'arribar al final, i és que, com sempre, la carrera artística i cinematogràfica del nostre home resulta sorprenent i mai no deixa d'oferir girs inesperats; i així ens trobem que l'any 1990, després de l'èxit indiscutible de la seva *Santa Sangre* (1989), un productor anomenat

Alexander Salkind (qui per exemple havia aportat diners per pel·lícules tan importants com *Superman* —*Superman: The Movie*, Richard Donner, 1978—) li ofereix a Jodorowsky l'oportunitat de filmar una pel·lícula a Hollywood, amb estrelles de primer ordre com Omar Shariff, Peter O'Toole i Christopher Lee, i fent un guió escrit per l'esposa del productor (una escriptora anomenada Berta Domínguez D. que a més és molt admiradora de l'obra d'Alejandro). Semblava que l'oportunitat era prou bona, i Jodorowsky es va endinsar en tot el que suposava (i suposa) fer front a una gran producció... però el resultat, anomenat *El Ladrón del Arcoiris* (*The*

Rainbow Thief, 1990, encara que no estic segur que s'arribés a estrenar a Espanya, però tothom la coneix amb aquest títol), no va acabar de ser precisament memorable. Ell mateix no vol parlar massa d'aquesta pel·lícula, i les pinzellades que dona a *La Constelación de Alejandro Jodorowsky* són suficients perquè ens fem una idea del perquè "A *El Ladrón del Arcoiris* m'ho varen imposar tot. Estava convençut que seria un malson. El productor volia fer-li un regal a la seva esposa i rodar una pel·lícula amb el seu guió. És una guionista de talent, i estava influenciada pel meu cine. Ella té el seu món, és bona escriptora, i el seu guió em va semblar interessant. Però el productor em va dir que costaria almenys deu milions de dòlars, que jo devia adaptar-me al sistema americà. Aleshores, jo no era lliure: tres detectius m'espiaven perquè no canviés ni una línia. Cada vegada que volia fer el

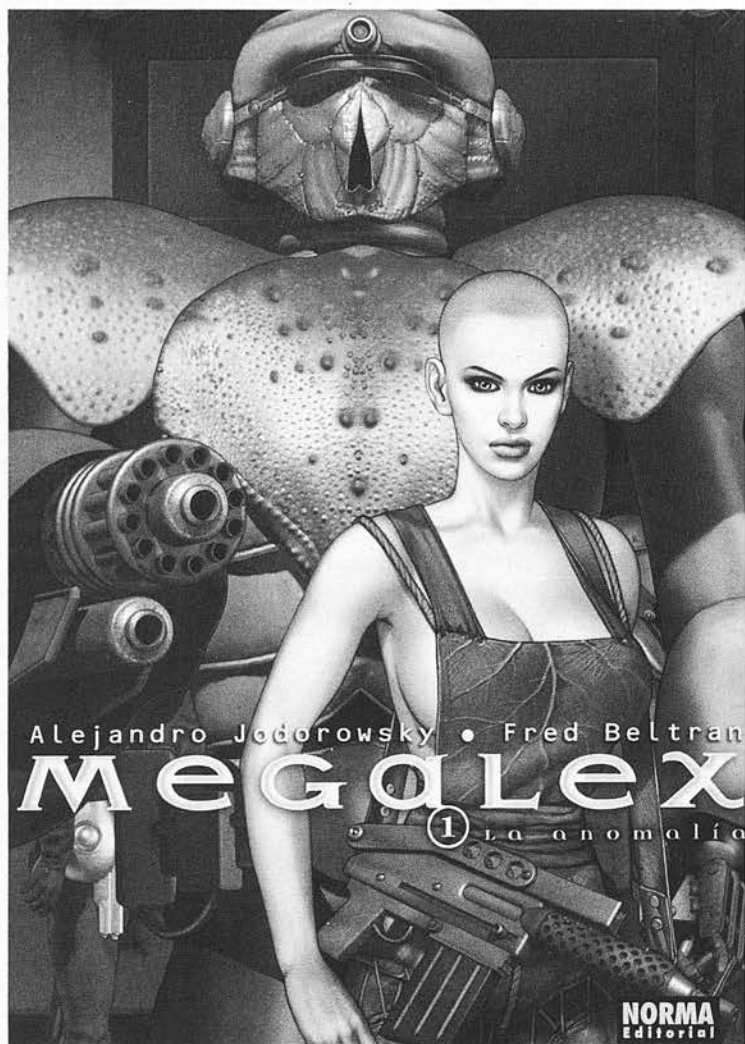
més mínim canvi, havia de telefonar a la guionista i al productor. Ell va contractar estrelles com Peter O'Toole, Omar Shariff i Christopher Lee, i em va advertir: "Si hi ha cap problema, te n'aniràs tu. Les estrelles són els reis. És el meu càsting, així que si no estàs d'acord te n'aniràs tu, així que vés amb compte. Tu en sortiràs perdent."

Està ben clar que, amb totes aquestes condicions, la que aleshores és l'última pel·lícula de Jodorowsky es va quedar només amb el seu nom als crèdits, i poca cosa més. Veient la història d'aquests dos vagabunds que viuen al clavegueram i tenen converses semblant a místiques mentre a la superfície hi ha tota mena de circs i ambients surrealistes, és fàcil imaginar per què a Alejandro li va seduir la possibilitat de dirigir-la, però amb el sistema americà de feina es va trobar amb les seves mans tan fermades que, ves per on, la darrera de les seves feines és la menys personal de totes, i si a totes les carreres cinematogràfiques de creadors i directors consagrats és necessari escorcollar a les seves primeres produccions per trobar qualche retall pròpiament seu (perquè normalment aquests primers treballs són quasi sempre obres d'encàrrec on el director és jove i desconegut), en el cas de Jodorowsky ho hem de fer completament a l'inrevés. Així, tal vegada veiem la seva mà al departament ocupat pel Príncep Meleagre (Peter O'Toole) al clavegueram (ple d'objectes surreals i distints), a l'ús d'actors amb particularitats a la seva fesomia (gegants o nans), i potser alguns girs de càmera i coses semblants, però resulta molt difícil, com ens conta ell mateix: "Als meus altres films vaig ser un dictador total: a *El Ladrón del Arcoiris* no era ningú. El productor veia les tomes del rodatge abans que jo, i deia: "Allà falten primers plans". Vaig pensar que em pegava un infart cada vegada que em deien que canviés alguna cosa! Però vaig aprendre a fer-ho, i va acabar sent-me útil."

La pel·lícula, que finalment es va acabar però va passar sense cap pena ni glòria (avui en dia només la cerquem estudiosos del cinema de Jodorowsky, o tal vegada aficionats als actors que hi surten), es va arribar a presentar a Venècia, porta una música més que encertada de Jean Musy, hi ha la mateixa participació de la guionista (interpretant el paper de Tiger Lily); és difícil de trobar a qualsevol format (encara que afortunadament les noves tecnologies ajuden una mica, perquè fins i tot és possible trobar-la sencera a un conegut canal de vídeos amb subtítols en castellà), i, per descomptat, no és cap motiu d'orgull pel seu director (fins i tot, al dossier de premsa de l'època hi apareix un breu text de l'autor on conta una mica la seva vida i només diu una breu i poc esclaridora frase referent al film: "*El Ladrón del Arcoiris* sembla ser anglès, però està rodat a Polònia tant com a Anglaterra"). Pel que fa doncs a Alejandro Jodorowsky ens quedem només amb l'experiència que li va representar fer feina amb gent del *star system* (als quals va odiar, com sempre ha dit, particularment Peter O'Toole perquè deia que ni escoltava ni feia cas de ningú) i a una



d'alejandro jodorowsky



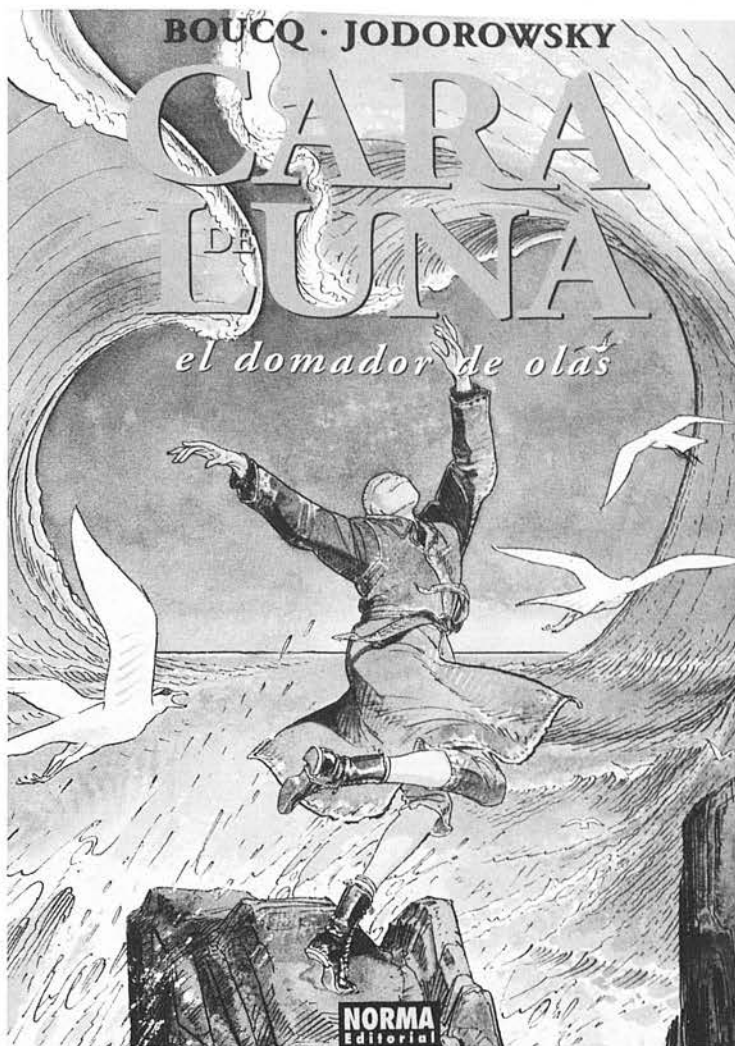
gran producció de Hollywood: com ell mateix ens conta entre rialles també al documental esmentat, "va ser un bon massatge per al meu ego. Era com rebre tres cents cops de bastó cada dia (rialles). Però em vaig adaptar a les circumstàncies, i gràcies a això em vaig fer amic del director de fotografia."

