

Entrevista a José Luis Sampedro

Donostia 2009

temps moderns
papers de cinema



núm. 157 Novembre 2009



temps moderns *papers de cinema*
Edició mensual Novembre 2009 Núm. 157

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 dissenja

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. *Romeu, Julieta i les tenebres* (1960), Jiri Weiss
per Miquel Alenyà
- 6 VISIÓ DIGITAL. *Hold back the dawn* (Si no amaneciera, 1941), Mitchell Leisen
per Miquel Alenyà
- 8 Chaplin en imatges
per Jaume Muntaner González
- 11 TOT PASSEJANT AMB LA FEMME FATALE
La Evolució del mite de la *femme fatale* des de la pintura Renaixentista fins al cinema de gènere negre
De la *femme fatale* renaixentista a la romàntica (part I)
per Meritxel Farre
- 15 De la *femme fatale* renaixentista a la romàntica (part II)
- 18 Els preraphaelites i les seves *belles dames sans merci*
- 25 Les tribulacions de *La dolce vita* en l'Espanya de Franco
per Román Gubern
- 28 El secret desvetllat
per Antoni M^o Thomàs
- 29 Trenta minuts de cinema total
per Joan Ferrer Miserol
- 31 *Els soprano*: la culminació d'un gènere
per Pere Antoni Pons
- 33 Diàlegs de Walden: seqüències i sons en Portabella (I)
- 37 Bon intent
per Joan Bover
- 39 Parlant de cinema (i altres coses) amb José Luis Sampedro (i Olga Lucas)
per H.G.
- 44 Els ulls de Jodorowsky (10)
Musikanten (i altres) i "Pietrolino" (i altres): el Jodorowsky actor
per Leazah Zelaz
- 49 Bandes de so. Elliot Goldenthal: l'elegant
per Házael González
- 50 *Taxi Driver*: la història sobre la soledat, l'alienació i el trastorn mental de Travis Bickle
per Magda Rubí
- 52 La pel·lícula de la història. Es crema (un cinema de) París?
per Francesc M. Rotger
- 53 Donostia 2009: Una com les d'abans arribada d'Argentina, l'absurditat de totes les guerres en versió xinesa i després, a un altre nivell, tota la resta...
per Iñaki Revesado
- 58 Gàngsters, Raoul Walsh i la Warner Bros. 70 anys de *The roaring twenties* (1939)
per Xavier Jiménez
- 62 Richard Brooks: el professional
per Elsa González Zorn
- 70 Cinema a "SA NOSTRA"
Les pel·lícules del mes de novembre

*A poc a poc, m'arriba el temps d'obrir les ales
i mentre armejo el meu vaixell amb veles blanques
vesteixo aquest meu cos esquerp
amb disfresses de mariner expert
salpo amb el vent del meu ponent...*

Lluís Llach

Vist des de dins: **Si no amaneciera**, de Mitchell Leisen, és la versió digital que comenta Miquel Alenyà aquest mes. Chaplin en imatges, exposició recorreguda per Jaume Muntaner, els fonaments del cinema. Insisteix Meritxell Farré en el mite de la **femme fatale**, magnífic treball a capítols que recull en aquest número la decapitació de sant Joan Baptista, el cap sacrificat pel caprici de Salomè. Quan a les pantalles comercials s'estrena el documental **Hollywood contra Franco**, en el qual ell mateix intervé, Romà Gubern ens parla de les tribulacions de la **dolce vita** a l'Espanya de Franco. Antoni Maria Thomàs sucumbeix i admet públicament la seva admiració cap a **El secreto de sus ojos**, qui no ha caigut en el mateix parany? Repàs a **Portabella**, mai suficient, i la música tractada naturalment per Hazael González. Aquest mes dedicam més espai a comentar continguts de la revista, ens ha entrat una mena de malenconia.

Vist des de fora: el retorn de **Woody Allen** a Manhattan, l'home ha descobert que la cosa funciona feta des d'allà i no el *made in Europe*. Tanmateix ho fa recurrent a l'esquema tradicional i sense arriscar-se massa, un pèl massa fàcil tot, tendran

raó aquells que diuen que se'ns ha tornat vell. **Amenàbar**, proveït de recursos gràcies a l'òscar envesteix amb una superproducció que deixa fred, aprofundeix en els fantasmes històrics de la religió véngui d'on véngui i passa per damunt dels personatges massa de pressa. **Darín i Campanella** signen el millor de la cartellera, un luxe cinematogràfic en els nostres temps. També **Tarantino** retorna a la seva línia i, més enllà dels vessaments de sang, la pel·lícula mostra moments cinematogràficament interessants, moments.

Darrerament es parla molt de la Llei de Cine impulsada pel Govern de la Generalitat i que estableix quotes de doblatge al 50%, un repartiment a parts iguals entre castellà i català, a les Illes Balears ni això. Tanmateix, aquesta és una qüestió delicada. Des del punt de vista cultural, la discriminació positiva a favor de la llengua més feble hauria de ser gairebé obligada. Alguns mitjans de comunicació no es cansen de publicar estadístiques d'ús de les distintes llengües per llançar missatges quant al predomini del castellà a ràdio, televisió, diaris i revistes, en una actitud perversa contra el projecte de llei. La qüestió, de totes formes, és tan delicada com dèiem que ningú no para esment al fet que el doblatge cinematogràfic

a l'estat espanyol té unes reminiscències franquistes, ergo feixistes, a partir de la normativa implantada l'any 1941 amb l'objectiu de "conservar la pureza del idioma castellano en todos los ámbitos del imperio hispano". És a dir, si es tracta de lluitar contra els efectes de la diglòssia endavant amb el doblatge en català, si es tracta d'anar a favor dels actors de doblatge també, però des del punt de vista cinematogràfic, d'una vegada per totes, el que s'hauria de fer és reivindicar la versió original.

Quasi no ens queda espai per comentar la programació del mes de novembre al Centre de Cultura, sembla com si de sobte tenguéssim la sensació que el temps s'acurça, adéu a tot això, va dir **Robert Graves**. A primera hora dels dimecres un cicle de **Henry King**, quatre pel·lícules de la dècada dels cinquanta. A l'hora segona, és a dir a les vuit, un cicle per commemorar l'any **Darwin**: *El mundo perdido*, *King Kong*, *La isla de las almas perdidas* i *2001 una odisea del espacio*. Fora de programa dels dimecres, una nova sessió de cuina i cinema amb el curtmetratge *Dificultades* (**Joan Cobos i Laura Martín**) i sopar mallorquí a continuació. Això serà dia 12, mentre que dia 20 i dia 28 dues noves projeccions de Cinema & Jazz Voyeur: *Clockers* i *Do the Right Thing*. *Carpe diem*.

VISIÓ DIGITAL

Romeu, Julieta i les tenebres (1960), Jirí Weiss

Miquel Alenyà



Únic film del realitzador txec Jirí Weiss (1913-2004) que va ser doblat a l'espanyol i exhibit, amb nombrosos talls de la censura, en el circuit comercial de sales de cinema. El guió, de Jan Otcemasek i Jirí Weiss, adapta la novel·la *Romeo, Julia a tma* (1958) de Jan Otcemasek (1924-1979), inspirada lliurement en el drama *Romeo i Julieta* (1597), de W. Shakespeare, i en el relat *The Diary of Anne Frank* (1947), d'Anne Frank. Es roda en escenaris reals de Praga i dels voltants i en estudi. Guanya la Conxa d'Or del Festival de Sant Sebastià. Produït per CBK, Ceskoslovensky Státní Film i Filmové Barranatov, s'estrena el 1960 (Txecoslovàquia). No consta la data d'estrena.

L'acció dramàtica té lloc a Praga i rodalies, tot al llarg d'unes poques setmanes del juny del 1942. Els personatges principals són Pavel (Histrik), estudiant de batxillerat, d'uns 16/17 anys; Hanka Würm (Smutná), d'uns 15/16 anys, filla d'una família veïna deportada; la mare de Pavel (Sejbalová), modista; l'avi (Smolik), rellotger jubilat; la xicota rossa Alena (Mrazova), antiga núvia de Pavel; Kubiassova (Bohdanová), veïna col·laboracionista, de poques llums i amant d'un oficial nazi; Jirka, germà menor d'Hanka; i altres.

El film barreja drama, guerra i història d'amor. Està narrat per Pavel a partir de seus records i des del seu punt de vista. Conta el que ha viscut, les emocions que ha sentit, el que ha intuït, les opinions que s'ha format. És un relat d'aparença objectiva, fragmentat en escenes i seqüències que reflecteixen el turmentat món interior del xicot, la seva subjectivitat saturada d'esdeveniments, experiències i descobriments que desborden tota capacitat d'assimilació. El realisme socialista que inspira l'obra es presenta definit en funció de la subjectivitat de Pavel, no de l'objectivitat dels fets. El pla amb el qual comença el film explica aquest extrem i altres complementaris. El sentit circular de l'obra tanca el relat amb un emotiu fragment del pla inicial. Pavel ha recordat per primera vegada la seva història, que a partir d'ara recordarà en el seu interior una i una altra vegada.

El film explica, de manera continguda i amb naturalitat, la monstruositat de la guerra, la barbàrie de l'ocupació nazi, els temors de tots els ciutadans senzills davant les represàlies capricioses de la Gestapo; l'horror de les detencions i deportacions de veïns i amics; l'atrocitat de les separacions familiars; el sobresalt permanent

per eventuais delacions de persones mogudes per afany de venjança, enveja, enemistat, antipatia, malentesos o bogeria. L'exposició dels fets transmet a l'espectador un dibuix de la situació del país (inaudita i espantosa), que en puny l'ànim i el commou.

Un altre tema d'anàlisi és el de la soledat: les del xicot, l'avi, la mare, la col·laboracionista, etc. Individualment i col·lectivament, un sentiment d'abandonament i soledat recorre l'ànim dels ciutadans. La imatge dels carrers i grans avingudes desertes simbolitza la percepció d'una realitat inhumana i brutal. La ocupació de Txecoslovàquia per Hitler el 15-3-1939, no provoca cap reacció per part de les democràcies occidentals, atemorides i dèbils, desitjoses d'evitar una guerra que poden perdre i que comença cinc mesos després (1-9-1939). L'opressió nazi funciona discretament com a denúncia de la que l'URSS exerceix sobre el mateix país i els mateixos ciutadans.

A diferència de la majoria dels films bèl·lics, aquest presta poca atenció als fets polítics (assassinat del general Reinhard Heydrich, "el carnisser de Praga") i a la lluita de la Resistència, per explorar el món íntim i individual de les persones que viuen la tragèdia des de casa seva, l'escola, la feina, la jubilació, les feines agrícoles, etc. El punt de vista del film és un dels seus grans encerts i, tal vegada, el principal factor del fet que la història atregui atenció i commogui l'ànim del públic.

Les relacions d'amistat de Pavel i Hanka i la seva evolució es desplega de manera gradual i natural. No hi ha gestos exagerats, ni estridències, ni sentimentalismes vans. Weiss demostra les seves aptituds de narrador i la seva notable capacitat de ser didàctic i convincent. Construeix una història de persones corrents, enfrontades a una situació monstruosa. Sense perdre el capteniment il·lustra els crims contra la humanitat dels nazis, els crims de guerra, el fanatisme i despotisme dels seus funcionaris, el menyspreu de la vida humana que practiquen i el règim de terror que imposen.

El film fa part de les obres que es produeixen a l'URSS i als països satèl·lits a l'empara dels aires de distensió de la "desestalinització". Formen part del conjunt de pel·lícules d'aquesta època *Quan volen les grues* (URSS, 1957), "La balada del soldat" (URSS, 1959) i altres.

La banda sonora, de Jirí Srnka, ofereix una partitura de composicions senzilles i melodies simples, amb acompanyament de pocs instruments. Combina lirisme, passatges inquietants i talls tràgics. La fotografia, de Vaclav Hanus, en blanc i negre, adopta una estètica realista, d'inspiració neorealista, que prescindeix de les solucions expressionistes i neoexpressionistes d'etapes anteriors. Tracta el dibuix amb pulcritud i atenció al detall. Fa els enquadraments amb equilibri classicista i sentit poètic. La cà-

mera capta amb delectació detalls personals (enrabiada de l'avi), domèstics (ocell engabiati) i veïnals (buc de l'escala comunitària). ■

BIBLIOGRAFIA

- ALONSO, Ramón. «Romeo, Julieta y las tinieblas». Miradas de cine, núm. 66 (setembre 2007).

- TORREIRO, Mirito. «Tragedia en sordina». El País, (8 gener 92).