Així doncs, i vists els resultats (i sempre pendents d'aquest nou rodatge que ara mateix està començant), ¿no hagués estat millor que Jodorowsky s'hagués negat a fer aquesta pel·lícula? Potser sí o potser no, però com sempre, aquest home sorprenent és capaç d'extreure una profitosa lliçó de totes les experiències que li ofereix la vida, i aquesta vegada no pot ser menys. Com dèiem, a Alejandro no li fa massa gràcia parlar d'aquesta obra en concret, però al seu llibre *Cabaret Místico* (Ediciones Siruela, 2006) fa una petita excepció per contar-nos una història que val la pena transcriure en la seva totalitat, i que ens deixa meditant sobre els camins de la vida i les seves possibilitats (a més, té a veure directament amb les nostres illes, ni més ni menys). La trobem a la pàgina 133 del llibre, i diu així:

"Si vostè està llegint aquest llibre és perquè fa alguns anys, havent finalitzat una pel·lícula feta per encàrrec anomenada *El Ladrón del Arcoiris*, em vaig donar pressa en amagar-me a l'illa de Formentera. L'havien triada perquè obrís el festival de cinema de Venècia. Aquella pel·lícula m'avergonyia: l'havia dirigida només per necessitats econòmiques... El productor no pensava el mateix i desitjava que jo la presentés. Ben segur que ningú no podria trobar-me, prenia el sol a una tranquil·la platja quan una dama molt elegant, amb una vestimenta negra i brillants penjolls i talons alts que no quadraven amb l'ambient estiuenc de l'illa, es va agenollar devora meu i quasi amb llàgrimes als ulls em va implorar que anés al festival: "Vinc des d'Itàlia per cercar-te, sóc l'encarregada de premsa. El senyor Alexander Salkind [el productor] ha enviat un jet que t'espera a Eivissa, no pots dir que no." Amb disgust, vaig acceptar l'ofertament. En dues o tres hores em vaig trobar enmig de la histèria festiva. Per la meua sorpresa, la pel·lícula —en què hi actuaven Omar Shariff, Peter O'Toole i Christopher Lee— va ser ben rebuda... Al cafè del cinema em vaig trobar amb Omar Shariff, que era membre del jurat. Un poc més lluny, ignorat per les estrelles i pels periodistes cinematogràfics, vaig veure José Donoso, autor entre d'altres de la novel·la *El Obsceno Pájaro de la Noche*. Vaig saber que uns joves cineastes presentaven una pel·lícula basada en un dels seus contes. Li vaig dir a Omar: "Donoso és un escriptor xilè conegut mundialment. És lamentable que en aquest festival no se li doni l'atenció que es mereix. Intenta aconseguir-li un premi." Per sort, la pel·lícula tenia un actor de gran qualitat a qui se li va atorgar un trofeu. No sé per quina via Donoso es va adonar de la meua intervenció, i va voler agrair-m'ho. Ens vàrem trobar amb plaer, perquè vàrem recordar els temps quan érem joves, uns trenta anys enrere, quan ell, el poeta Enrique

Lihn i jo decidírem ressuscitar a Santiago la festa de la primavera. Tots els dies, entre l'una i les tres de la tarda, sortíem disfressats (Lihn de diable, jo de Pierrot i Donoso de negra nimfòmana) per botar entre els automòbils incitant als ciutadans a celebrar el carnaval. Vàrem tenir èxit, perquè es va organitzar una festa en què va ballar-hi un milió de persones. Donoso em va dir: "Gràcies al premi, el govern xilè ha enviat un equip de televisió perquè m'entrevistin. Per què no converses amb mi davant les càmeres?" I així ho vàrem fer. De sobte el meu amic em va demanar: "A la teva joventut volies ser escriptor, no cineasta. Abandonares la literatura?" "No —vaig contestar—. Des de fa vint anys guardo dins un calaix del meu escriptori tres novel·les que no m'atreveixo a oferir a cap editor." Això va ser tot. Una setmana més tard, em va telefonar a París, des de Santiago de Xile, Juan Carlos Sáez, un bon editor: havent-se esventat per l'entrevista que tenia tres llibres, em va proposar publicar-los. Així ho va fer, i aleshores, als seixanta anys, va començar la meua carrera literària. Si m'hagués negat a la invitació de la dama vestida de negre, insistint en quedar-me a Formentera, tal vegada encara avui romandrien a un calaix les meves tres primeres obres i, per descomptat, vostè no estaria llegint aquestes línies."

Però si precisament hem volgut aprofitar per parlar del Jodorowsky menys (i més) particular és perquè ens trobem amb obres seves immediatament posteriors a aquest període, gràcies a les quals tal vegada puguem extreure unes quantes conclusions d'allò que poguéssim haver estat *El Ladrón del Arcoiris* si al director li haguessin deixat fer el que volgués, i que destaquen sobre altres pels seus plantejaments veritablement originals: estem parlant, és clar, de la sèrie anomenada *Cara de Luna*, cinc toms ("El domador de olas", "La catedral invisible", "La piedra de la cima", "La mujer celestial", i "El huevo del alma") dibuixats pel seu amic francès François Boucq amb els seus traços tan característics i plens d'una força surrealista a la vegada que molt corpòria. Una sèrie publicada originalment per la editorial Casterman i que aquí ha vist la llum de nou gràcies a Norma Editorial (fa anys en una primera edició, i finalment en cinc toms ben curats l'any 2005), en què trobem un home amb robes semblants a les del personatge d'Omar Shariff i una personalitat bastant més jodorowskyana (una mena de nin innocent mut i sense rostre, a qui anomenen Borrado), una espècie de món amenaçat per les aigües (el mateix que passava a la pel·lícula), uns quants túnels de clavegueram també plens de mutants i de coses estranyes, i una cosmologia basada en la figura dels ous. I a part de totes les rareses de sempre, ningú no pot negar que el seu valor narratiu és perfecte i absolutament sòlid, molt més que el de la pel·lícula en totes les seves vessants: de fet, tan bona va ser la relació amb Boucq que no només varen tornar a col·laborar al projecte més personal de Jodorowsky als darrers anys com és el western, *Bouncer*, sinó que també



(cosa que mai no sol passar) va il·lustrar preciosament dos llibres escrits per Alejandro, com són *El Tesoro de la Sombra* (encara que l'edició espanyola de Siruela no les recull) i també la novel·la *Albina y los Hombres-Perro*, faula surreal i onírica també publicada per Ediciones Siruela l'any 2002 i que no va tenir massa èxit de públic. Totes dues obres estan prou ben acompanyades de les imatges d'un home que es nota que estima l'autor dels textos i se sap posar a la seva pell i al seu cervell.

I com que tot té relació en aquesta constel·lació anomenada Jodorowsky, no seria gens estrany pensar que aquesta mena de planeta on passa "Cara de Luna" (i tal vegada on volia passar *El Ladrón del Arcoiris* sense aconseguir-ho) està situat al mateix univers que les històries d'*El Incal*, encara que no tinguin a veure res una amb l'altra, però el mateix ocorre exactament amb altre còmic que només va necessitar tres parts per començar i tancar una història que és una petita joia en si mateixa. Parlem ara de *Megalex*, tres toms ("La anomalía", "El ángel corcovado", i "El corazón de Kavatah") dibuixats amb un equilibri perfecte entre antigues i noves tecnologies per Fred Beltran (i que a Espanya ha publicat també Norma Editorial, el primer dels quals es va esgotar en molt

ALEJANDRO JODOROWSKY

ALBINA Y LOS HOMBRES-PERRO



SIRUELA/BOLSILLO

poc temps) de l'any 2000 a l'any 2009, cobrint tot el començament d'aquest nou mil·lenni amb una història futurista on es barregen màquines i plantes que arriben a un final veritablement sorprenent. Tal vegada la pregunta que ens ve al cap d' immediat quan contemplem aquestes pàgines recarregades i que recorden tant el videojoc és per què ningú no s'ha interessat per portar-la no ja al cinema, sinó tal vegada als dibuixos animats (on probablement causaria molta perplexitat a tots aquells que diuen que el gènere fa molt de temps que no pot oferir coses noves.

Però sens dubte, si hi ha un esdeveniment que barreja i sacseja el món del còmic i el nou mil·lenni i la ciència-ficció i Alejandro Jodorowsky, tot això junt, aquest és sens dubte el renaixement de la mítica revista *Metal Hurlant*, aquella en què Jodorowsky i Moebius (un dels seus fundadors) s'havien conegut professionalment amb la petita *Los ojos del gato* i també amb la grandiosa *El Incal*.

Després que la primera etapa es tanqués l'any 1987, el juliol de 2002 va ressorgir de les seves cendres incorporant nous talents que convivia amb els més veterans, entre els quals, és clar, es trobava el nostre home. La premissa ja era interessant, però es va fer més encara quan es va saber que Jodorowsky guionitzaria ni més ni menys que la història del *Metal Hurlant*, parlant d'un asteroide que passava al seu viatge espacial per distints planetes donant-los certes característiques més que especials, i tot això, en històries curtes (sis, quatre, o fins i tot tres pàgines només) amb un dibuixant diferent cada vegada! Quan jo el vaig conèixer personalment, l'any 2001, em va parlar d'això amb el seu característic entusiasme: "Li vaig dir al meu editor: ¿però com he d'escriure històries curtes, si jo estic acostumat als grans formats, a les sagues en diversos toms? No ho podré fer... Ell em va dir que simplement ho provés. Em vaig enganxar." Malauradament, les noves aventures de la vella revista no varen arribar a bon terme, i de fet aquí al nostre país només vàrem tenir l'oportunitat de gaudir de sis únics números de la mà de Devir Editorial, i a més d'una petita joia contant una història dels *Metabarons* il·lustrada pel preciosista Travis Charest en nou pàgines (al primer número, contant la baralla entre Sin Nombre, el darrer *Meta-baró*, i el seu pare-mare), podem passar molt de gust amb les sis petites històries dibuixades per mestres com Marc Riou & Marc Vigoroux, Igor Baranko, JH William III, Pascal Alixe, Christian Hojgaard, o Jerome Opena (lamentablement, fins aquí va arribar a Espanya, encara que a França s'han recopilat totes aquestes històries curtes a un únic àlbum anomenat precisament *Asteroide Hurlant*, que esperem que tal vegada

alguna editorial decideixi recuperar aquí). Totes elles, narracions originals (algunes ja les havíem llegides d'altres formes a altres treballs d'Alejandro, encara que això no els lleva cap valor) i delicioses que exploren de forma diferent móns molt i molt diferents.

Definitivament, res comença i res acaba, i tot és un aprenentatge. Recuperant una frase de l'artista que sortia als audiocomentaris de *La Montaña Sagrada*, ens adonem que "l'art forma part de la meua vida. Mai no he diferenciat entre fer una pel·lícula i viure. *La Montaña Sagrada* va ser una experiència vital. En aquella època m'obsessionava trobar la lluminació. Vaig pensar que la pel·lícula podria ser una iniciació, un llibre sagrat, i ho haviem de viure." Potser *El Ladrón del Arcoiris* no va ser un llibre sagrat, però sens dubte, forma part de la seva vida...

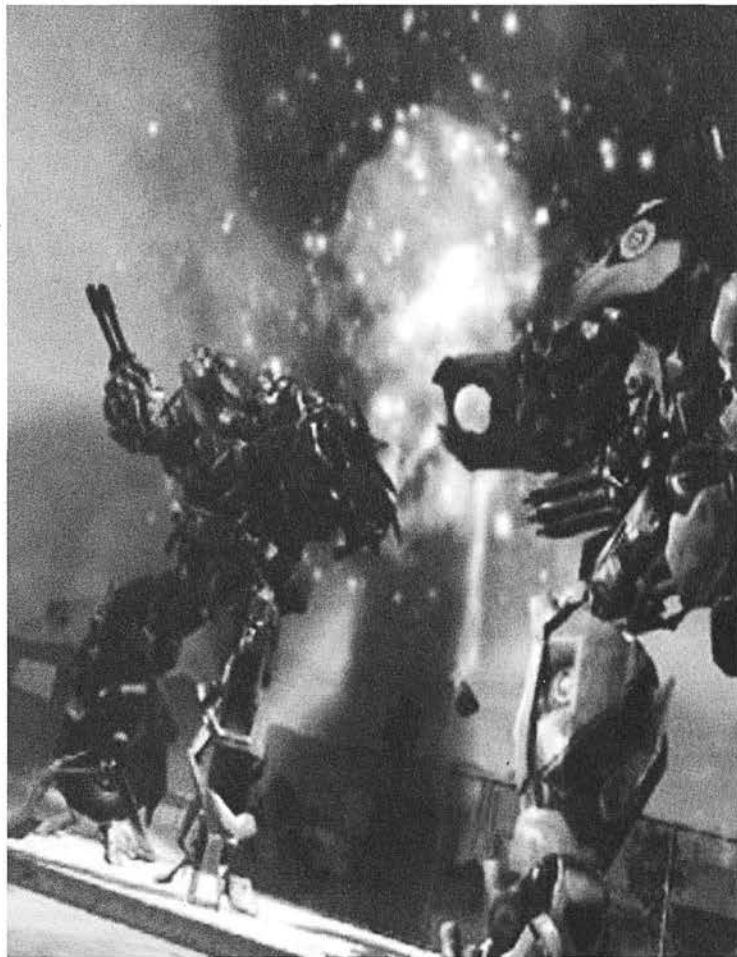
My victrola! My victrola! He stole my victrola! Thief! Thief! Thief! ■

Com cada any, ha arribat de nou l'octubre, la qual cosa significa fer una mica de balanç de tot el que ens ha portat aquest ja passat (i sobretot calorós) estiu, un temps que com sempre és d'allò més apropiat per refugiar-se a la frescor de la sala fosca i gaudir un poc de les noves estrenes que ens tenen preparades a Hollywood, encara que ja estem ben acostumats que aquestes estrenes siguin, sobretot, èxits de taquilla.

Sí, èxits de taquilla des del principi, i és que, de fet, ens trobem amb poques originalitats i moltes apostes segures (econòmicament parlant) a la cartellera. Per començar, Danny Elfman va ser l'encarregat de posar nous sons i compassos a *Terminator Salvation* (iMcG, 2009), personatge que aquesta vegada no interpretava Arnold Schwarzenegger però que encara disposa de la composició original signada per Brad Fiedel als títols de crèdit, músic encarregat de donar vida de manera tan magistral a les primeres *Terminator* (*The Terminator*, James Cameron, 1984) i *Terminator 2: El Juicio Final* (*Terminator 2: Judgment Day*, James Cameron, 1991), i que després ja només ha col·laborat en les sèries de televisió i també oferint novament el tema principal a la tercera (i molt més fluixa) *Terminator 3: La Rebelión de las Máquinas* (*Terminator 3: Rise of the Machines*, Jonathan Mostow, 2003, amb música de Marco Beltrami). Tenint en compte que Elfman està embolicat ara mateix a ni més ni menys que la nova versió del clàssic *Àlícia al País de les Meravelles*, que dirigeix el seu amic Tim Burton, podem dir que la seva carrera va més que ben encaminada.

No tornarem a esmentar-les totes una vegada més, però sembla que aquest fenomen de (almenys) taquilla no s'atura: parlem, és clar, no d'una quarta, sinó d'una sisena part, la de *Harry Potter y el Misterio del Príncipe* (*Harry Potter and the Half-Blood Prince*, David Yates, 2009), que com sempre ha comptat amb el ja llegendari tema de John Williams acompanyant aquesta vegada als compassos i notes de Nicholas Hooper, jove que sobretot ha fet feina per televisió però que també es va desenvolupar bé a l'anterior lliurament de la saga *Harry Potter y la Orden del Fénix* (*Harry Potter and the Order of Phoenix*, David Yates, 2007). I altra bona taquilla que només va per la tercera però potser arribi a la sisena veient els espectaculars resultats és *Ice Age 3: El Origen de los Dinosaurios* (*Ice Age 3: Dawn of the Dinosaurs*, Carlos Saldanha i Mike Thurmeier, 2009), que conta també amb música de John Powell (com l'anterior *Ice Age 2: El Deshielo* —*Ice Age 2: The Meltdown*, Carlos Saldanha, 2006—).

I amb això continuem: altres èxits de taquilla de l'estiu han estat la comèdia (o això diuen) *Resacón en Las Vegas* (*The Hangover*, Todd Phillips, 2009, amb música de Christophe Beck), pel·lícules



La venganza de los caídos

d'acció (que cada vegada contenen amb guions més estranys i difícils de creure en tots els sentits) com *Transformers: La Venganza de los Caídos* (*Transformers: Revenge of the Fallen*, Michael Bay, 2009, amb melodies del jove Steve Jablonsky que ja s'havia encarregat de la primera part *Transformers* —Michael Bay, 2007—) o *G.I. Joe* (*G.I. Joe: The Rise of Cobra*, Stephen Sommers, 2009, amb música ni més ni menys que d'Alan Silvestri), o la nova aventura de la totpoderosa Disney-Pixar, la lloada *Up: Una Aventura de Altura* (*Up*, Pete Docter i Bob Peterson, 2009), com ja és habitual amb música de Michael Giacchino.

Encara que també hem de destacar dos èxits monetaris una mica sorprenents i amb els quals ens quedem, encara que no sigui només per mèrits musicals: per una part, la nova bogeria de Sacha Baron Cohen anomenada *Brüno* (Larry Charles, 2009, amb música composta pel seu germà Erran Baron Cohen), i d'altra, el retorn al terror irreverent com és *Arrástrame al Infierno* (*Drag Me to Hell*, Sam Raimi, 2009, amb melodies de Christopher Young). Ves per on: després de tot, no tots els èxits de taquilla són dolents. ■

Parlant amb la pianista i compositora Mine Kawakami

H.G



Es troba i les troballes a la vida són, de vegades, completament màgiques i això precisament és el que em va passar a mi quan l'Existència mateixa em va posar al camí la pianista i compositora Mine Kawakami (Nagoya, Japó, 1969), a qui vaig conèixer ni més ni menys que a un *tablaó* flamenc a Granada i que és una dona realment especial: parlant un castellà gairebé perfecte (que va aprendre per necessitat, quan va arribar al nostre país sense parlar ni una paraula i després que li robessin diners i equipatge i haver de sobreviure al carrer amb l'ajut d'un home que no la coneixia), i després d'haver ofert un concert inoblidable titulat amb el suggestiu nom de *88 Colores Para un Piano* el passat 29 de juliol al Nuevo Teatro Lara de Madrid, em va concedir l'exclusiva d'una petita entrevista que també és un diàleg entre amics, perquè encara que he coincidit amb ella (i amb la seva parella, el poeta Rafael Pérez Castells) molt poques vegades, sembla que ens coneguéssim des de tota la vida. I és que, més enllà de la seva màgica música per al piano que evoca sensacions i sentiments de tota mena, Mine ha compost també algunes bandes sonores per distints elements i entitats, i jo no em puc resistir a demanar-li unes quantes coses al respecte, que resulten d'allò més revelador i sorprenent fins i tot per mi mateix.

Pregunta. Començant precisament per això: ¿quines bandes sonores has compost?

Resposta. Bé, encara no he fet cap llargmetratge, i això que és una cosa que m'agradaria molt i que tinc moltes ganes de fer. De moment, he fet feina sobretot per a la televisió: documentals, peces petites pel canal NHK del Japó; i el més important: els dibuixos animats. Sí, m'agraden els dibuixos animats (petita rialla)! La sèrie que porta música meua es diu *Morizo and Kikkoro*, i està prou bé. És una manera diferent de fer feina.