-EUROPA EN 35mm-

Romeo, Julieta y las tinieblas (Romeo, Julia a tma)

Un film de Jirí Weiss



CONCHA DE ORO EN EL FESTIVAL
INTERNACIONAL CINEMATOGRAFICO
DE SAN SEBASTIAN (1960)



TÍTOL: *Romeo, Julia a tma (Romeo, Julieta y las tinieblas)*

IMATGE: 1.33:1 4/3

SUBTÍTOLS: castellà

EXTRES: : Jirí Weiss, fitxes tècnica i artística, galeria de fotos

EDITORA: Col·lecció Europa en 35 mm

VISIÓ DIGITAL

Hold back the dawn (Si no amaneciera, 1941), Mitchell Leisen

Miquel Alenyà



Tercer i darrer film de Mitchell Leisen (1899-1972) realitzat amb la col·laboració com a guionistes del tàndem format per Billy Wilder i Charles Brackett'. Adapta la novel·la *Hold Back The Dawn* (1940), de Ketti Frings (1909-1981), que s'inspira en fets reals i referències autobiogràfiques. Es roda en escenaris naturals de Paramount Ranch (CA), L.A., Hollywood, altres localitats del comtat de L.A., Tijuana (Mèxic) i en els platós de Paramount Studios (Hollywood, L.A.). És nominat a sis Oscars. Produït per Arthur Hornblow Jr. per a la Paramount, es projecta per primera vegada en públic, en sessió de preestrena, l'11 de novembre del 1941, a Nova York.

La acció dramàtica té lloc a Tijuana i voltants, tot al llarg d'uns cinc mesos, de març a agost del 1941, abans de la incorporació dels EUA a la Segona Guerra Mundial (7-12-1941). El ballarí i *gigoló* romanès George Iscovescu (Boyer), freqüenta ambients de les classes benestants de França (Paris, Biarritz, Costa Blava...) i Itàlia (La Riviera, Lido, Venècia ...). A causa de la invasió nazi de França (10-5-1940) es troba amb poca feina, cosa per la qual decideix emigrar als EUA. Per gestionar el visat d'entrada en el país s'instal·la a un hotel de la petita localitat fronterera de Tijuana (Mèxic), on es troba amb la seva antiga parella de ball, Anita Dixon (Goddard), que ja ha aconseguit el visat. Iscovescu és elegant, distingit, es comporta com un galà europeu i sap guanyar-se la confiança i l'afecte de les dames². L'inspector d'immigració de l'oficina nord-americana a Tijuana és el rígid, encara

que de fons humà, Sr. Hammok (Abel). El paper protagonista correspon a Emmy Brown (Havilland), professora de primària de la petita ciutat d'Azusa (L.A.).

El film mescla drama, història d'amor i crítica social. Destaca la solidesa i la gràcia d'un magnífic guió, que suma vigor dramàtic i abundants trets d'humor. Aquests es presenten amb pinzellades ràpides i en moments inesperats. Se serveix d'expressions recurrents, situacions enginyoses, reaccions extravagants i dosis mesurades d'ironia, sarcasme, burla, humor negre i crítica. La col·laboració dels dos guionistes amb Leisen acaba en aquest film arran de la supressió pel realitzador d'una escena tragicòmica en la qual Iscovescu matava una cuca molla "perquè volia entrar als EUA sense visat". Simbolitzava de manera sardònica i càustica la situació dels europeus residents a Tijuana.

És útil i rica en detalls la descripció de l'ambient de saturació, misèria i desesperació de la colònia europea instal·lada a la frontera a l'espera d'una autorització que es pot demorar anys. També és antològica la descripció breu, però eficaç, de la varietat de nacionalitats presents, entre les quals la d'una família austríaca, els Kurtz, recordatori de la situació que a Tijuana va viure (1934) durant un temps Billy Wilder. Desborda ironia la picaresca de las trampes habituals per burlar les esperes i la vigilància de l'inspector Hammok, amb debilitat per a la bona cuina casolana (les mongetes de Chicago amb carn salada).

No hi manquen les demostracions de l'afecció de Billy Wilder als cotxes, en especial els esportius i so-

bretot els de tipus coupé, les autovies modernes de quatre carrils¹, les persecucions de cotxes i motos, les passejades en cotxe pel camp, les perspectives de vies d'intens trànsit rodat, els vehicles estrafolaris (petita *ranchera* que transporta una quantitat inversemblant de xicots). Mostra la seva antiga i intensa afeció al cinema amb la inserció d'un fragment del rodatge en estudi de *Vuelo de águilas* (1941), protagonitzada per Verónica Lake i Brian Donlevy. Presenta el director Dwight Saxon (Leisen) en acció i a la munició de tècnics que participen en el rodatge. Afegeix demostracions de la seva afeció a la natura, els paisatges oberts, el mar, la platja, els banys de mar, la vida. També a la fortalesa, la presència d'ànim, el capteniment discret. Exposa la seva aversió a l'engany, la mentida, l'arbitrarietat, la venalitat, la conducció temerària, els accidents de trànsit, el suïcidi, etc.

L'estil narratiu és contingut i prescindeix d'excisos melodramàtics. Narra la història en un llarg *flashback* que dona relleu a l'acció i eleva el seu sentit cinematogràfic. El narrador és el Iscovescu, que exposa els fets des del seu personal punt de vista, cosa que permet seguir amb l'aportació de detalls l'evolució del personatge. El vestuari corre a càrrec de la sempre competent i brillant Edith Head (*Una cara con ángel*, Donen, 1957), que vesteix amb sobria i discreta elegància a Havilland i amb vestits exuberants i cridaners a Goddard, dona segura, desimbolta, desinhibida i decidida⁴. A través dels ulls d'Iscovescu, el guionista concentra en Havilland la seva millor atenció i li dedica un nombre elevat de moments culminants, que en destaquen les aptituds d'actriu dramàtica i la figura serena, fràgil i innocent. Són escenes destacades la dels parabrises que parlen, la confusió del camí a causa de la pluja, la romeria de parelles al santuari marià, el viatge de nuvis en cotxe, els versos inscrits al peu de l'estàtua de la Llibertat, la celebració del 4 de juliol a la casa dels Kurtz, exiliats austríacs arran de l'annexió (12-3-1938) d'Àustria al III Reich, identificats amb el que ha de ser el seu país d'adopció.

Exalta les sorpreses que guarda la vida, l'ingeni de les persones per superar dificultats, les limitacions de les normes administratives, la dignitat de totes les persones i el respecte que mereixen al marge de la nacionalitat i opinions, la història de les olives, la visita de l'embarassada Berta Kurtz (DeCamp) al despatx de l'inspector d'immigració i les seves conseqüències. Fa referència a la lluita del bé i el mal, al rigor administratiu i les necessitats humanitàries, a les inèrcies de la legalitat i als canvis ràpids de les necessitats socials, etc. Pel·lícula clàssica del cinema romàntic, injustament oblidada, constitueix una de les joies del cinema dels primers anys quaranta⁵.

La banda sonora, de Victor Young (*Scaramouche*, Sidney, 1952), situa l'acció en un context sonor mexicà. La banda de música, alguns grups de cantants *charros* i el fons musical, presenten cançons com "Cielito lindo" i "Amor, amor, amor", el tango "La Cumparsita", "La Marsellesa"⁶ i algunes composicions en anglès, com "California, Here I Come". La fotografia, de Leo Tover (*El mayor y la menor*, Wilder, 1942)⁷, en b/n, fa ús de tons suaus i contrastos moderats, que

no perjudiquen els jocs del clarobscur. Se serveix de plans llargs, enquadraments estàtics, plans propers i sentit de la profunditat de camp.

SPOILER

Explica la història d'un viatge de les tenebres a la llum, de la mentida a la veritat, de la soledat a l'amor, de la mort a la vida. Es contraposa a la moda dels relats dedicats a viatges al regne de la corrupció, les tenebres i la perdició.

NOTES

- (1) Brackett, sense Wilder, va escriure uns anys més tard per a Leisen el guió de *La vida íntima de Julia Norris* (1946).
- (2) La força del galà s'explica mitjançant l'extravagant suïcidi doble de mare i filla després de perdre'n els favors d'amor per diners.
- (3) La construcció d'autopistes als EUA s'autoritza el 1956 a instàncies del president Dwight Eisenhower.
- (4) Va ser la protagonista femenina, entre d'altres films, de *Tiempos modernos* (1936) i *El gran dictador* (1940), de Charles Chaplin, amb el qual va estar casada.
- (5) Qualificada per alguns com a "melodrama daurat de la dècada" (Cf. "Paulette Goddard", Google).
- (6) Dedicat als ciutadans francesos residents a Tijuana i als de totes les nacionalitats, com a expressió de suport als ideals de llibertat i condemna de l'opressió.
- (7) Primer film realitzat per Billy Wilder.

BIBLIOGRAFIA

- BALMORI, Guillermo. *Hold Back The Dawn*. Madrid: Notorius, 2009.
- LOSILLA, Carlos. «Si no amaneciera». *Dirigido por*, (setembre 1997).



TÍTOL: *Hold Back the Dawn* (*Si no amaneciera*)

IMATGE: 1.33:1 4/3

ÀUDIO: Dolby Digital

SUBTÍTOLS: castellà

EDITORA: UNIVERSAL PICTURES SPAIN, S.L.

Chaplin en imatges

Jaume Muntaner González

Fig. 1: Max Linder amb Charles Chaplin



Coincidint amb els trenta anys de la mort de Charles Chaplin i després d'haver itinerat per Barcelona, Madrid i Santiago de Compostel·la, dijous dia 11 de juny del 2009, s'inaugurà l'exposició "Charles Chaplin en imatges" a Palma.¹ Una mostra comissariada pel reconegut Sam Stourdzé. Especialitzat en l'obra de Charles Spencer Chaplin (1889-1977), aquest francès ha sabut seleccionar el material necessari de l'arxiu de la família Chaplin i de l'arxiu de l'NBC Photographie Paris, per tal de presentar-nos aquesta interessant i acurada exposició. La mostra presenta un recull de més de tres-cents documents (principalment fotogràfics i filmics) mitjançant els quals ens podem apropar a diverses facetes de Chaplin. El veurem com a icona de l'humor, com a cineasta, com a persona, i també podrem fer un recorregut, a través de diferents documents visuals, per la seva biografia, tot relacionant-la amb el context històric que li tocà viure. Una exposició que ens acosta a la figura de Chaplin com a símbol d'humanitat. Stourdzé —tal com explicà a la conferència inaugural—, presentà l'exposició amb la pretensió d'allunyar-se del caire exclusivament biogràfic que han tractat tantes publicacions, per tal d'emfasitzar en la iconografia del gran còmic, des de la creació de Charlot fins a la seva mort, com a personatge d'èxit cinemato-

gràfic, amb l'arribada del cinema sonor. Així, també vol remarcar la universalitat del personatge de Charlot i la importància del cinema en el desenvolupament de l'imaginari col·lectiu.

La mostra consta d'una gran quantitat de fotografies, documents de pel·lícules i projeccions d'aquestes, que pretenen incidir en la creació del personatge de Charlot, tan caracteritzat pel barret de fong, el bastó, el bigoti i el calçat sobremesurat que tant nodria les seves acrobàcies. Uns atributs d'un personatge còmic que s'estengué ràpidament arreu del món. Així, criden l'atenció les fotografies dels concursos d'imitadors de Charlot que evidencien el gran reconeixement de què l'actor gaudia en vida.

A l'exposició no es menciona cap antecedent o influència rebuda en la gestació i caracterització de Charlot. Arribats a aquest punt, cal fer una referència obligada a Georges Sadoul, que ha relacionat el vestuari de Chaplin amb el de Max Linder. Sadoul afirma:

"Chaplin titubeó durante algún tiempo sobre la elección de sus desechos y abandonó el gran bigote por la perilla puntiaguda. Pero fijó su tipo rápidamente: sombrero hongo, pequeño bigote, zapatos demasiado grandes, andar desgalchado, pequeño bastón de caña flexible, pantalón dema-

siado ancho, levita lamentablemente demasiado estrecha, chaleco de fantasía andrajoso. Casi todo ese indumento está tomado de Max Linder. En origen Chaplin es un Max en la miseria y que procura cómicamente conservar su dignidad.”²

Max Linder fou una estrella del cinema de gènere burlesc, descobert per la productora Pathé a França a començament del segle xx. Linder inventà un personatge basat en un dandi que es veia immers en situacions ridícules de les quals se'n sortia sense perdre la compostura. El cinema de Linder, a diferència del de Chaplin —si més no en comparació al Charlot dels inicis—, no determinava el gag a través de la violència, sinó que ho feia a partir de debilitats humanes com, per exemple, peus que fan pudor, marejos per fugir de la policia, entre d'altres. Es tracta d'un humor més subtil i irònic. (fig. 1)

Román Gubern també ha escrit sobre la relació entre Linder i Chaplin i ens aporta una altra informació a tenir en compte:

“Chaplin le regaló una fotografia suya con esta dedicatoria: “Al único Max, el maestro, de su alumno. Charles Chaplin”.

Max Linder comentó el gesto: “Chaplin ha sido muy amable al decir que han sido mis películas las que le introdujeron a hacer cine. Me llama su maestro, pero yo estaría contento de tomar lecciones suyas”. Sea como fuere, Max Linder ha de ser considerado como el primer gran cómico de la pantalla y, a título de tal, inspirador y promotor de la edad de oro de la comedia cinematográfica muda.”³

D'aquesta manera, mitjançant els escrits de Sa-doul i Gubern, podem establir els antecedents de la caracterització dels atributs d'una icona de l'humor i també es fa evident el reconeixement que Charles Spencer Chaplin mateix sentia per Max Linder.