P. Respecte a la feina, tu ets una pianista molt àgil i diferent, i conjugues estils i tècniques ben distintes: música cubana, japonesa, clàssica... ¿D'on surten les teves idees musicals?

R. Bé, pensa que jo vaig estudiar piano, no composició, encara que també em considero compositora. Sobretot, em va marcar molt tota la música clàssica alemanya, tota la teoria d'allò que anomenem "música clàssica", perquè per a mi, el més important és l'harmonia, i això es nota molt als meus treballs. ¿No ho trobes?

P. Ja saps que a mi m'encanten els teus treballs (rialla seva i meua). Parlant de cinema: ¿quins directors t'agraden respecte a l'ús de la música a les seves pel·lícules?

R. M'agrada moltíssim el xinès Zhang Yimou, precisament per aquest ús de la música tan particular, tan seu: no té cap estridència, cap so fora de lloc. M'agraden molt, per exemple, *La Linterna Roja* (*Da Hong Deng Long Gao Gao Gao*, 1991, que té música de Naoki Tachikawa i Jiping Zhao) o *¡Vivir!* (*Huozhe*, 1994, també de Jiping Zhao) per això. També m'agrada molt el primer Almodóvar, els dels primers temps que feia servir aquelles cançons tan estranyes però tan encertades.

P. ¿I els compositors?

R. Mhmm... (dubta durant un instant, sense deixar de riure). Doncs... bé, ho diré: Tōru Takemitsu! (rialla forta: Takemitsu era sens dubte el compositor japonès més conegut, qui feia feina habitualment amb el director Akira Kurosawa) I no, abans que ho demanis, no és perquè sigui japonès... bé, o potser sí: Takemitsu és, literalment, el compositor de l'espai. Té a veure amb el zen, amb aquest espai que... És com viure entre dos sons. M'explico?

P. Per descomptat (escoltant les composicions de Mine ningú no deixa de percebre aquestes subtilitats de sons entre notes i de relacions entre l'espai i la música... i tampoc és gens estrany que Takemitsu estigui a les seves preferències). Algú més?

R. Sí, em va agradar molt A. R. Rahman a *Slumdog Millionaire* (Danny Boyle, 2008), tant les melo-



dies com les cançons eren delicioses, encara que he de dir que a mi no m'agraden gens els musicals. Tot és massa artificial, massa estrident! De vegades, a Hollywood fan servir massa notes, massa sons.

P. No ets l'única que es queixa d'això, t'ho puc assegurar (no és convenient generalitzar, i Mine mateixa tampoc no ho fa, però és cert que unes quantes veus s'han queixat sempre de les estridències de Hollywood pel que fa tant a les imatges com a la música). Parlant de composició ¿et sembla que és fàcil comprendre per al cinema?

R. No, és clar que no. La composició és tota una feina que de vegades resulta molt complexa... Jo mateixa he compost també, per exemple, per poesies de Rafael ("I molt bé!", diu ell orgullós), i no és senzill. De fet, una de les idees que tinc ara al cap és la de compondre cançons, és a dir, fer jo mateixa lletra i música. Cada tasca és diferent, i cada una d'elles té les seves dificultats.

P. De fet, al teu darrer concert ens has ofert una peça que és ni més ni menys que la banda sonora composta per a un eclipsi.

R. Sí, pel darrer eclipsi total de Sol que es va veure al Japó. Va ser molt emocionant, encara que jo no ho vaig veure en directe, però quan vaig veure per televisió les imatges, la reacció de la gent, em va sorgir de dintre. Veus? Aquesta música neix de l'emoció, sense preparar-ho, i això m'encanta.

P. Precisament, jo penso que la teva música és molt emocionant, i també molt espiritual. ¿Per què?

R. Ah, sí? (em mira amb ulls incrèduls) Espiritual... Sí, potser sí que ho és... ("És clar que ho és!", afegeix Rafael sense poder contenir-se, demanant perdó d'immediat amb un ampli somriure) Mira, jo sóc una persona que hi crec, en els miracles: als meus viatges m'han passat molts de miracles, com per exemple poder arribar a conèixer a Chucho Valdés a Cuba i tocar amb ell, o també quan vaig arribar a Espanya. Mira, ara mateix, faig un concert

anual al temple Kiyomizu del Japó, un temple centenari on mai no ha tocat cap artista més, i és un èxit. També ho faig a Butai, un concert de vespre per 200 persones, i amb la meva música procuro acompanyar la naturalesa, i a la gent li agrada.

P. Val la pena que et conti una cosa més, que t'agradarà (Rafael, sense deixar el somriure, li dona una petita empenta a Mine): ¡Mine composita cuinant!

R. ¿Com? (poso cara de sorpresa, i ella em contesta llevant-li importància). Bé, sí, és cert... Als descansos, quan he d'aturar-me de tocar, m'agrada cuinar, és com un petit ritual, piano i cuina estan molt relacionats per a mi. De fet, una vegada vaig intentar deixar el piano per una lesió i fer-me cuinera, i no em sortia bé, necessitava la combinació dels dos elements.

P. Ostres... ¿i no es podria fer res amb això? Tal vegada barrejar música i gastronomia.

R. El fet és que sí, ja tenim plans (torna a somriure): amb el cuiner Jordi Esteve, del restaurant Nectarí de Barcelona, volem fer un menú especial combinant plats i música. I al Japó vaig fer una cosa semblant, una cata de vins combinant maridatge i música i he de dir que el resultat és deliciós (rialles).

P. Segur... I ara, doncs, a part dels teus concerts i d'esperar l'oportunitat de poder fer feina a una pel·lícula, ¿quins són els teus plans relacionats amb la composició?

R. Doncs una cosa que també és ben especial: tinc la satisfacció de ser la pianista oficial del proper Xacobeo, la qual cosa significa entre altres esdeveniments fer més de vint concerts a un escenari mòbil que anirà des de Roncesvalles fins a Santiago de Compostela... i també, és clar, el compromís de fer música per documentals! Com pots veure, no em falta feina... (més rialles) encara que torno a repetir que m'encantaria fer música específicament per una pel·lícula: estic esperant cridades de directors! ■

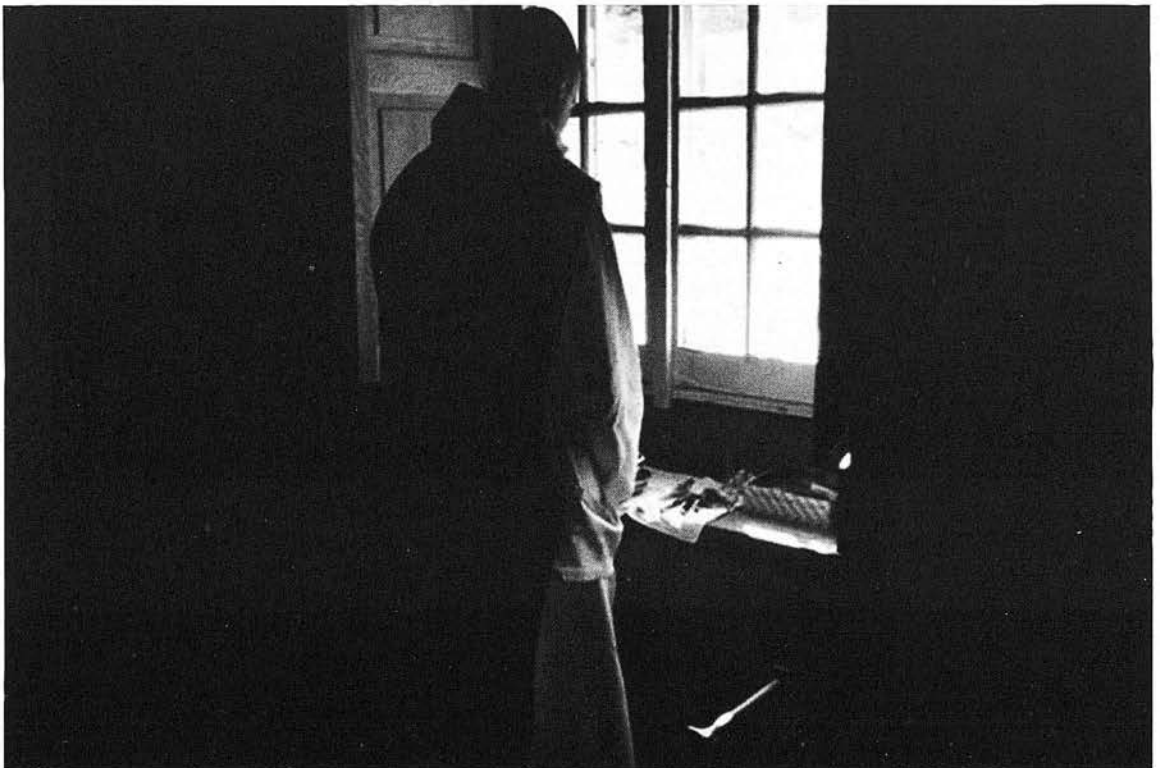
El gran silenci

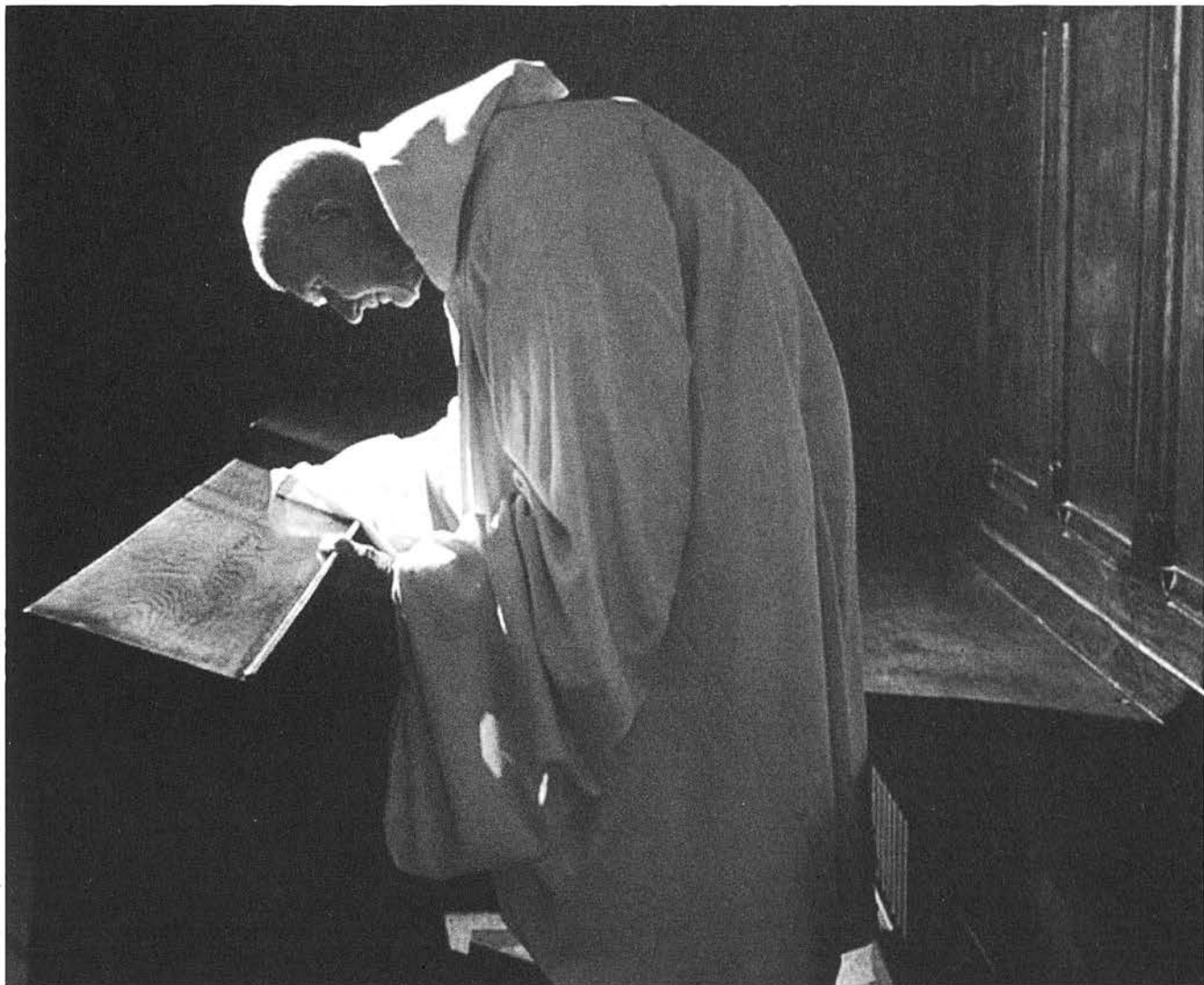
Joan Ferrer Miserol

El gran silenci (2004) és un documental de sobre els cartoixans, monjos que viuen una vida eminentment contemplativa i que es mantenen gràcies a la fabricació del famós licor Chartreuse. Se tracta d'un documental que l'autor havia sol·licitat als monjos l'any 1984 i que fins el 2000 no li permeteren rodar-lo. No solament és un document impagable d'un món que està en vies de desaparició, sinó una vertadera obra d'art a l'altura de les de Flaherty. Si Flaherty ens mostrà la precarietat de la vida, aquest ens mostra la renúncia voluntari del món fet per uns homes amb la finalitat d'assolir autenticitat i felicitat. Aquesta contemplació està feta cap el Déu jueu per esser una institució cristiana; però és pràcticament igual a la vida monàstica dels monjos zen, amb la diferència que aquests parteixen d'una cultura budista. El que sembla, avui dia, és que tant uns com els altres són institucions que estan en total decadència, perquè cada cop se cerca més poc l'aïllament. Tots els teòrics de la contemplació mantenen que aquesta s'ha de practicar dins una vida normal, exercint simultàniament qualque activitat profana. Això té una raó molt llampant, l'aïllament, a més d'esser per a caràcters molt especials, duu forçosament a unes limitacions personals molt poc recomanables, i solament dins la integració amb la societat, tenint en compte el món, es pot gaudir d'una autèntica contemplació. Però això no treu importància al document, fins i tot n'hi dona

més, perquè és una institució mil·lenària que culturalment no pot oblidar-se i que estant en vies de desaparició la fa encara més entranyable. És el mateix cas del Nanouk de Flaherty, que avui és un document impagable.

Malgrat la persona que ma va deixar el DVD m'advertí que me dormiria, no sols no ho vaig fer, sinó que vaig seguir ben despert tota la pel·lícula. Des del principi fins al final és terriblement encisadora, i no només pel que se mostra, sinó sobretot per com se mostra. La llum, malgrat no haver-hi focus i tota ella esser natural, està esplèndidament aconseguida per donar la sensació de vida dins un convent amb tan poca animació; l'espectador rep més experiència de vida d'aquest monestir aturat que la que pogués rebre de molts de carrers plens de gent atrafegada. Els enquadraments són d'una perfecció gairebé cartesiana, que transmeten la noble impressió que s'ha de mirar exactament el que se mostra perquè allà està l'encís, el bessó de la vida cartoixana. De tant en tant, exposa l'exterior amb plans fixos que desprenen la mateixa placidesa que els de l'interior. En algun pla es veu a la llunyania un avió, que és com una raresa dins el conjunt, quedant clar que no va cap a la cartoixa, que passa de llis. Malgrat tot, no fa cap sensació d'amenaça, més bé la impressió que pertany a un altre món, un món que no té res a veure amb el que s'està vivint dins l'edifici monacal. Un altre dels encerts de la pel·lícula és el muntatge, perquè





el que ens descriu la pel·lícula no té cap relació cronològica, ja que, entre d'altres coses, estam veient un món sense cronologia, fora del temps. Només és nota el temps en els plans exteriors, en el canvi d'estacions. Fins i tot la sensació de dia i nit desapareix, possiblement perquè els plans de nit no se degueren poder rodar per falta de llum. També és un encert la manca de qualsevol comentari, ja que seria una contradicció parlar mentre que els qui són mostrats no parlen; una contradicció i un insult. A més, no és necessari, perquè tot el que és veu parla sense necessitat de so.

Els pocs diàlegs que hi ha a la pel·lícula són cantats; és a dir, no són entre essers parcials, sinó entre el tot i per al tot. El que mostrén els monjos poden ésser fets reals; però la pel·lícula no ho pretén, no reflecteix com a vertader el que mostra, sinó que ho fa vertader. Si existeix alguna cosa més enllà del que es veu no pot ésser més que una repetició, pura retòrica. Les coses que passen mai no tenen un sentit parcial, sinó universal, total. A la pel·lícula no hi ha gairebé cap panoràmica, perquè tot l'univers està dins l'enquadrament i defora d'ell res no té sentit. Realment, els únics sons que es mostren com a protagonistes són els d'objectes

o el so de la pluja, quan cau i quan corre per la terra; és un so natural, total, que no depèn de cap particularisme, és un so absolut. Aquesta pel·lícula no és una incitació a la contemplació, ni tan sols una ajuda, sinó una comprovació que la contemplació és una experimentació sublim de la totalitat del cosmos des d'un únic punt de l'univers, el punt interior de cadascú, el punt comú a tothom, l'únic punt existent; tot el que va més allà, o se queda més aquí, només pot ésser irreal, ficció.

Si algun emperò se li pot posar a aquesta pel·lícula sublim és l'excessiva duració. S'hauria pogut prescindir d'algun metratge, especialment a la segona part, allò que ens mostra el particularisme dels monjos; una contradicció dins una pel·lícula que pretén exposar la contemplació. És més conseqüent quan es veuen amb la caputxa posada, ja que així són percebuts com a personatges arquetípics.

Nanouk de Flaherty fou un document important perquè era la plasmació d'un món en extinció. *El gran silenci* també; però en els dos casos el gran mèrit no n'és el valor documental, sinó el fet que ens situen davant els reflexos de l'eternitat i de la infinitud. ■

Tríptic de cinema italià: Antonioni, Monicelli i Scola

Alexandre Maura Lull

Durant aquest mes d'octubre, el Centre de Cultura Sa Nostra presenta una atípica i triple proposta sobre cinema italià, basada en una sèrie de llargmetratges que formen part de la filmografia no principal —o com a mínim la que no ha estat tan accessible per al gran públic— de tres dels directors més reconeguts de la segona meitat del segle XX, com són Michelangelo Antonioni, Mario Monicelli i Ettore Scola.

Aquest cicle està format, per ordre cronològic, dels títols següents: *L'armata Brancaleone* (*La armada Brancaleone*, 1966), *Passione d'amore* (*Entre el amor y la muerte*, 1981) i *Identificazione di una donna* (*Identificación de una mujer*, 1982).