Charlot es convertí ràpidament en el personatge més venerat del cinema mut i evolucionà al llarg de les seves pel·lícules. Aquesta evolució de Charlot, i també de Charles Chaplin, és present a la mostra, on s'evidencia que no es tractà d'una evolució fonamentada en el canvi d'atributs, ja que aquests es mantingueren al llarg de tota la seva trajectòria, sinó d'un canvi en l'actitud del personatge i en el missatge que volia transmetre. Així, en les seves primeres filmacions, l'any 1914, trobam un Charlot barroer, que es comunicava amb el públic mitjançant les acrobàcies i la gesticulació facial. Un Charlot lligat al ritme cinematogràfic frenètic de Mack Sennett, a una estructura narrativa molt limitada que fonamentava el gag en la pantomima. Si seguim el text de Sam Stourdžé del catàleg,⁴ veurem que el canvi del Charlot barroer al rodamón humanitzat, arribà de mà dels cercles conservadors nord-americans. Concretament, l'any 1917, el comitè Nacional de la moral pública va emetre un informe que condemnava els efectes negatius

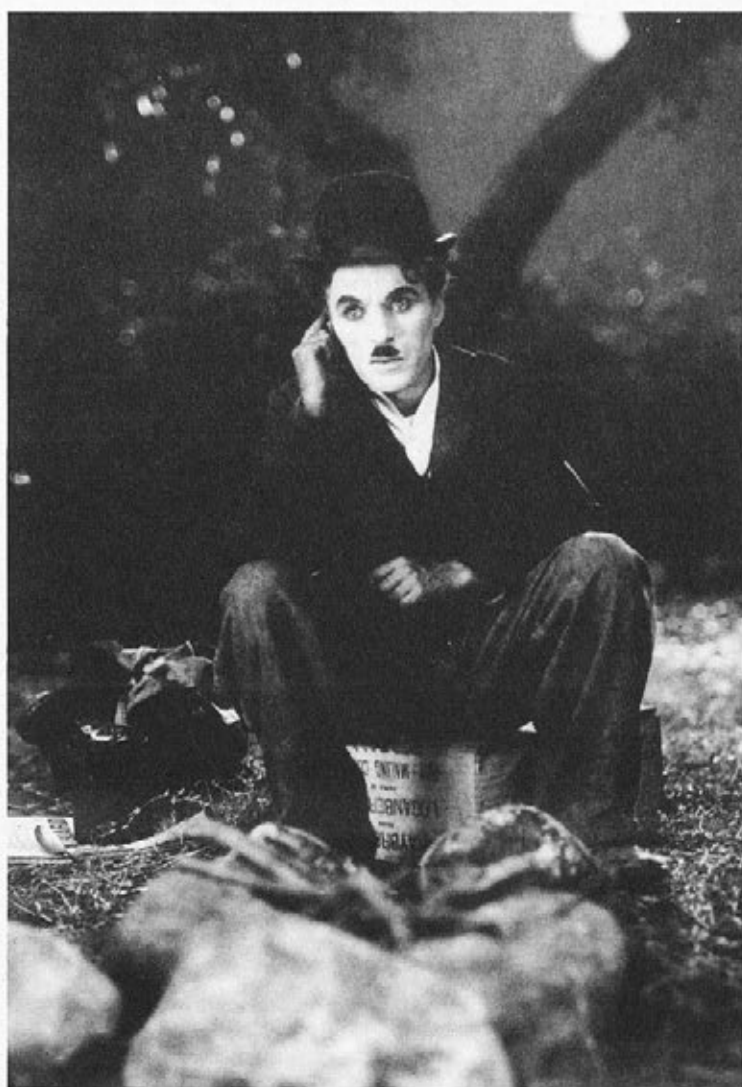


Fig. 2:
Fotograma de
la pel·lícula
The circus
(1925-27).

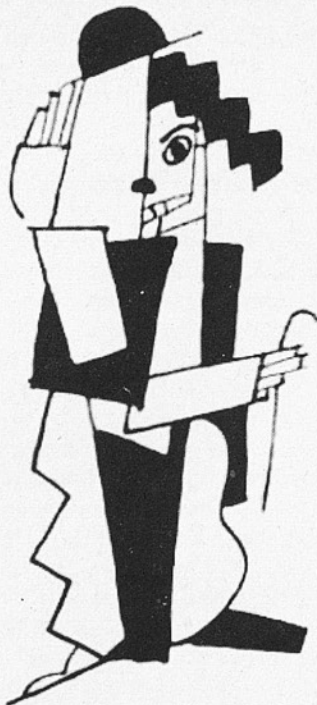
de les accions sense moral que, al seu parer, representava Chaplin en les seves pel·lícules —i que tant feien riure arreu del món. A partir d'aquest moment Charles Spencer Chaplin pren consciència de la importància de la imatge de Charlot cara al públic i crea un gabinet de premsa que recull totes les notícies d'arreu que parlen del gran còmic. Fruit d'aquest interès, es conserva una compilació de 120 àlbums. És també aleshores que aparegué el Charlot rodamón humanitzat i romàntic. En les darreres pel·lícules de la productora Mutual, com, per exemple, *Charlot emigrant* (1917), ja es pot intuir un canvi en el missatge dels films, que incorporen un to de crítica social i comencen a evidenciar un canvi en la confecció de la psicologia del personatge, ara un antiheroi humanitzat. (fig 2) Alhora, també s'esdevé un canvi en l'augment de la narrativa de la pel·lícula. Com afirma Stourdžé, Charlot, ja no sols ens fa riure, sinó que també desperta emocions. En conclusió, Charlot no va canviar un personatge per un altre, sinó que els va combinar, continuava fent ús de la dinàmica gestual, però mesclada amb el sentimentalisme romàntic.

Així, també es reflecteix l'evolució de Chaplin com a persona. Diverses fotografies i filmacions

Fig. 3: Charles Chaplin revisa els negatius del film *The kid* (c. 1921)



Fig. 4: Il·lustració de Fernand Léger (1920)



mostren el pas de l'actor Charles Chaplin de la companyia Karno a la de Mac Sennecth, fins arribar al Chaplin actor, guionista i director (fig. 3). A més també s'exposen, diversos paratextos que ens menen a la figura de Charlot, per tal de donar una visió global del personatge en el context mundial. D'aquesta manera, a partir d'un conjunt de fotografies de gran qualitat, amb Charlot com a motiu central, fent postures amb el bastó i gesticulant, se'ns pretén mostrar la pantomima com una de les claus del seu èxit. L'exposició prossegueix amb diverses filmacions de les productores Essenay i Mutual. Seguint el recorregut expositiu, arribam a la part que se centra en Charlot i l'avantguarda. En aquesta, destaca la pel·lícula de Léger, *Ballet mécanique*, com a homenatge a la plasticitat de Charlot. Chaplin, a més, fou admirat pels cercles d'avantguarda, ja que introduí en els seus films elements dadaïstes i surrealistes a partir del món del somni.(fig. 4)

Tot seguit, l'exposició es detura en la influència de Charlot a Espanya, que en és mostrada mitjançant publicacions, cartells d'estrenes de pel·lícules o amb cromos infantils col·leccionables. Tot plegat demostra, com s'explicita als escrits que acompanyen la mostra, que el 1915, després de l'estrena del seu primer film a Espanya, Charlot esdevingué la icona per excel·lència del setè art. Una mostra fefaent de la gran i ràpida repercussió que tingué a Catalunya i a Mallorca, la trobam al segon número del col·leccionable *Tras la pantalla. Galería de artistas cinematográficos*, monogràfic escrit per Micro-megas sobre Chaplin l'any 1920. Aquesta publicació, feta a Barcelona, donà a conèixer la biografia de Charles Chaplin tot esmentant, al final, una sèrie d'anècdotes força divertides.

El pas de la fama a l'exili, a causa de la persecució que patí l'actor durant l'era McCarthy, se'ns mostra mitjançant diversos documents i dossiers de premsa. Chaplin fou acusat de comunista i d'emissor de missatges progressistes en pel·lícules com *Temps Moderns*, *El gran dictador* o *Monsieur Verdoux*. Això comportà una major pressió per part del Comitè d'activitats antiamericanes i desemboçà l'any 1953 en l'exili de Chaplin a Suïssa. L'exili, però, no suposà l'abandó del cinema.

Clouen l'exposició diversos fotogrames amb els finals d'algunes pel·lícules i altres imatges on es veu Chaplin d'esquena, caminant cap a un lloc incert, però explicitant una actitud optimista davant la vida. Unes imatges d'un dels grans creadors del segle xx que s'acomia de nosaltres amb una norantena de pel·lícules a les espatlles. Un gran actor, escriptor, director, productor i compositor britànic que ha deixat una gran petjada en la història del cinema mundial. ■

NOTES

- (1) Exposició duta a terme al Caixa Forum de Palma del 12 de juny al 20 de setembre del 2009.
- (2) SADOUL, Georges. *Historia del Cine Mundial, de los orígenes a nuestros tiempos*. Madrid: Siglo XXI editores, 1980.
- (3) GUBERN, Roman. *Historia del Cine*. Barcelona: Editorial Lumen, 2005.
- (4) *Chaplin en imatges* [catàleg de l'exposició]. Barcelona: Fundació "La Caixa", 2007.

TOT PASSEJANT AMB LA FEMME FATALE

La Evolució del mite de la femme fatale des de la pintura Renaixentista fins al cinema de gènere negre*

De la femme fatale renaixentista a la romàntica (part I)

Meritxell Farré

Els artistes que formen part dels períodes artístics que es comprenen entre el Renaixement i el Romanticisme (Renaixement- Barroc- Neoclassicisme- Romanticisme) encara no són conscients d'estar pintant *femmes fatales* en tota regla, tot i que sí que intueixen la capacitat de seducció i la força del personatge dins la iconografia pictòrica. S'ha de destacar que a partir del Renaixement hi ha una intensa incorporació d'alguns personatges històrics i d'alguns personatges bíblics a la iconografia pictòrica, per tant, és a partir d'aquest moment que heroïnes com Judit i Salomé, reines com Cleopatra, comencen a compartir el protagonisme amb les *femmes fatales* de la tradició clàssica.

Tot i ser molt diferents entre ells, en cadascun d'aquests períodes estètics hi trobarem la presència de diverses dones fatals de la mà dels artistes més destacats. Podem observar com l'arquetip es va definint i en conseqüència com es va palesant la fascinació que desperta l'obscur, inquietant i pervers en la figura femenina; un procés que culminarà mostrant el seu màxim esplendor a mitjan del segle XIX.

Només observant aquesta Judit de Botticelli transportant el cap del general Holofernes vers la seva ciutat, podem visualitzar en la heroïna una intensa càrrega de sensualitat que abans del període renaixentista era pràcticament impossible. Els renaixentistes dedicats a humanitzar els temes religiosos i a eliminar-ne, en la gran majoria dels casos, l'aspecte moralista, veuen en les heroïnes bíbliques una força, un erotisme i fins i tot un cert sadisme que reflecteixen en les seves pintures. Per tant, és interessant destacar que ja en aquest moment s'introdueix un aspecte que, de forma rellevant, es visualitzarà posteriorment en les *femmes fatales* del cinema negre. Aquest no és altre que la possessió d'un caràcter fort i independent que farà que aquestes dones destaquin de tota la resta.

La valentia, rebel·lia o sadisme (segons com es vulgui veure) de Judit, s'evidencia encara més en aquesta altra pintura d'Artemisia Gentileschi que mostra just el moment de l'acte de la decapitació. És per "aquesta terrible visió" que també associarem la *femme forte* i la *femme fatale* en una mateixa figura.



La història de Judit la podem trobar en l'Antic Testament dins dels anomenats Llibres Històrics. Dita narració tingué com a objectiu explicar els successos posteriors al captiveri babilònic i provocar així una reacció per defensar la identitat nacional i religiosa del poble jueu durant un període, del 605 i al 562 aC, que va estar dominat pel regnat babiloni de Nabucodonosor II. La història ens explica com una Judit forta, decidida i molt bella salva el seu poble ocupat per l'exèrcit assiri del capità Holofernes amb el desplegament de les seves armes femenines. La presentació bíblica d'aquesta figura femenina ja ens ofereix la excepcionalitat d'aquesta dona:

Retorn de Judit a Betulia, 1472-73. Sandro Botticelli. Galeria degli Uffizi, Florència [mides reals: 24*31 cm.]

* Aquest és el títol genèric dels articles de Meritxell Farré sobre el mite de la femme fatale, la publicació dels quals va iniciar-se el mes passat i que per error no va reproduir-se.



Judit i
Holofernes,
1620-30
Artemisia
Gentileschi
Capodimonte,
Nàpols
[Mides reals:
168*128 cm

«Ja feia tres anys i quatre mesos que Judit vivia a casa seva, viuda. S'havia fet com una mena de cabana sobre el terrat de casa seva; s'havia posat un sac als lloms i portava tothora el vestit de dol. D'ençà de la seva viduïtat que dejunava cada dia, fora de les vigílies dels dissabtes, els dissabtes, les vigílies de les llunes noves, les llunes noves i els dies de festa o d'alegria de la casa d'Israel. El seu rostre era bell i tot el seu aspecte molt agraciat. Manasés, el seu marit, li deixà or i plata, esclaus i esclaves, ramats i camps; i ella se n'ocupava. I no hi havia ningú que digués cap mal d'ella, perquè tenia un gran

temor de Déu.»¹ Quan Judit veu que el seu poble es vol rendir davant dels assiris, ella maquina un pla que explica d'aquesta manera als patriarques de la ciutat: «Escolteu-me; portaré a terme una feta que arribarà fins a les últimes generacions entre els fills de la nostra raça. Aquesta nit estareu vosaltres dos a la porta de la ciutat: jo sortiré amb la meua criada. I abans que passin els dies que heu fixat per donar la ciutat als nostres enemics, el Senyor visitarà Israel per la meua mà. No busqueu pas d'esbrinar la meua acció, perquè no us ho diré fins que el que vaig a fer no sigui acomplert»². I conscient del poder de les seves armes femenines capaces de destruir un exèrcit sencer, prega a Déu abans de realitzar la seva empresa: «Fixeu-vos en la seva arrogància (respecte als assiris), envieu la vostra ira sobre les seves testes, feu que la meua mà, la d'una viuda, accompli la gesta que tinc pensada. Feriu pels meus llavis enganyosos l'esclau i el qui mana, el qui mana i el seu criat. Feu a miques la seva exaltació per mans d'una dona»³. Un cop àbillada amb els seus millors vestits es presentà a la tenda del general Holofernes amb l'excusa de comunicar-li la millor i més ràpida manera d'apoderar-se de la ciutat. Amb ell va estar quatre dies guanyant-se'l, i fou el quart dia que el general va celebrar un banquet en què hi va invitar Judit amb la intenció de posseir-la. Ella s'hi presentà i, fingint un cert benestar, va esperar que Holofernes estigués totalment ebri per tallar-li el cap. Judit i la seva criada el van embolicar i se l'emportaren cap a Betúlia on el van penjar a les muralles perquè així l'exèrcit assiri ho vegés i marxés espaordit deixant tranquil el poble d'Israel. Aquest caràcter enganyós acompanyat d'una subtil actitud de seducció també l'utilitzaran gran part de les fatals que el cinema de gènere negre ha creat.

Cleopatra, en canvi, formaria part del grup de personatges històrics dins de les *fatals*. La hipnòtica reina egípcia no correspondria amb tanta exactitud al cànon de bellesa de què hem estat parlant quan definim físicament l'arquetip com a tal⁴, però tant en aquesta pintura de Piero di Cosimo com en aquest dibuix atribuït a Giulio Clovio, aquesta poderosa dona sí que tindria una certa aproximació estètica a les característiques del cànon de bellesa que s'han atribuït a la *femme fatal*.

La idea o concepció moderna que tenim de Cleopatra no s'ajustaria amb una imatge de dona pàl·lida amb una llarga cabellera vermella sinó tot el contrari. De fet, ella formaria part d'aquest grup de dones "maleïdes" més aviat per l'aspecte psicològic o d'actitud tal i com es veu en la pel·lícula de Joseph L. Mankiewicz protagonitzada per Elizabeth Taylor (*Cleopatra*, 1963). Però el que sí que hem de destacar de l'aspecte físic de Cleopatra no és solament la innegable bellesa que l'imaginari col·lectiu li ha atorgat sinó la introducció d'un aspecte de



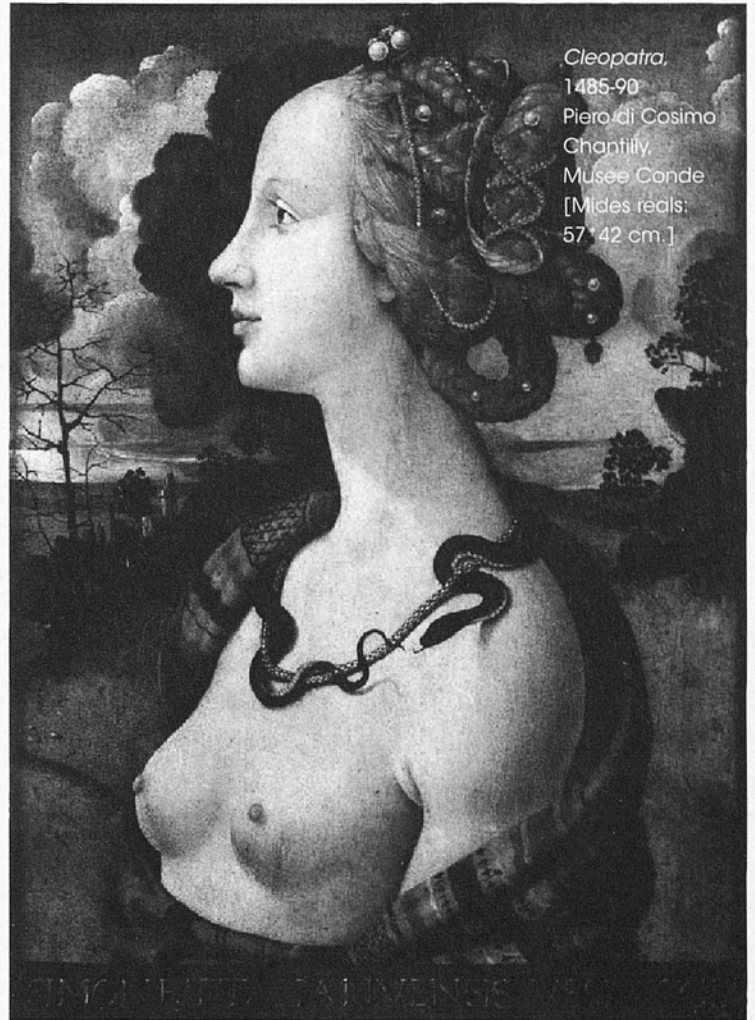
Elizabeth Taylor
a Cleopatra
(1963) de
Joseph L.
Mankiewicz

què també presumirà en diverses ocasions la *femme fatale*, l'exotisme.

Cleopatra ha estat una de les grans *femmes fatales* de tota la història i es per això que el seu personatge es mantindrà viu en l'indestructible fil de la cultura; fet potenciat sobretot durant el segle XIX per la llegenda que aquesta poderosa reina feia assassinar el matí l'amant-esclau amb qui havia passat la nit, considerant que, divina com era, res més no podia tenir sentit en la vida d'aquell que havia tingut l'honor d'acariciar-la. La mort era l'únic camí de salvació que li restava en la seva existència terrenal.

Han existit altres *femmes fatales* històriques que, tot i ser pictòricament menys representades, també han seguit els passos de la reina egípcia, com Agripina, la segona esposa de Claudi i mare de Neró, que fou una freda i calculadora noble romana amb una ambició il·limitada que va fer enverinar el seu marit per atorgar el poder al seu fill; Catalina de Medici, esposa d'Enric II, de la qual es deia que practicava la bruixeria, l'astrologia i tot tipus de rituals supersticiosos i Elisabeth Bathory, néta del rei de Polònia, i contesa d'una fascinant bellesa a la qual s'acusava de beure i banyar-se amb la sang de donzelles verges per, d'aquesta manera, mantenir-se ella jove. Aquest personatge, inspirador d'una gran tradició de novel·les i pel·lícules com, *La condessa drácula* amb Ingrid Pitt (Peter Sasdy, 1971), *Cuentos inmorales* amb Paloma Picasso (Walerian Borowczyk, 1974), *Bathory* (Juraj Jakubisko, 2008) i *The Countess* (Julie Depty, 2009), introduiria l'aspecte del vampirisme en la figura de la *femme fatal* i el terme amb què també es coneixerà popularment aquesta poderosa fèmina durant l'època d'esplendor del cinema negre: *la vamp*. Però un dels personatges històrics que també ha creat tanta llegenda com la reina egípcia al llarg de la història ha estat Lucrecia Borgia. Coneguda com una dona luxuriosa, perversa, pecadora, experta en verins i d'una gran bellesa, se li han atribuït, tot i que sense poder-ho demostrar, nombrosos crims. Així ens la mostra, en un suposat retrat entre els poquíssims que s'atribueixen a la noble valencià-italiana, Bartolommeo Venneto.

L'altra de les destacadíssimes fatals bíbliques juntament amb Judit és Salomé. La trobem al llarg de la història pintada pels més grans artistes que han existit. En un primer moment Salomé fou considerada una pobra víctima de les manipulacions de la seva mare Herodias, però és aproximadament a partir del segle V que aquella jove ingènua i innocent es converteix dins l'imaginari col·lectiu en una de les més terribles *femmes fatales*. El Renaixement més primerenc ens ofereix aquesta pintura de Benozzo Gozzoli que mostra en un mateix pla els tres moments temporals de la narració com si d'un fotograma cinematogràfic es tractés. Hi observem en un primer pla el ball de la princesa, en un quasi indestriable segon pla la decapitació de Sant Joan Baptista, i l'ofertament de Salomé a la seva mare en un tercer tal i com narra la Bíblia:



Cleopatra,
1485-90
Piero di Cosimo
Chantilly,
Musée Conde
[Mides reals:
57 * 42 cm.]



*Bust de
Cleopatra*, s.
XVI
(atribuït a)
Giulio Clovio
dit Macedo
Museu del
Louvre, Paris
[mides reals:
25 * 25 cm.]

Lucrecia Borgia, s.XVI (suposat retrat de Lucrecia Borgia) Bartolommeo Veneto Institut Städel, Frankfurt



«Herodes havia fet agafar Joan i l'havia encadenat a la presó, a causa d'Herodíes, la dona del seu germà Felip, amb la qual s'havia casat. És que Joan deia a Herodes: «No t'és lícit de tenir la dona del teu germà». Herodíes l'odiava i volia fer-lo matar, però no podia, perquè Herodes respectava Joan, sabent que era un home just i sant, i l'emparava; després d'escoltar-lo es quedava molt perplex, encara que l'escoltava de bon grat. Arribat un dia avinent, quan Herodes en el seu natalici feia un banquet als seus magnats, oficials i principals de Galilea, entrà la filla

de l'esmentada Herodíes, va dansar i va plaure a Herodes i als comensals. Llavors el rei digué a la noia: «Demana'm el que vulguis, i t'ho donaré». I li jurà: «Qualsevol cosa que em demanis, t'ho donaré, encara que sigui la meitat del meu reialme». Aleshores ella sortí i digué a la seva mare: «¿Què demanaré?» Ella va respondre: «El cap de Sant Joan Baptista». El rei es posà trist, però a causa del jurament i dels comensals no volgué contrariar-la. A l'instant el rei envià un guarda, i li ordenà que dugués el seu cap. Hi va anar, el decapità a la presó, i dugué el seu cap en una safata; després el dona a la noia, i aquesta el donà a la seva mare»⁵. El relat bíblic, com dèiem, tot i mostrar-nos la consecució dels fets objectius, encara no atorga la càrrega de seducció, fatalisme i sadisme en la figura de Salomé; característiques amb les quals ha estat recordada durant tota la història de la cultura. Una exuberant Rita Hayworth dansant entre nombrosos vels dels que sensualment se'n va desprenent, ens ho mostra en el film de William Dieterle (*Salomé*, 1953) que porta per títol el mateix nom que el de l'heroïna bíblica. Un nom que, com podem veure, no apareix en el relat de Marc l'evangelista. I es que serà Flavius Josefus (37-101d.C.), un historiador romà jueu, qui posteriorment l'anomenarà Salomé, un nom que sempre portarà a pensar amb la voluptuositat i amb el pecat carnal. ■

NOTES

- (1) *La Bíblia*, Judit 8:4-9:10, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 8ª ed., 2007.
- (2) *Ibid*
- (3) *Ibid*
- (4) Farré, Meritxell, *Temps Moderns...* (referència a la publicació de l'article anterior)
- (5) *La Bíblia*, Marc 6:17-6:28, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 8ª ed, 2007.

Rita Hayworth a *Salomé* (1953) de William Dieterle



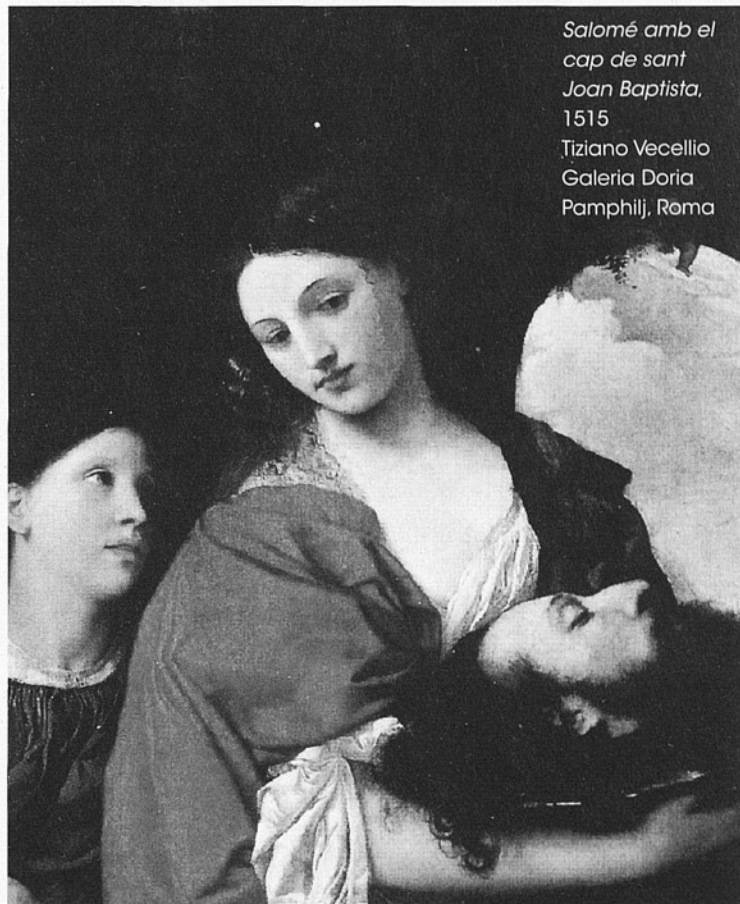
De la *femme fatale* renaixentista a la romàntica (part II)

Situats en el *cinquecentto*, és Ticià qui ens ofereix la imatge d'una melancòlica Salomé que, temerosa del seu propi acte, sembla que gairebé no s'atreveixi a mirar el rostre de la seva víctima. També Caravaggio, amb els seus exquisits *chiaroscuro*, ens mostra, en la línia de Ticià, aquest moment decisiu de la història de Salomé. I és que, tal com ja hem vist, i com més endavant veurem, iconogràficament, tant l'ofertament del cap del Baptista com el ball de la princesa seran dos dels instants decisius que la història de l'art representarà fins a la sacietat per la rellevància simbòlica que tenen.