L'armata Brancaleone (1966) és una comèdia ambientada a l'Edat Mitjana dirigida per Mario Monicelli, un dels realitzadors que va formar part del grup renovador del cinema italià dels cinquanta i especialment dels seixanta, que va servir com a nexa entre el neorealisme i el nou cinema italià que es començava a forjar a través de la

presència —a més de Monicelli— d'altres figures com Marco Bellocchio, Bernardo Bertolucci o Pier Paolo Pasolini, que encetaren per diferents vies cinematogràfiques el transvasament entre tots dos períodes.¹

Monicelli va néixer a la ciutat de Roma al 1915 i va aconseguir cridar l'atenció a partir de l'estrena de les pel·lícules sobre el personatge de Totò. La seva carrera va desenvolupar-se a mitges entre dues tendències: d'una banda, el retrat de la cultura popular italiana i, de l'altra, el gènere de la comèdia. Amb *I soliti ignoti* (*Rufufú*, 1958) aconsegueix el seu gran èxit de públic i, amb *La grande guerra* (*La gran guerra*, 1959), la crítica li besa els peus davant d'aquell manifest antibel·licista de gran càrrega social i que d'alguna manera va significar una presentació prèvia del missatge projectat a *L'armata Brancaleone*, una història que desmitificava els conceptes d'heroisme, honor i glòria en un dels períodes històrics —en aquest cas molt més allunyat en el temps que la

Scola



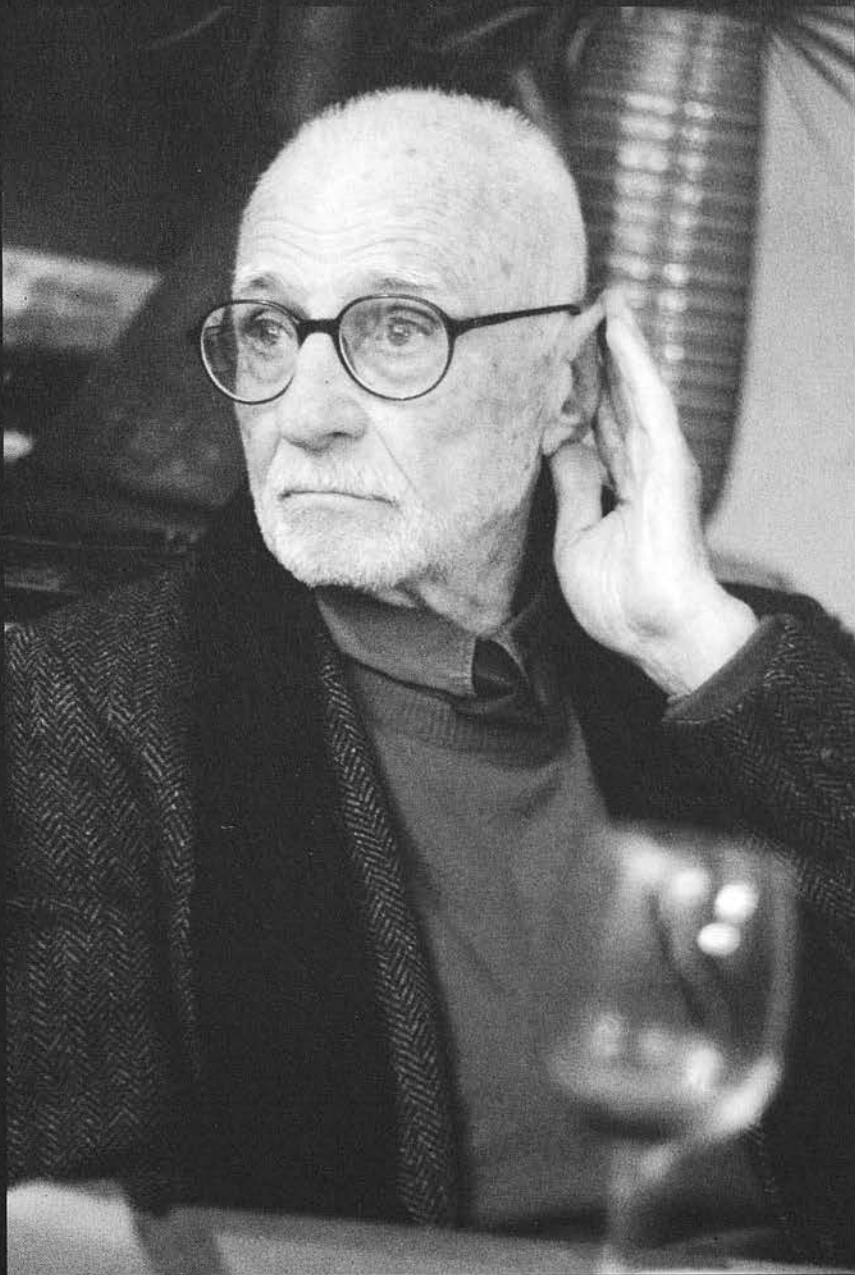
I Guerra Mundial— com varen ser les croades, en què Monicelli desplegava tota la saviesa a l'hora de crear un film en què els codis del gènere històric eren utilitzats per oferir una imatge i una anàlisi del comportament humà, de les nostres motivacions i impulsos, possiblement molt més propers als personatges histriònics i caricaturitzats de la pel·lícula de Monicelli que els que la tradició convencional ens ha mostrat al llarg del temps.

La pel·lícula va aconseguir un èxit de públic tan elevat que va tenir una continuació el 1970 titulada *Brancaleone alle crociate* (*El hijo de Brancaleone*, 1970), dirigida també per Monicelli i igualment protagonitzada per Vittorio Gassman. Va ser un llargmetratge d'aventures que va continuar en la mateixa línia que la seva predecessora, caracteritzada per una dosi d'ironia i sàtira elevada que es va aprofitar del talent per a la comèdia de Gassman i de les grans interpretacions dels secundaris, especialment de Gian Maria Volontè i Catherine Spaak.²

Si filem prim, el film es pot concebre com la resposta en to de comèdia a l'anterior *Det sjunde inseglet* (*El setè segell*, 1957) o a la contemporània *Andrei Rubliov* (1966), dirigides independentment per Ingmar Bergman i Andrej Tarkovskij; i que, a la vegada, va servir com a inspiració per una de les pel·lícules més conegudes dels anglesos Monty Python, sota el títol *Monty Python and the Holy Grail* (*Los caballeros de la mesa cuadrada*). Fins i tot, els anys vuitanta varen explotar, segons el seu discurs particular, un títol com *The Princess Bride* (*La princesa promesa*, Rob Reiner; 1987), repleta igualment d'aquesta humanització amb voluntat de desmitificar, una proposta que, per davant de totes les característiques —de la mateixa manera que *Brancaleone*—, emprava el guió com l'eina essencial per al desenvolupament de la història i dels personatges.

Se n'han de destacar finalment els títols de crèdits, presentats a mode de còdex medieval; el discurs motivador de *Brancaleone* al seu petit exèrcit i la interpretació de Gassman, un actor que va demostrar tots els seus registres en aquesta comèdia irreverent.

La segona proposta d'aquesta triple oferta italiana és *Passione d'amore* (*Entre el amor y la muerte*, 1981), estrenada a l'Estat espanyol amb un retard notable, concretament l'any 1988. Scola rodava un dels seus millors títols, ambientat en aquesta ocasió en el segle XIX, on es recreava, a través de la novel·la de l'escriptor Iginio Ugo



Tarchetti Fosca (1869),³ adaptada pel guionista Ruggero Maccarico (que al costat d'Ettore Scola varen formar una extraordinària parella professional), el mite de la bella i la bèstia, capgirat en aquesta ocasió a través dels rols dels protagonistes. El director ens presentava la història d'amor entre un oficial de l'exèrcit en el darrer període del *Risorgimento*, a les acaballes de la unificació italiana els anys seixanta.

El protagonista és un capità enamorat d'una dona bella a la qual ha d'abandonar obligatòriament quan és traslladat al nou destí. La cosina del seu superior, Fosca, és una dona aïllada de la societat per culpa del seu físic i dels seus pensaments i que encisarà d'una manera malaltissa el capità, el qual entrarà en un joc psicològic entre aquests dos personatges. La traducció al castellà del títol original ja alerta malauradament

Monicelli



Antonioni

d'aquest doble plantejament, igual que els noms de les protagonistes, *Fosca* i *Clara*, que, entorn del protagonista, generen una història d'amor i passió que desembocarà en conseqüències personals greus.

L'empremta d'estètica simple, d'utilització d'espais únics i el desenvolupament emocional dels actors són els veritables protagonistes del seu cinema i d'aquesta pel·lícula en particular. És un cinema introspectiu que manté en general una atmosfera de senzillesa i que Ettore Scola treballarà com a motor essencial de les seves històries.

Acabem el recorregut cronològic amb *Identificazione di una donna* (*Identificación de una mujer*, 1982), dirigida per Michelangelo Antonioni. El creador de la *trilogia de la incomunicació* es trobava pràcticament retirat del cinema quan va dirigir aquest projecte —en la dècada dels setanta tan sols havia realitzat dos films— i, amb *Identificazione di una donna*, deixava un missatge final molt proper al d'un diàleg reflexiu que establia amb l'espectador, una mirada paral·lela on despüllava els sentiments i reclamava als seguidors una resposta a la seva crisi creativa. Ho va estructurar mitjançant un personatge que representava un director de cinema —interpretat per l'actor cubà Tomas Milian— que era retratat al film imbuït en un procés depressiu i de crisi, tant sentimental com artística, a la recerca de la inspiració perduda.

Aquesta dualitat, mostrada aquí sobre la figura femenina, era una renovació dels plante-

jaments anteriors d'una realitat confusa, mescla de somnis i pèrdues de personalitat, com per exemple els que succeïen a *Il deserto rosso* (*El desierto rojo*, 1964) o *Professione: reporter* (*El reportero*, 1974).

Sembla que Antonioni es va voler acomiadar del món del cinema —després d'aquest títol, no va tornar a rodar un llargmetratge complet— amb l'anàlisi de dues de les seves constants més recurrents: la incomunicació entre els personatges i el tractament de la realitat. El crític Quim Casas escrivia unes paraules a les pàgines de la revista *Dirigido por...* el 1989 que alabaven aquesta nova i darrera proposta dins del format del llarg d'Antonioni i la qualificaven com *la seva millor pel·lícula en molt de temps*.⁴

L'únic que és cert és que Antonioni es va acomiadar del cinema convencional amb aquest títol i que mai no és tard per recuperar l'epíleg d'una de les veus més admirades i respectades del cinema italià i europeu del segle xx. ■

NOTES

(1) Cal destacar *En torno al nuevo cine italiano. Los años sesenta: realismo y poesía*, editat per José Enrique Monterde, com una de les publicacions fonamentals per aprofundir en aquest període. Publicat per Festival Internacional de Cine de Gijón i Ediciones de la Filmoteca, 2005.

(2) Per ampliar-ne la informació, consulteu el número 159 (juny de 1988) de la revista *Dirigido por...*, a l'estudi escrit per Carlos García Brusco, pàg. 44-45.