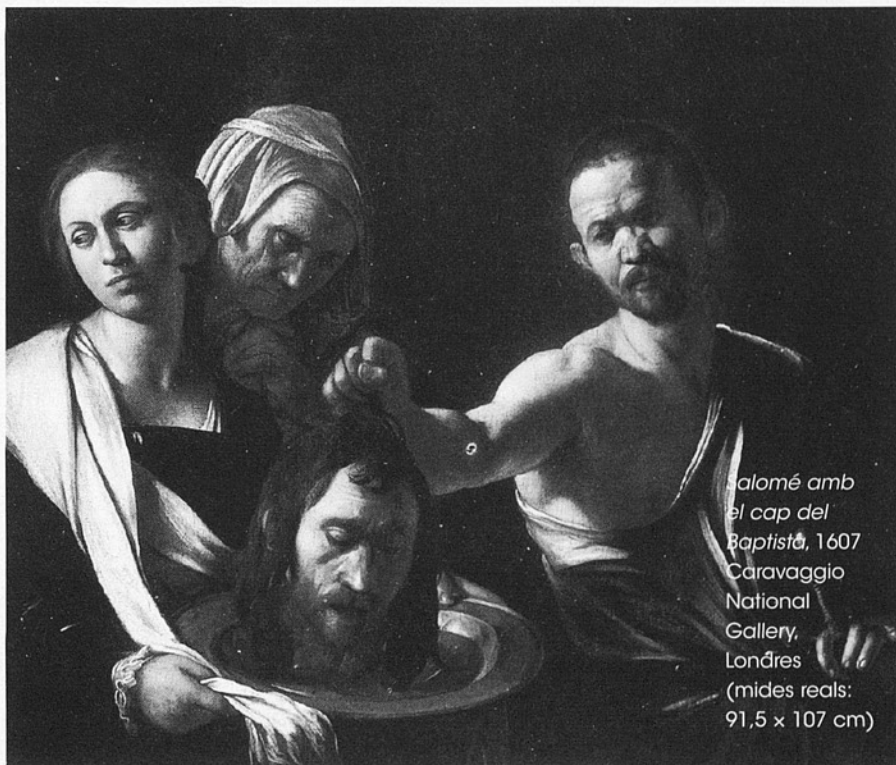
D'altra banda, és amb aquesta *Eva prima Pandora* que Jean Cousin ens representa perfectament el tarannà de convivència que hi havia amb els temes religiosos i els mitològics durant el Renaixement. Els artistes renaixentistes tractaven en un mateix nivell iconogràfic ambdues temàtiques i, per aquest motiu, podem trobar en moltes ocasions síntesis argumentals en una mateixa pintura. Aquesta en seria l'exemple perfecte.

És evident que Eva, igual que Venus en la tradició clàssica, serien dos personatges que també s'haurien de classificar dins el grup de les *femmes fatales*, però les descartarem d'aquest recorregut pictòric no únicament per la gran extensió que implicarien, la qual ens portaria a parlar únicament d'elles, sinó també per algunes característiques que es distanciarien del caràcter malèfic i calculador de la dona fatal, com una certa ingenuïtat en el seu tarannà potser massa passional. Per tant, aquesta obra pictòrica, per estil i simbologia, la llegirem en clau clàssica centrant-nos en la figura de Pandora, la portadora dels mals als homes.

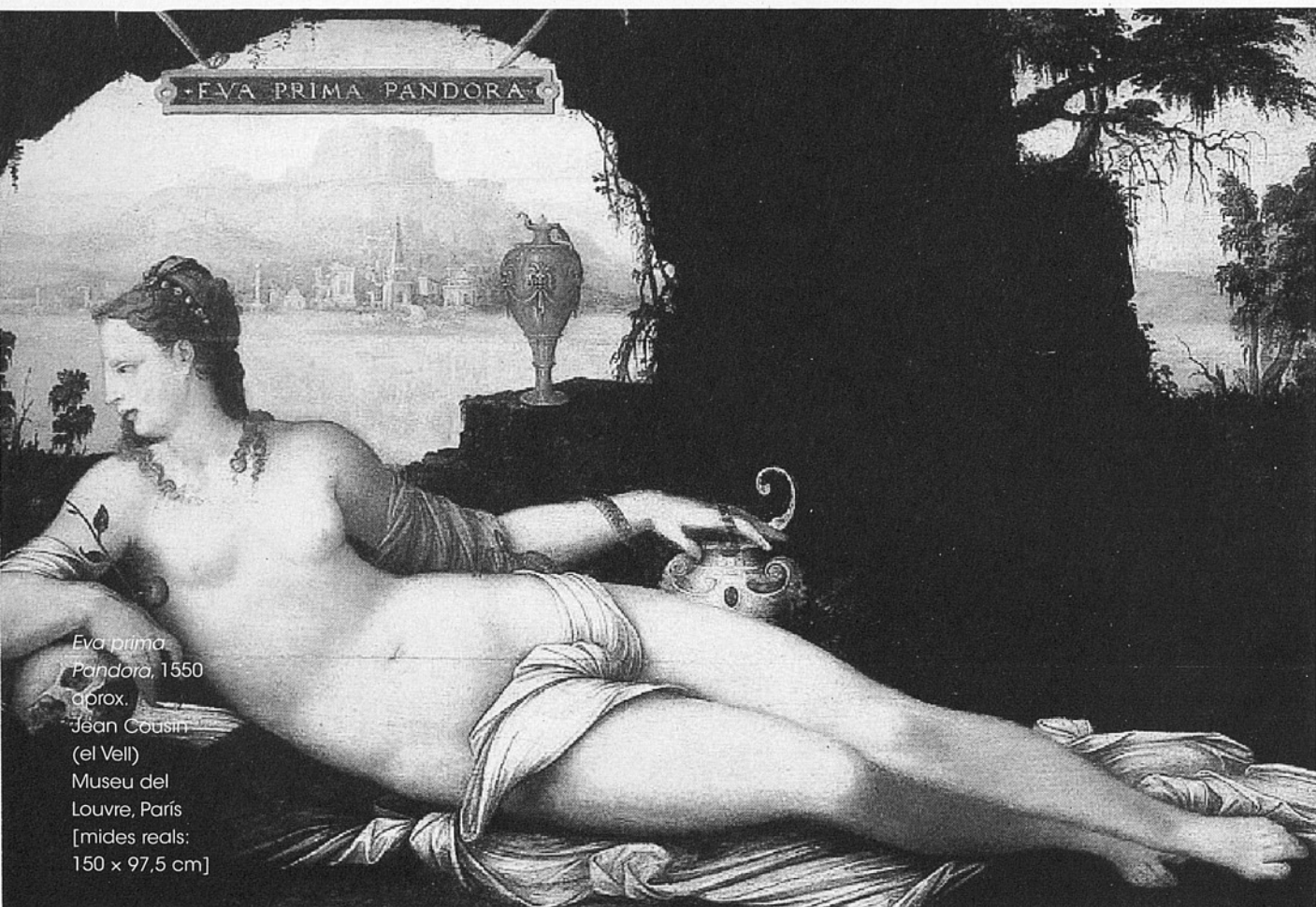
El mite de Pandora narrat per Hesíode en *Els treballs i els dies* explica que, volent venjar-se Zeus de Prometeu per haver-li robat el foc diví i donar-lo als homes, va encarregar a Hefest, el déu ferrer, i a Atena, la deïtat de la guerra però també de les arts i els oficis, que creassin una meravellosa criatura a imatge dels immortals. Un cop forjada, la resta de déus la varen adornar amb cadascun dels seus dons (la gràcia, la persuasió, l'habilitat manual...). D'aquest acte prové el nom amb el qual fou batejada i recordada al llarg de tota la història de la cultura; *Pandora* significa en grec 'tots els dons', 'tots els regals'. Ara bé, Hermes, el déu missatger que destaca per l'astúcia, va intro-



Salomé amb el cap de sant Joan Baptista, 1515
Tiziano Vecellio
Galeria Doria Pamphilj, Roma



Salomé amb el cap del Baptista, 1607
Caravaggio
National Gallery, Londres
(mides reals: 91,5 x 107 cm)



Eva prima
Pandora, 1550
aprox.
Jean Cousin
(el Vell)
Museu del
Louvre, París
[mides reals:
150 x 97,5 cm]

Medusa.
1595-98
Caravaggio
Galleria degli
Uffizi
[mides reals:
55 x 60 cm]



duir al seu cor el mal i l'engany, i seguidament va ser enviada a Epimeteu, el germà de Prometeu, el qual, sense poder resistir-se a la bellesa i les qua-

litats que aquella dona posseïa, la va convertir en la seva esposa tot i les advertències de Prometeu respecte dels regals de Zeus. Prometeu i Epimeteu guardaven a casa, després que Prometeu aconseguí recloure'ls-hi, la gerra que contenia tots els mals del gènere humà; una gerra que Epimeteu va prohibir a Pandora que la tocàs i molt menys que l'obris. Però ella, incapaç de resistir-se a la curiositat que tenia, l'obrí i deixà lliures tots els mals, els quals s'espargiren per tot el món. Pandora, en veure el que havia desencadenat, tancà ràpidament la gerra, però fou massa tard perquè només l'esperança es va quedar en el fons de l'atuell. D'aquí prové la idea que l'esperança, enganyosa amb consells i ambigua en consols, ens manté resistents davant tots els sofriments de l'existència quan l'acte més natural seria salvar-nos amb la mort. Així ho explica Hesíode: *Abans, la raça d'homes vivia sobre la terra a recer de penes, de dures fatigues i de malalties penoses que emmenen els homes a la mort. La dona, però, traïent amb les seves mans la tapadora de la gerra, les va escampar i va proporcionar neguits dolorosos als homes. Només es quedà l'esperança allà dins, en les seves estances indestructibles, sota els llavis de la gerra, sense volar boca enllà: abans, li havia posat la tapadora de la gerra per voluntat de Zeus que aplega els núvols. I penes a desdir erren entre els homes: la terra vessa de mals i la mar també*

Amors de Paris

i Helena, 1788

Jacques Louis

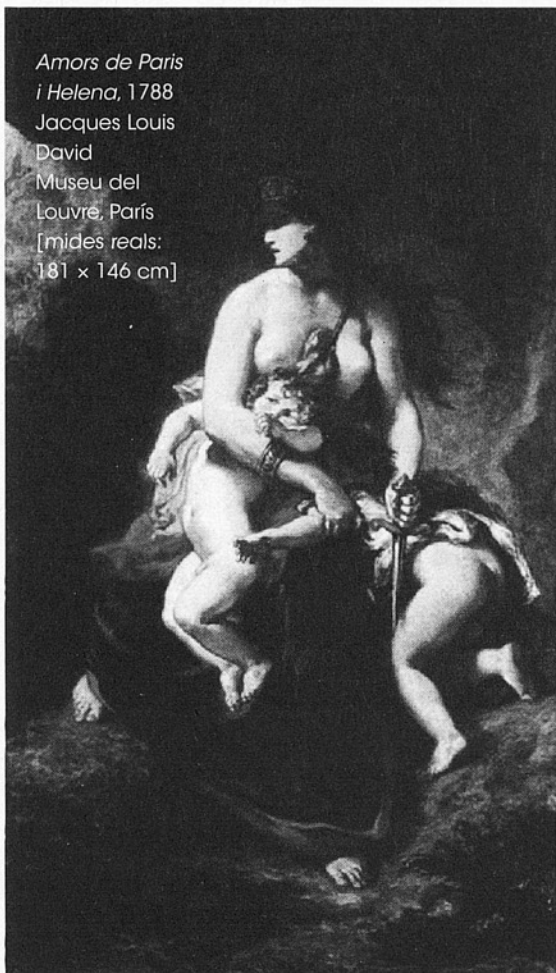
David

Museu del

Louvre, París

[mides reals:

181 x 146 cm]



n'és plena. De dia o de nit, les malalties visiten els homes a l'atzar i els procuren desgràcies de manera silenciosa perquè el provident Zeus els ha privat de veu. Així, no hi ha manera que els homes evitin els designis de Zeus.¹ La cinematografia no ha estat aliena a la figura mítica de Pandora, com ho demostra la pel·lícula *Pandora y el holandés errante*, d'Albert Lewin, protagonitzada per una magnífica Ava Gardner i un immillorable James Mason. Rodada a Tossa de Mar l'any 1950, no tan sols fa, amb la fotografia, homenatge a l'obra de Dalí, sinó que retenim com a curiositat que en el començament d'aquesta pel·lícula el català s'escoltà a Hollywood per la boca d'uns pescadors que roben els cossos dels dos enamorats llegendaris.

Amb aquesta obra de Caravaggio ens retrobam, durant el període barroc, amb la figura d'aquesta *terrorífica* Medusa. Com veurem, la presència recurrent que aquest personatge ha tingut en la història de la pintura ens demostra la importància simbòlica que té i la posició destacada que ocupa entre el grup de les *femmes fatales*.

En el període neoclàssic és Jacques Louis David qui ens ofereix la representació de la *femme fatale*, personificada, en aquesta ocasió, per la princesa de Troia acompanyada d'un Paris absolutament eclipsat per la seva bellesa. En aquest cas és totalment explícita l'aparició de l'arquetip

de «l'home caigut». I es que el coqueteig i la malícia que els clàssics varen pronunciar obertament d'Helena, no tan sols s'intueix pels seus referents, sinó també pel detallisme i la perfecta expressivitat que l'artista francès dóna als dos personatges representats.

Amb el romanticisme i concretament amb Delacroix, acabarem aquest període preconceptual de l'arquetip de la dona fatal per aproximar-nos als inicis de la formulació d'aquest per mitjà d'un grup d'artistes anomenats preraphaelites.

Observant aquesta Medea de Delacroix ens adonam com ja en aquest moment es comença a implantar la bellesa tèrbola de la qual presumirà orgullosa la *femme fatale* durant la resta de la seva presència en el modern art occidental, inclòs el cinema i específicament el de gènere negre. Però és que Delacroix, a més d'anticipar aquest aspecte tan destacat en aquest tipus de dona, ens mostra una escena extremadament crua i dolorosa en què tota la duresa de la situació sembla que es trasllada al rostre de Medea; *femme fatale* per antonomàsia a partir del moment en què fou capaç de matar els seus propis fills únicament per poder venjar-se de l'home que la va traïr. ■

Medea furiosa,
1862

Eugène

Delacroix

Museu del

Louvre, París

[mides reals:

122 x 84,5 cm]

NOTES

(1) Hesíode, *Teogonia; Els treballs i els dies*, trad. Castellanos, Joan, col·lecció L'Esparver Clàssic, Edicions de la Magrana, 1999, Barcelona.

Els preraphaelites i les seves *belles dames sans merci*



Helena de Troia,
1863
Dante Gabriel
Rossetti
Hamburger
Kunsthalle,
Hamburg
[mides reals:
27,7 x 32,8 cm]

És a mitjan segle XIX en què madura estèticament l'arquetip de la *femme fatale* i, en conseqüència, augmenta tant el nombre de representacions amb aquesta iconografia com les aparicions reformades de figures femenines que fins al moment havien quedat més aviat ocultes en l'imaginari col·lectiu. Les imatges que la representen ja són de forma evident la materialització de la seva capacitat de seducció i del seu poder devastador, si bé encara amb certes espurnes melancòliques que difuminen l'agressivitat i el domini que aquesta dona adquireix sobre l'home, la víctima del seu magnetisme.

Els preraphaelites varen ser un grup de joves i talentosos artistes mínimament precedent del que posteriorment s'anomenà simbolisme. Aquests artistes, tot i desenvolupar algunes de les característiques que posteriorment utilitzarien i reforçarien els anomenats simbolistes, tenien alguns

aspectes particulars que els en diferenciarien, com una gran admiració, amb una voluntat d'imitació, per tots aquells artistes renaixentistes situats temporalment abans de Rafael; un rebuig de les ombres i del *chiaroscuro*, utilitzant ells colors uniformes i frescs; una voluntat de buscar una veritat i una naturalesa ideal a través de l'obra d'art; un cert medievalisme en el seu estil, i una forta inspiració de la literatura en la iconografia de les seves obres. Els seus primers membres, tot i que posteriorment s'hi afegiren altres artistes destacats, foren Dante Gabriel Rossetti, John Everet Millais i Holment Hunt, juntament amb John Ruskin com a teòric i defensor del moviment.

En aquesta *Helena de Troia* de Rossetti ja es poden observar unes característiques físiques que s'aproximaran a les que la *femme fatale* adquirirà a mesura que se'n defineixi l'arquetip: un rostre pàl·lid, una voluptuosa cabellera ondulada i mig vermellosa i uns ulls verds gèlids. És interessant considerar, juntament amb l'obra de l'artista preraphaelita, aquests versos de l'*Agamèmon* d'Èsquil pel sorprenent motiu que Rossetti mateix els escrigué al revers de la pintura tant en grec com en anglès, d'aquesta manera que dirigia la mirada amb la qual l'espectador havia d'observar la princesa troiana o espartana: «*Helena de Troia, destructora de naus, destructora de ciutats, destructora d'homes*». I és que Rossetti ens pinta una Helena completament conscient de ser la causant de la guerra i la destruc-

ció de Troia, la qual cosa ens mostra amb un simple gest. Mentre la ciutat s'abrassa en la part superior de la pintura, ella, gairebé desafiant, assenjala a l'espectador la medalla que porta penjada al coll on apareix una torxa, símbol absolut del combat. Per tant, podríem dir que estaríem situats davant d'una Helena guerrera, combativa i sense gaires remordiments respecte de les conseqüències que va comportar la seva decisió d'abandonar Menelau i marxar amb Paris.

Amb aquesta *Lady Lilith*, introduïrem en aquest recorregut una figura que, pictòricament, gairebé no apareix fins a aquest moment, tot i que té una rica i llarga tradició simbòlica. Pintada també per Rossetti, l'obra es recolza conceptualment en el poema *La belleza del cuerpo*, escrit per ell mateix tres anys després de pintar-la i demostrant així els seus grans dots literaris.

Cuéntase de la primera mujer de Adán, Lilith,
(la bruja a quien amó antes de recibir el regalo de
Eva)

que sabía su lengua engañar antes que la de la ser-
piente
y su pelo embrujado fue el oro primigenio.

Inmóvil permanece; joven, mientras se hace viejo el
mundo;
y, sutilmente contemplativa de sí misma,
hace que miren los hombres la red brillante que va te-
jiendo,
hasta que corazón y cuerpo y vida en ella quedan pre-
sos.

La rosa y la amapola son sus flores, pues ¿dónde
podremos encontrar, oh Lilith, aquél a quien no en-
gañen tus perfumes, tus suavísimos besos y tus su-
eños tan dulces?

Ah, en el mismo momento en que ardieron los ojos
del joven en los tuyos,
tu embrujo le penetró, dobló su erguido cuello
y estranguló su corazón con uno solo de tus cabellos
de oro.¹

Segurament Rossetti agafà aquest personatge
del *Faust* de Goethe, en què l'escriptor alemany la
presenta d'aquesta manera:

—FAUSTO: ¿Quién es esa?

—MEFISTÓFELES: Mírala bien. Es Lilith.

—FAUSTO: ¿Quién?

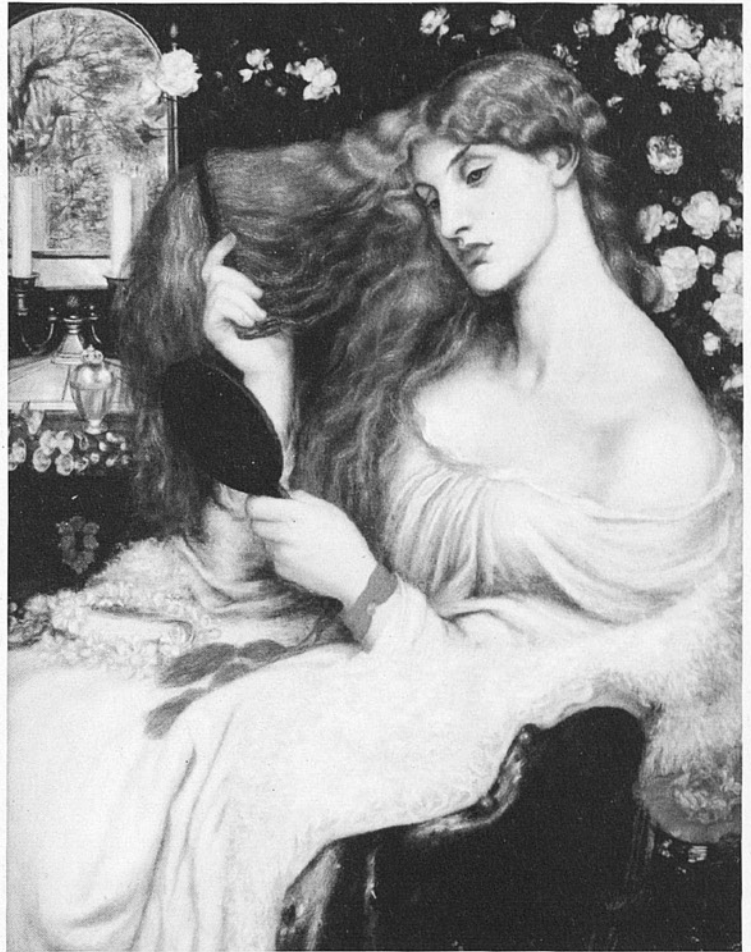
—MEFISTÓFELES: La primera mujer de Adán.

Guárdate de su hermosa cabellera, la única gala que
luce. Cuando con ella atrapa un joven no le suelta
fácilmente.²

Però en realitat Lilith prové de la tradició hebrai-
ca, en què representa ser, abans que Eva, la primera
esposa d'Adam. Es diu que la parella Adam-Lilith
mai no va trobar la pau perquè ella no va voler re-
nunciar a la igualtat amb l'espòs. Per això, indignada
i enfadada, Lilith va abandonar Adam i va marxar de
l'Edèn, es va unir al dimoni superior que regnava
als Inferns i va engendrar amb ell una enorme saga
de dimonis. Es podria afirmar, per tant, que Lilith
fou la primera dona que es revelà davant el sexe
masculí; per aquest motiu i degut a la llarga tradició
masclista i patriarcal, es va convertir en un símbol
de la dona malvada i devoradora d'infants —com
les harpies—, però sobretot devoradora d'homes.

El preraphaelita John Maler Collier ens ho exem-
plifica, no tan sols pintant-la envoltada d'aquesta gran
serp, sinó també mostrant-la amb una actitud més
sensual i luxuriosa, com si el contacte amb aquest
animal, símbol per excel·lència del mal, li provocàs
una immensa sensació de plaer.

John William Waterhouse, amb aquestes dues
pintures, ens endinsa en el món d'un personatge fe-
mení que també compartirà el qualificatiu de *femme
fatal*. Tot i que la seva figura ja té rellevància durant
el període clàssic, és amb els preraphaelites que Circe



Lady Lilith, 1864
Dante Gabriel
Rossetti
Delaware
Art Museum,
Wilmington
[83,8 × 96,5
cm]



Lilith, 1887
John Maler
Collier
Atkinson
Art Gallery,
Southport



Circe invidiosa,
1892
John William
Waterhouse
Art Gallery of
South Australia,
Adelaida
[mides reals:
179 x 85 cm]

despuntarà de forma individualitzada amb aquest aspecte de dona fatal.

Circe és una de les filles del Sol i, per tant, germana de Pasífae, la mare del minotaure, i tia de Medea, Fedra i Ariadna. Destacada pels seus poders com totes les dones que conformen la saga



Circe oferint una copa a Ulisses, 1891
John William Waterhouse
(mides reals: 149 x 92 cm)
Gallery Oldhām
(donació de Marjory Kees, 1962)

del déu solar, ella és molt més poderosa, i dins l'entramat mític grecollatí fou sempre una maga temuda. Circe és sobretot coneguda i nombrosament representada per l'episodi protagonitzat amb Ulisses i la seva tripulació convertida en porcs tan sols posar els peus en els seus dominis situats a l'illa d'Eea. Només Ulisses se salvà de l'encanteri gràcies a l'ajuda d'una arrel anomenada *moly* proporcionada pel déu Hermes, i a l'advertència d'Euríloc, un company de l'heroi que va sospitar de la calorosa rebuda que Circe va oferir a tota la tripulació. Ara bé, si l'heroi no sucumbí a aquest engany de la maga, fou perquè estava destinat a caure en un altre parany tant o més perillós, el de la seducció femenina. Circe, com a bona *femme fatale*, el va recloure a l'illa durant un any i el va embadocar amb les seves armes més sensuals i sensorials. Per aquest motiu, els pintors preraphaelites, subtilment sensibles a l'existència d'aquest tipus femení, la representen com un clar exemple dels perills del sexe femení; concretament, Waterhouse la mostra terrible i bellíssima a les dues pintures.