(3) Per ampliar aquesta informació, consulteu *l film di Ettore Scola*. Pier Marco De Santi i Rossano Vittori. Gremese Editore, 1987, pàg. 143-144.

(4) A *Dirigido por...*, abril de 1989, núm. 168, pàg. 76-77.

Apunts a contrallum A Spike Lee joint

Josep Carles Romaguera

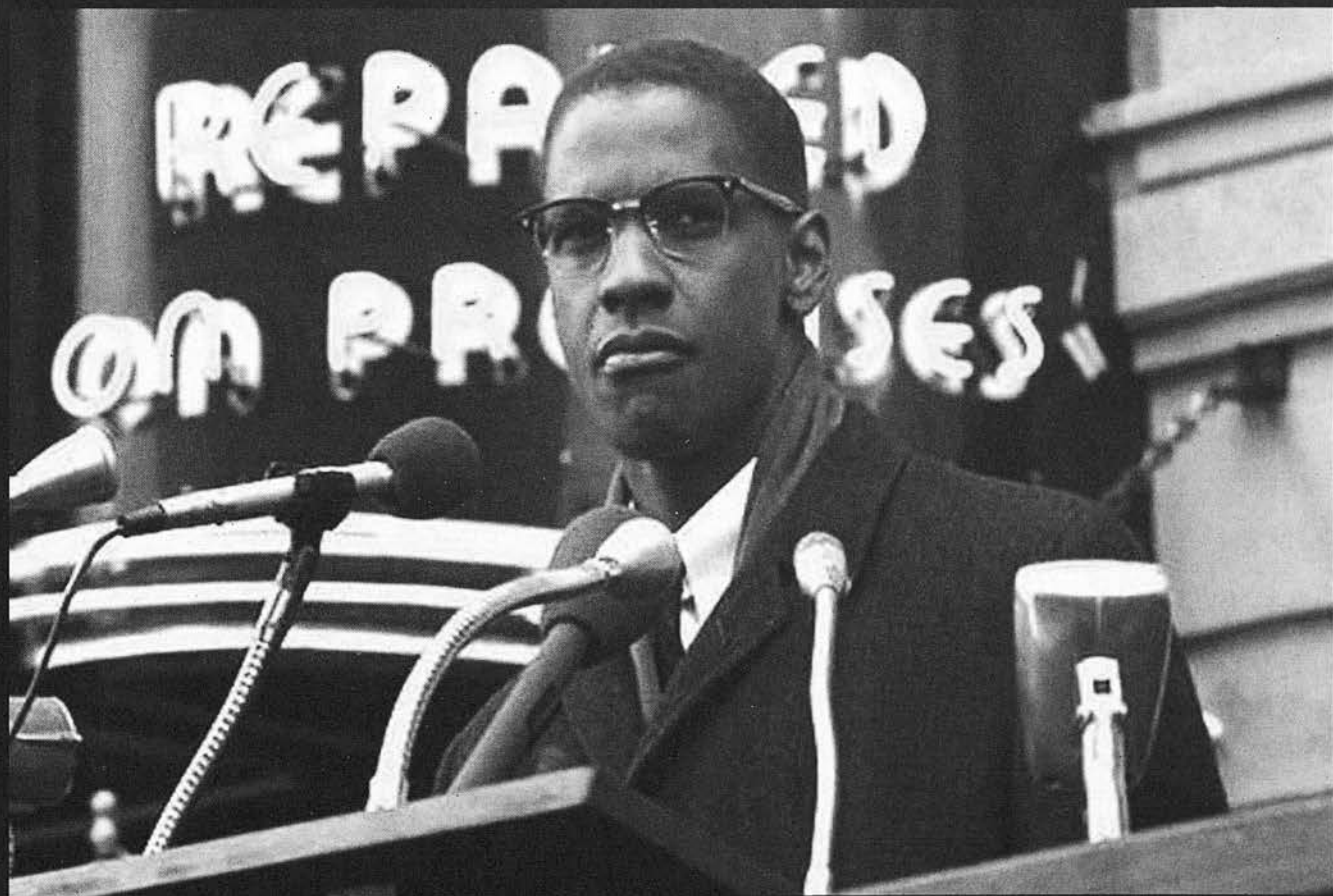
Mai no m'ha resultat senzilla la meua relació com espectador amb el cinema d'Spike Lee. En legítima defensa també diré que al llarg dels últims quinze anys la seva filmografia s'ha desenvolupat de manera irregular i confusa, la qual cosa ha fet que algunes de les seves pel·lícules no fossin exhibides a les nostres sales —*Crooklyn* (1993), *La marcha del millón de dólares* (*Get on bus*, 1996) o *Bamboozled* (2000), per exemple—. Circumstàncies d'aquest tipus al marge, també cal reconèixer que a l'hora d'apropar-se a la seva obra s'ha de tenir certa predisposició a descobrir una proposta imprevista. Això pot fer que un a priori s'eviti l'esforç o, contràriament, pugui trobar-ho una motivació afegida, encara que la decepció pugui ser-ne una conseqüència. La qüestió resideix en el fet que a vegades el seu estil, sempre caracteritzat per certa dosi de visceralitat, per un vigor expositiu i més d'un malabarisme formal, s'adequa a la perfecció mentre que en altres ocasions acaben per formar part d'un alarant despropòsit o d'una proposta d'allò més fada. Fins aleshores podia dir que m'estimava més el vessant cridaner, impulsiu i nerviós de *Haz lo que debas* (*Do the right thing*, 1989) o *Summer of Sam* (1999), encara que resultessin irregulars, fins i tot, emfàtiques, a coses més

convencionals de tipus melodramàtic, com *Fiebre salvaje* (*Jungle fever*, 1991), o històric, com *Malcolm X* (1992) —el seu intent per rebre reconeixement acadèmic—.

Tot això, personalment, fa que deixi de banda un dels trets que més ha caracteritzat el seu cinema, com és que s'hagi erigit en una de les veus més compromeses amb la problemàtica racial derivada de l'enfrontament entre els blancs i els negres en la societat nord-americana. Pel·lícules com *Haz lo que debas* o *Malcolm X* han servit per oferir una nova perspectiva a l'hora d'establir un testimoni al voltant d'una situació que des de Hollywood sempre ha estat tractada amb la demogògia necessària perquè l'espectador pogués tenir la consciència ben tranquil·la. En aquest sentit, la vehemència en el discurs i la crispació del to, propis d'Spike Lee, sempre han pogut resultar una mica desconcertants, fins i tot incòmodes, encara que perillosament bel·ligerants, quan no proclius cap una apologia de la violència. I és aleshores quan un pot desenvolupar cert rebuig cap a la seva figura com a cineasta.

En canvi, però, aquesta ràbia, aquesta visceralitat, que fan d'ell un cineasta d'ambigüitat sospitosa, ha anat minvant en els últims anys, sense que

Malcolm X



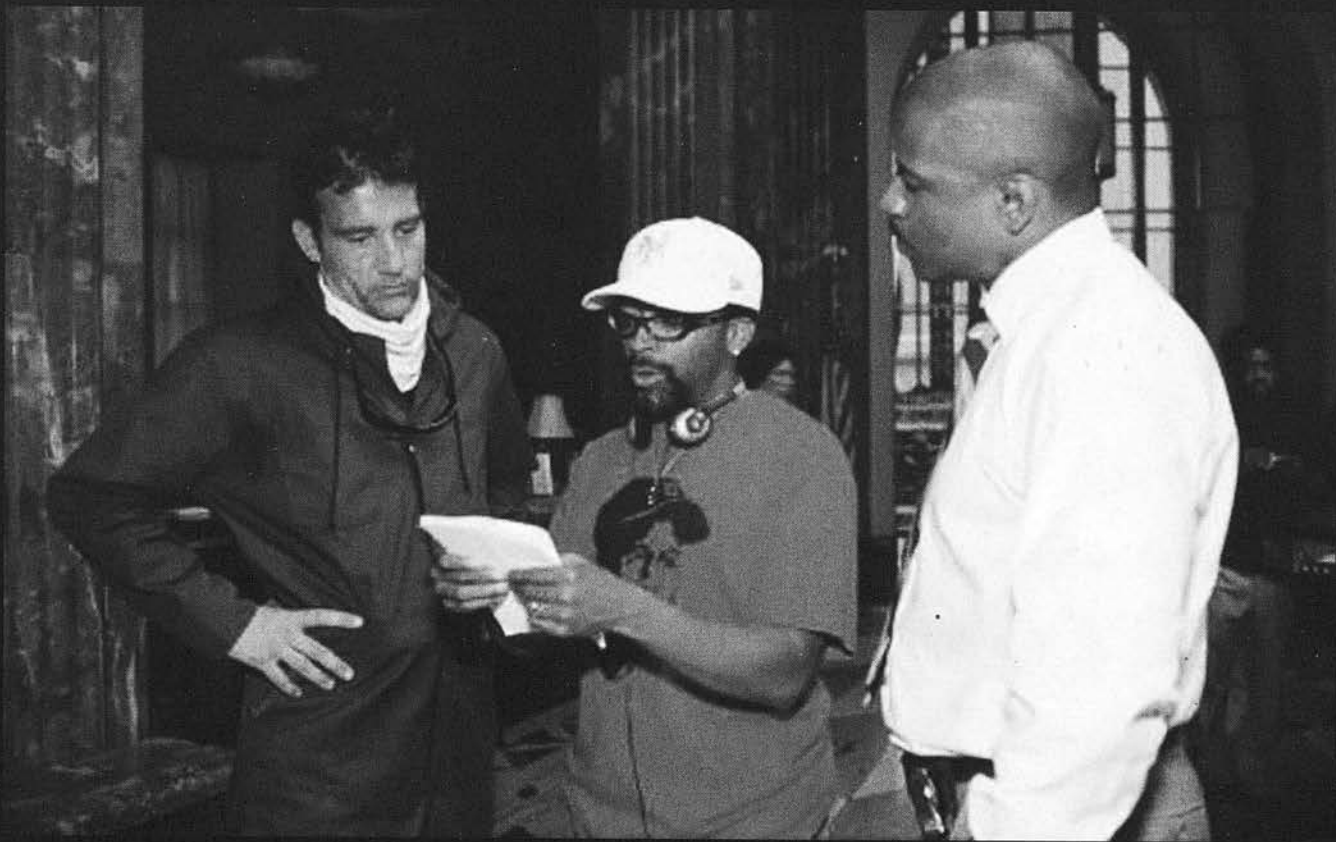
hagi deixat de ser un cineasta que manifesti una actitud compromesa amb la realitat més recent i immediata, aquella que esdevé conseqüència directa del traumàtic 11 de setembre de 2001. Així les coses, la seva penúltima pel·lícula —a l'espera de l'estrena de la recent finalitzada *Miracle at Sta. Anna* (2009)—, *La última noche* (*The 25th hour*, 2002), malgrat girava al voltant de l'últim dia en la vida d'un "camell" abans d'entrar a la presó, es manifestava, en certa manera, com una crònica d'uns Estat Units immersos en la més absoluta indefensió i desorientació, conseqüències absolutes dels atemptats contra el World Trade Center. Posteriorment, l'estrena de *Plan oculo* (*Inside man*, 2006) també incidia en alguns dels aspectes de la seva precedent, encara que ara el punt de partida era l'execució d'un atracament perfecte, també hi havia com a rerefons una dissecció de com es trobava la societat nord-americana cinc anys després dels esdeveniments abans esmentats.