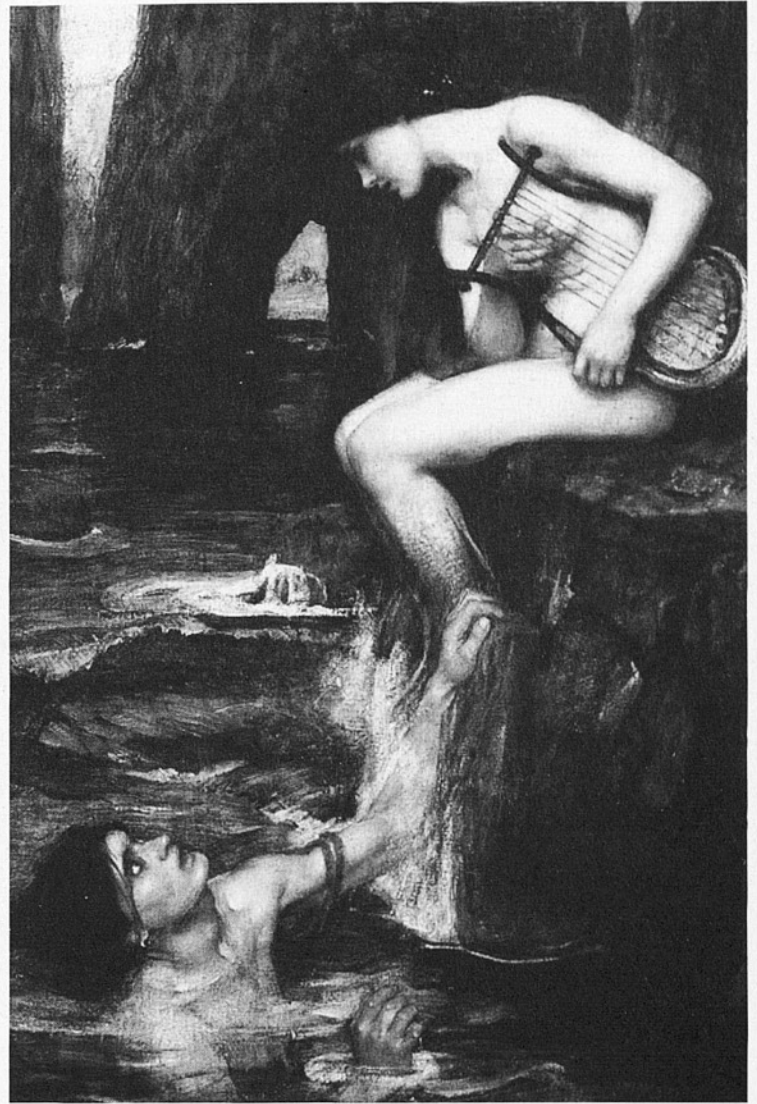
És aquest mateix artista el que ens ofereix àmpliament el ventall de les diferents i destaca- des *femmes fatales* d'aquest període artístic per la vasta producció d'aquest arquetip femení en la seva iconografia. Entre aquestes destaquen aquesta Pandora just en el moment d'obrir el re-



Pandora, 1896
John William
Waterhouse
(mides reals:
152 x 91 cm)

cipient que conté tots i cadascun dels mals humans i insinuant amb la part superior del seu tors una nuesa embriagadora que deixa entreveure la blancor de la pell; o aquesta seductora sirena que resulta irresistible per a la víctima que ha encisat amb els seus cants. Aquesta visió d'inferioritat i de súplica, més aviat espiritual que no física per part de l'home enamorat, que Waterhouse representa en aquest cas explícitament, serà l'arquetip que dominarà i s'accentuarà a mesura que aquesta poderosa dona aconsegueixi un espai destacat en l'imaginari popular fins a arribar al punt àlgid durant l'època d'or del cinema negre.

Observem d'aquest grup preraphaelita la predicció que té per les fatales clàssiques, mentre que pràcticament eludeixen les figures femenines bíbliques que tant havien sobresortit en les etapes artístiques anteriors. Però el que hem de destacar del preraphaelisme és que una nova figura femenina, que no comparteix el qualificatiu ni de clàssica, ni de bíblica, ni d'històrica, fa una incursió en aquest entramat mític femení. Parlem de la *Belle dame sans merci*, la qual podríem considerar com la *femme fatale* més representativa d'aquest moment estètic. Tot i les connotacions precedents d'aquest arquetip, és John Keats qui s'imaginà aquesta dona per primer cop en un poema de 1820 titulat de la mateixa manera: *La belle dame sans merci*:



La sirena, 1900
John William
Waterhouse

*¿Qué te aflige, caballero andante,
solitario y pálido vagabundo?
Las juncias están marchitas en el lago
y ningún pájaro canta.*

*¿Qué te aflige, caballero andante,
tan macilento y tan apenado?
El granero de las ardillas está lleno
y la cosecha recogida.*

*Veo un lirio en tu frente
humedecido de angustia y del rocío de la fiebre
y en tu mejilla una pálida rosa
marchitándose rápida también.
Encontré a una dama en los campos
muy hermosa... como doncella de un cuento,
su cabello era largo, sus pies ligeros
y sus ojos salvajes.*

*Tejí una corona para su cabeza
y también brazaletes, y un fragante espacio,
me miró como si amara,
y dejó escapar una dulce queja.*

La coloqué en mi corcel al paso
y nada más sucedió en aquel día,
porque inclinada a un lado, cantaba
una canción encantada.

Me buscaba raíces de dulce sabor,
miel silvestre y rocío de maná,
y con seguridad en una extraña lengua decía
¡verdaderamente te amo!

Me llevó a su gruta de duendes
y allí lloró y suspiró con sentimiento,
y allí cerró sus silvestres ojos
con cuatro besos.

Y allí me arrulló hasta queda dormido,
y allí soñé... ¡Ah! ¡adiós dolor!
el último sueño que jamás soñé
en la fría ladera de la colina.

Vi pálidos reyes y también pálidas princesas,
pálidos guerreros, palidez mortal tenían todos;
Gritaban —«La Belle dame sans Merci
te ha esclavizado!»

Vi sus hambrientos labios en la oscuridad
avisando horrorizados y muy abiertos
hasta que desperté y me encontré aquí
en la fría ladera de la colina.

La belle dame
sans merci,
1893
John William
Waterhouse
Col·lecció M.
Olivier Delville,
Brussel·les
[mides reals:
86,5 x 53,5 cm]

Y esta es la razón por la que permanezco aquí
solitario y pálido vagabundo,
aunque las juncias estén marchitas en el lago
y ningún pájaro cante.

Setanta anys després del poema de Keats,³ Waterhouse pintà aquesta obra inspirada directament en els seus versos en què mostra de forma destacada l'actitud d'empresonament que la *belle dame sans merci* posa en pràctica amb l'home que, totalment encisat, cau rendit als seus peus. Ara bé, tot i les particularitats d'aquesta fatal melancòlica de final del segle XIX, l'essència profunda de la seva feminitat no es diferencia en excés de la resta de les *femmes fatales* que fins ara ens hem topat en els diversos períodes artístics.

Laurence Alma-Tadema, amb el seu detallisme i el seu colorisme particular, ens ofereix dues imatges femenines amb les quals podem construir el mapa d'aquelles dones fatals que varen resultar ser més atraients per als artistes preraphaelites. Una Pandora convertida gairebé en nimfa, tal com Nabokov també s'imaginà el personatge de *Lolita*, magníficament interpretada per la púber Sue Lyon en el film de Stanley Kubrick, i una dominant Cleopatra que manifesta la influència i el poder que, com una *amantis religiosa*, exercia sobre els homes, en són els exemples.

Per acabar amb aquest grup d'artistes originaris a l'hora captar i mostrar subtilment la sensibilitat d'allò fatal que es concentra en la condició femenina, ens detindrem en una obra de Philip Burne-Jones que, temàticament i estèticament, ens apunta aquesta simbiosi entre els últims preraphaelites i els primers simbolistes. És aquesta idea del vampirisme femení la que té encisats els artistes de final de segle XIX, els quals no deixen de representar la superioritat i el domini d'aquesta dona a través de la figura de la vampiressa tal com la mostra Philip Burne-Jones en aquesta obra titulada *El vampir*. Directament inspirat en aquesta suggestiva visió amb la qual ens va brindar el fill d'Edward Burne-Jones, el poeta Rudyard Kipling escrigué un poema que atorgà a la imatge el detallisme que comporta la paraula. Així es va demostrar en la publicació del catàleg de l'exposició de 1897 de la New Gallery de Londres, en què es varen editar conjuntament. I és que en aquest moment de conceptualització d'aquest nou tipus femení, la temible vampiressa s'associà de manera més intensa amb una *femme fatale* que es dibuixava cada cop més agressiva i pode-





rosa seduïnt i destruint les seves víctimes sense pietat. Aquesta nova relació entre la fatal i la vampiressa, originària d'aquest moment (final del segle XIX), va ser potenciada posteriorment pel cinema negre amb la figura de la vamp i amb els nombrosos films de vampiresses seductores que es dedicaven a seduir i xuclar la sang de les seves víctimes, com *La hija de Drácula* (Lambert Hillyer, 1936) o *Las vampiras* (Jesus Franco, 1970), entre d'altres.

El vampiro

*Un idiota había que rezaba
(igual que tú y yo)*

*a un trapo y a un hueso y a un mechón de pelo
(le llamábamos la mujer despreocupada)
pero el idiota te llamaba su dama perfecta-
(igual que tú y yo)*

*Oh, los años perdidos, las lágrimas perdidas
y el trabajo de nuestra cabeza y mano
pertenece a la mujer que no sabía
(ahora sabemos que no podía nunca saber)
y no comprendíamos.*

*Un idiota había que sus bienes gastaba
(igual que tú y yo)
honor, fe, una tentativa segura
(y no sólo era eso lo que la señora quería decir)*

Pandora, 1881
Lawrence
Alma-Tadema
Cecil Higgins
Art Gallery,
Bedford
[mides reals:
34,7 x 17,3 cm]



Antoni i
Cleopatra,
1883
Lawrence
Alma-Tadema
Procedència:
Alma Tademema
[mides reals: 92
x 65,5 cm]



El vampir, 1897
aprox.
Philip Burne-
Jones
Col·lecció
particular

*pero un idiota debe seguir su instinto natural
(igual que tú y yo)*

*Oh, el trabajo perdido, los tesoros perdidos
y las mejores cosas planeadas
pertenecen a la mujer que no sabía por qué
(ahora sabemos que no sabía nunca por qué)
y no comprendíamos.*

*El idiota reducido fue a su pellejo idiota
(igual que tú y yo)
lo que puede ella haber visto que le dejó de lado
(pero no recuerda nadie cuando la dama lo intentó)
así algunos de ellos vivieron, la mayoría han muerto
(igual que tú y yo)*

*Y no es la vergüenza ni la culpa
que hierde como un tizón al rojo
se llega a saber que ella nunca supo por qué
(viendo, al fin, que no pudo nunca saber por qué)
y nunca pudimos comprender.*

«El vampiro», 1897, Rudyard Kipling, (Trad. de Luis Cremades) ■

NOTES

- (1) Rossetti, Dante Gabriel, *La casa de la vida: La Belleza del cuerpo* (1867), trad. López Serrano, Francisco, Ed. Hiperión.
- (2) Goethe, *Fausto*, col. Clásicos, Ed. Espasa Calpe, 2009, Madrid.
- (3) Keats, John, *Poesía completa*, vol. II, trad. Sánchez, Arturo, Ediciones 29, 1978, Madrid.

Les tribulacions de *La dolce vita* en l'Espanya de Franco

Román Gubern



La primera vegada que vaig veure *La dolce vita* va ser a Boston, el 1971, ja que el film estava aleshores prohibit a l'Espanya sotmesa a la dictadura del general Franco. Va vaig veure'n l'anunci del passi a un canal de televisió; i vaig decidir que no me'l podia perdre. Però va passar que el film estava doblat a l'anglès americà, en un doblatge oportunista —els films estrangers no es doblen als Estats Units— que més tard vaig saber que datava del 1966. No vaig poder suportar l'accent de Brooklyn de Marcello Mastroianni, que produïa una contradicció insuportable entre el seu llenguatge gestual i el verbal, de manera que, als vint minuts d'haver començat, vaig apagar el televisor amb gran frustració personal.

Com he dit, el 1971 *La dolce vita* estava prohibida a Espanya. Després de la presentació i èxit en el festival de Canes el maig del 1960, la influent revista catòlica espanyola, *Film Ideal*, el títol de la qual feia al·lusió a una consigna pontificia sobre el "film ideal" i que estava patrocinada per Publicaciones Populares Católicas, es va ocupar del film de Fellini. En el número 50-51, de juny del 1960, el corresponsal a París de *Film Ideal*, Enrique M. Martínez, va publicar-hi un revelador article que va ocupar la setena pàgina sencera de la revista i que es va il·lustrar amb un fotografia de la pesca del peix monstruós de l'escena final del film. L'article és molt interessant, atès que revela una ambigüitat, fruit de la contradicció entre la fascinació artística produïda per les imatges i les reserves morals

del crític, que qualifica *La dolce vita* d'«hermosa monstruosidad». Entre les seves expressions més significatives, llegim que les societats que "se disipan en el vacío" i que mostra Fellini en pantalla "no merece[n] más que esa venida de Cristo que el film nos ofrece al comienzo." Més endavant afirma que "el personaje más importante del film creo que es la muerte. Al final de todas las secuencias hay algún muerto, algún vacío lúgubre." Compara el film de Fellini amb "los gritos de Natán, de Oseas, de Isaías, un profeta que clama." I ens informa que a Luis Buñuel, qui va presentar aquell any *The Young One* en el festival de Canes, li havia entusiasmat *La dolce vita*, i afegeix que els lectors de l'article s'entusiasmaran quan la vegin, ignorant que la censura la prohibiria. Encara que, afegia Martínez, "comprendo que todos no deben verla." De manera que el testimoni del crític oscil·lava entre l'admiració estètica i les reserves morals, entre l'aprovació i la sospita, a pesar d'haver comparat Fellini amb els grans profetas de l'Antic Testament.