A partir de la realització de *Plan oculo* dos són els aspectes que resulten més interessants en relació a la trajectòria del director. Per una banda, descobrir com Spike Lee ha optat per camuflar-se, quan sempre ha evidenciat la seva tendència a l'estridència i l'excentricitat, darrere un subgènere com és el de pel·lícules d'atracaments, recuperant, de qualche manera la idiosincràsia d'obres típiques dels anys setanta, com *Tarde de perros* (*Dog day afternoon*, 1975), de Sidney Lumet. I per altra banda, comprovar com aquesta apropiació genèrica li ha servit per capgirar-la de manera que serveixi als interessos del seu discurs. A diferència

de l'esmentat film de Lumet, l'atenció no va exclusivament dirigida cap a l'atracador, sinó que es focalitza cap a una fauna habitada per advocats i policies que posen en evidència una moralitat d'allò més dubtosa. *Plan oculo* capgira els conceptes convencionals d'aquest tipus de pel·lícules, de manera que els "dolents" busquen venjar-se de qui en el passat es varen aprofitar de les pobres víctimes de la Segona Guerra Mundial, mentre que els "bons" tan sols semblen actuar per interessos propis.

No deixa de resultar sorprenent en un director que per moments ha pogut caure en un maniqueisme accentuat que ara posi de manifest la seva capacitat per observar ambivalències morals. De fet, aquesta ja era una característica que feia atractiva *La última noche* i que ara, amb *Plan oculo*, ha sabut treballar amb més complexitat. Per exemple, el detectiu Frazier (Denzel Washington) busca amb l'assignació del cas una possibilitat per rentar la seva malmesa imatge, o Madeleine White (Jodie Foster), negociadora al servei del propietari del banc, tan sols pretén protegir els interessos del seu client, sense plantejar-se les possibles víctimes. Així és com dissimuladament Spike Lee posa de manifest una radiografia moral que deriva en anàlisi d'una estructura sociopolítica, en la qual hi ha persones que ni són policies, ni jutges ni polítics i en canvi poden tenir més poder de decisió que tots aquests. Petita sinècdoque, doncs, de com funcionen les coses en aquest món en el qual vivim, on un àrab és sinònim de terrorista i un negre sempre és sospitós. ■

Plan Oculo



Les pel·lícules del mes d'octubre

Cinema italià.

A les 18.00 hores

Cinema italià

7 D'OCTUBRE

La armada Brancaleone (1966-VOSE)

Mario Monicelli

21 D'OCTUBRE

Entre el amor y la muerte (1980-VOSE)

Ettore Scola

28 D'OCTUBRE

Identificación de una mujer (1982-VOSE)

Michelangelo Antonioni



FITXES TÈCNIQUES

Identificación de una mujer

Nacionalitat i any de producció: Itàlia, 1982

Títol original: *Identificazioni di una donna*

Director: Michelangelo Antonioni

Guió: Michelangelo Antonioni, Gérard Brach, Tonino Guerra

Fotografia: Carlo Di Palma

Música: John Foxx

Muntatge: Michelangelo Antonioni

Intèrprets: Tomas Milian, Daniela Silverio, Christine Boisson, Lara Wendel

La armada Brancaleone

Nacionalitat i any de producció: Itàlia, 1966

Títol original: *L'armata Brancaleone*

Director: Mario Monicelli

Guió: Mario Monicelli, Agenore Incrocci, Furio Scarpelli

Fotografia: Carlo Di Palma

Música: Carlo Rustichelli

Muntatge: Ruggero Mastroianni

Intèrprets: Vittorio Gassman, Catherine Spaak, Folco Lulli, Gian Maria Volonté

Entre el amor y la muerte

Nacionalitat i any de producció: Itàlia, 1981

Títol original: *Passione d'amore*

Director: Ettore Scola

Guió: Ettore Scola, Ruggero Maccari

Fotografia: Claudio Ragona

Música: Armando Trovajoli

Muntatge: Raimondo Crociani

Intèrprets: Bernard Giraudeau, Valeria D'Obici, Laura Antonelli, Jean-Louis Trintignant

Les pel·lícules del mes

Cinema & Jazz Voyeur. Any Internacional de l'Astronomia

A les 19.00 hores

Cinema & Jazz Voyeur (Spike Lee & Bill Lee & Terence Blanchard)

3 D'OCTUBRE

Malcolm X (1992)

30 D'OCTUBRE

Inside Man (2006)

31 D'OCTUBRE

Mo' Better Blues (1990)

FITXES TÈCNIQUES

Malcolm X

Director: Spike Lee

Guió: James Baldwin, Arnold Perl i Spike Lee

Fotografia: Ernest Dickerson

Música: Terence Blanchard

Intèrprets: Denzel Washington, Angela Basset, Albert Hall i Al Freeman Jr.

Inside Man

Director: Spike Lee

Guió: Spike Lee i Russell Gewirtz

Fotografia: Matthew Libatique

Música: Terence Blanchard

Intèrprets: Denzel Washington, Clive Owen, Jodie Foster, Willem Dafoe, Christopher Plummer

Mo' Better Blues

Director: Spike Lee

Guió: Spike Lee

Fotografia: Ernest Dickerson

Música: Bill Lee i Terence Blanchard

Intèrprets: Denzel Washington, Spike Lee, John Turturro, Samuel L. Jackson



d'octubre

A les 20.00 hores
Any Internacional de
l'Astronomia

7 D'OCTUBRE

Planeta rojo (2000)

A. Hoffman

14 D'OCTUBRE

Sunshine (2007)

D. Boyle

21 D'OCTUBRE

Deep Impact (1998)

M. Leder

28 D'OCTUBRE

El abismo negro (1979)

G. Nelson

FITXES TÈCNIQUES

Planeta rojo

Director: Anthony Hoffman

Guió: Chuck Pfarrer i Jonathan Lemkin

Intèrprets: Val Kilmer, Carrie-Anne Moss, Tom Sizemore

Sunshine

Director: Danny Boyle

Guió: Alex Garland

Intèrprets: Rose Byrne, Cliff Curtis, Chris Evans

Deep Impact

Director: Mimi Leder

Guió: Bruce Joel Rubin, Michael Tolkin i John Wells

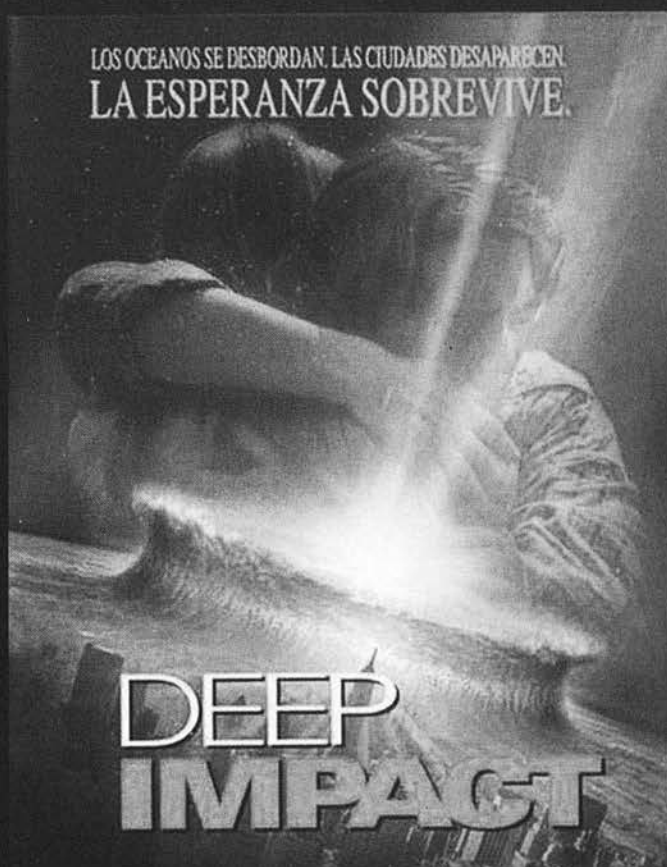
Intèrprets: Robert Duvall, Tea Leoni, Vanessa Redgrave, Maximilian Schell

El abismo negro

Director: Gary Nelson

Guió: Joe Rosebrook i Gerry Day

Intèrprets: Maximilian Schell, Anthony Perkins, Ernest Borgnine



LA TEVA NÒMINA A SA NOSTRA
TRANQUIL·LITAT



Per a més informació
www.sanostra.es

Amb el coneixement de la Conselleria d'Economia, Hisenda i Innovació, Govern de les Illes Balears, 30/05/09

"SA NOSTRA"

CAIXA DE BALEARS