El juliol del 1962 el general Franco va nomenar un nou govern, d'un perfil "modernitzador" i "oberturista". Entre els nomenaments hi havia José María García Escudero, un cinèfil il·lustrat i catòlic, que va fer-se càrrec de la Direcció General de Cinematografia i Teatre del Ministeri per a la Informació i Turisme. Atès que *La dolce vita* no es podia veure a Espanya, durant el festival de cinema de Sant Sebastià del 1962, García Escudero va



creuar la frontera francesa per veure el film de Fellini a Biarritz i li va agradar, com va relatar en el seu dietari, publicat anys després, un cop mort Franco'. García Escudero es va proposar modernitzar la censura, fent-la menys rígida i més tolerant, i, per a això, va promulgar un Codi de censura el 9 de febrer del 1963, que substituïa l'omnipotent arbitrietat de les anteriors comissions de censura. A causa d'aquest nou tarannà, a García Escudero l'interessava que *La dolce vita* es pogués veure a Espanya, encara que fos amb alguns talls de censura, per fer visible a l'opinió pública la nova orientació. Per això, quan la distribuïdora madrilenya Cinesco (Cinematografía Española Sociedad Cooperativa) va fer una consulta confidencial i exploratòria prop del Ministeri sobre la possibilitat d'importar *La dolce vita* al mercat espanyol, la resposta privada i confidencial dels funcionaris va ser que la iniciativa era vista amb simpatia des del govern. Per tant, Cinesco va invertir una suma important de diner per comprar els drets de *La dolce vita* per al mercat espanyol.

El film es va sotmetre a la Junta de censura a començaments del 1963. En una primera votació, dotze vots varen estar-ne a favor i un en contra. Vot que procedia, però, del censor eclesiàstic,

que era l'únic que tenia el privilegi del dret de veto. Per tant, uns dies més tard es va efectuar un nou visionat del film i una nova votació. Aquesta vegada els vots a favor varen ser quinze, però n'hi va haver quatre en contra, dos dels quals dels censors eclesiàstics. Aleshores, García Escudero, aplicant el reglament de la Junta de censura, va demanar al bisbe de Madrid que nomenés un nou censor eclesiàstic extraordinari, però aquest va dictaminar també la prohibició total del film. Arran de l'episodi esmentat, García Escudero va escriure al dietari l'11 de març del 1963: « "Repugnante crudeza", "procacidades increíbles", "sensualidad abrumadora", "desborda todos los márgenes asequibles a la censura"... La aprobación de la Junta había sido las dos veces sin gran discusión. Sin embargo —las cosas como son—, no puedo decir que la prohibición me haya consternado. El gran enemigo de *La dolce vita*, como pasó con *Viridiana*, ha sido el ambiente que ha creado en torno: su leyenda. Pero esta leyenda es un hecho real con el que había que contar. Me imagino, si hubiese sido autorizada, la campaña que se habría desencadenado en contra: los púlpitos temblando de indignación. Por una película, ¿no nos habríamos jugado una política? Lo más triste es que las raíces italianas del escándalo son antes políticas que morales; más que del Evangelio, se trata de la Democracia Cristiana.

El ministro deseaba la autorización (hasta Franco estaba al tanto del asunto), pero aceptando el veto y sus consecuencias. Sin embargo, en el nuevo Reglamento de la Junta suprimiré este veto. En esta ocasión puede habernos servido, pero mejor será renunciar para el futuro a esa clase de servicios.²»

Els apunts conservats dels censors durant aquelles sessions permeten inferir que, per als censors eclesiàstics, *La dolce vita* resultava inadmissible a causa de tres provocacions eclesiàstiques i set transgressions morals. Les provocacions eclesiàstiques eren l'estàtua voladora de Crist, la visita d'Anita Ekberg al Vaticà i la suposada aparició de la Verge a dos al·lots. I les infraccions morals eren la fornicació, l'homosexualitat, la ninfomania (atribuïda al personatge que interpreta Anouk Aimée), la temptativa de suïcidi (del personatge d'Yvonne Furneaux), el filicidi i el suïcidi comès per Steiner (Alain Cuny), les pràctiques espiritistes i l'exhibicionisme (l'*strip-tease* de Nadia). Una comptabilitat eclesiàstica sens dubte copiosa.

L'octubre del 1969 es va produir un nou canvi ministerial, una remodelació del govern que els historiadors solen associar amb l'inici de l'anomenat "tardofranquisme", la turbulenta etapa de descomposició final de la dictadura, ja que Franco va morir el novembre del 1975.

Alentada pel canvi ministerial, Cinesco va tornar a presentar *La dolce vita* a la nova Junta de Censura, però el 23 de novembre del 1970 el dictamen va tornar a ser negatiu. Aleshores Cinesco va recórrer al Tribunal Suprem, en una iniciativa sense precedents en la història de les

activitats cinematogràfiques relacionades amb la censura a Espanya. Cinesco va al·legar que havia importat *La dolce vita* arran d'una prèvia gestió exploratòria favorable en el ministeri, el 1963, i basant-se en l'argument jurídic que, en matèria d'activitats públiques i drets individuals, la llibertat és la regla i la restricció policíaca, l'excepció, a més d'aduir autoritzats judicis artístics i religiosos favorables al film de Fellini. A finals de maig del 1972, la Sala Tercer del Tribunal Suprem va dictar sentència, densa en significats polítics, atès que feia cas al dret a la llibertat d'expressió. Deia la sentència que el film ja havia estat "examinado por la Censura, tanto en su versión íntegra como en versión arreglada o reformada, y fue rechazada una y otra vez por la Junta y la Comisión Superior de Censura, incluso aplicando y adaptando su actuación a las normas contenidas en la Orden Ministerial de 9 de febrero de 1963 [Código de Censura de García Escudero]." El Tribunal afegia que tals normes "constituyen otras tantas limitaciones o restricciones que el Estado continúa entendiendo necesarias para el mantenimiento del orden público y del orden moral de la nación, y mientras no se derogan, la apreciación que a su luz se hizo en su día de *La dolce vita* debe ser mantenida." I entrant en la qüestió del dret a la llibertat d'espectacles i de comerç, invocat per Cinesco, la sentència reconeixia que a Espanya no existia tal llibertat, ja que els films havien de ser prèviament autoritzats per la Junta de Censura, la qual no podia jutjar sobre el valor artístic del film, sinó simplement sobre si el film conté seqüències ofensives a la moral, a l'ordre públic, a la pàtria, als principis fonamentals de l'Estat, a l'Església catòlica, etc. El Tribunal especificava, a més, que "el concepto de orden moral no cabe referirlo a los valores éticos o morales que tengan las minorías, sino a la concepción media que de los valores morales tiene la sociedad nacional, normas de conducta integradas por la suma del comportamiento de cada uno consigo mismo para ser fiel a su propia conciencia y a los principios que informan la conciencia nacional, que es lo que al legislador le interesa proteger, evitando las actividades contrarias o que amenacen lesionar ese sistema ordenado de ideas y valores sobre el mundo y la vida, al que ajustan su conducta media los españoles."

De manera que el 1972 la prohibició de *La dolce vita* se sumava a Espanya a la prohibició d'altres films de Federico Fellini, *Satyricón* (1969), l'hermafrodita del qual podria pertorbar la sana salut sexual del espanyols, i *Roma* (1972), una de les seqüències més cèlebres del qual mostrava una desfilada de moda eclesiàstica. Es va haver d'esperar a la mort de Franco, 1975, perquè l'any següent es pogués estrenar *La dolce vita*, setze anys després de la presentació al festival de Canes. Va aparèixer mesclada amb una allau de títols clàssics que no havien pogut arribar fins aleshores a les pantalles espanyoles —*Espoir* (1939), d'André



Malraux o *The Great Dictator* (1940), de Charles Chaplin— i de films adornats per l'aurèola eròtica, com alguns dels protagonitzats per Brigitte Bardot. La major permissivitat moral del cine comercial en els anys setanta —per no esmentar les provocacions o transgressions de Paul Verhoeven o de Dusan Makavejec— va anul·lar l'efecte escàndol de *La dolce vita*, film al qual la crítica va tractar ja com un clàssic venerable, més interessant com a document arqueològic de la història del cine italià —i de la filmografia de Federico Fellini en particular— que com a provocació polèmica, definitivament desactivada en aquelles dates. La censura espanyola va ser derogada per un Reial decret d'11 de novembre del 1977, un any abans que s'aprovàs la Constitució. És a dir, que el seu desgel va acompanyar la producció de *Casanova* i de *Prova d'orquestra*, dos films de Fellini que varen poder estrenar-se amb normalitat, sense retards, en les sales de cine espanyoles. ■

NOTES

(1) José María García Escudero. *La primera apertura. Diario de un director general*. Barcelona: Ed. Planeta, 1978, p. 62.

(2) *Op. cit.*, p. 62-63.

El secret desvetllat

Antoni M^o Thomas

Una campanya publicitària, insistent i totalitzadora, és a dir, que va abastar premsa, ràdio i televisió, precedí la presentació, a la darrera edició del Festival de Sant Sebastià, del film hispano-argentí *El secreto de sus ojos*, donant per fet que obtindria, com a mínim, el principal guardó. Una forta inversió de Canal Plus i Televisió Espanyola justificava i explicava aquest esforç propagandístic i la pressió indirecta que venia a ser sobre el jurat, que, malgrat, tot s'hi va mostrar immune, i que contra tot pronòstic, deixà buida de premis i honors aquesta tan celebrada producció.

Emperò, si aleshores tot eren elogis interessats, avui i un cop estrenat el film, tot són elogis més o menys fonamentats, i uns elogis que abasten tant la crítica especialitzada com el públic en general; per tant, cal convenir que, a primera vista, alguna cosa no va funcionar entre els membres d'aquell jurat, cosa que d'altra banda no és la primera ni serà la darrera vegada que succeeixi.

Inútil és esbrinar el perquè de la distància entre allò que agrada tant a l'espectador i allò que no acabà d'agradar als qui decideixen els mèrits d'un film presentat a concurs. El fet és, pel que fa al cas, que l'espectador s'ho passa molt bé seguint la intriga d'aquest thriller convencional i a la vegada innovador, interpretat amb solidesa i molt ben contat per Juan José Campanella, director que es formà a Nova York i que té guanyada experiència en la realització de sèries televisives *made in USA*, sense oblidar l'autoria de pel·lícules com *El hijo de la novia* o *Luna de Avellaneda*, entre unes poques més.

I s'ho passa molt bé, perquè el thriller, seguint una pauta que sempre ha resultat eficaç, es mescla amb una història amorosa feta d'insinuacions i silencis, de mirades i de passions contingudes, en un lent avanç

que es paral·lel a l'espiral d'intriga policial en què consisteix la història i que s'inicia amb el descobriment d'un crim passional, continua amb la recerca, judicialment poc ortodoxa, del possible autor, fins a conduir cap un insòlit, inesperat i provocador desenllaç, tant com cap a un convencional, esperat i agombolador final feliç.

No cal dir que Juan José Campanella, també guionista, sap conduir la complexa història amb acurada sensibilitat, amb riquesa formal, amb expressivitat visual pròpia del millor cine i sap també acompanyar-la aquí i allà de notes d'humor porteño, es diria, tant com d'un dramatisme sempre contingut, cosa no tant comú en el cinema d'origen argentí.

Tota la història i els seus múltiples cercles es desenvolupa a un ritme canviant segons requereix cada escena, cada seqüència, cada to dramàtic, de manera que l'entreteniment, en la seva millor expressió, està servit sense molèsties ni gran dificultats, encara que no ens acabin de convèncer els ulls que donen el títol al film, ni acabem d'entendre el funcionament de l'administració judicial en la qual es mouen els principals personatges; encara que no ens acabem de creure l'abisme que sembla haver-hi entre adults de distinta procedència social, encara que aquí i allà aparegui l'origen literari del relat, encara que acceptem que la simple intuïció pot resultar essencial per a desfer una envitricollada troca, i encara que ens duguin de la mà a acceptar un inacceptable final que sembla consagrar la validesa del prendre's cadascú la justícia per si mateix o d'aplicar el bíblic ull per ull.

Tot això no importa massa si resulta, com resulta, que els personatges se'ns fan pròxims i són tan versemblants com estimables, (o odiosos, segons el cas). Si el misteri és servit en ben treballades dosis. Si l'acció adquireix moments brillants i espectaculars, com és ara el pla seqüència d'una panoràmica de l'estadi de futbol que acaba en una persecució pels corredors del mateix recinte esportiu. Si, també, —i cal insistir— tots els intèrprets, començant pel tan justament elogiat Ricardo Darin, exhibeixen unes notables qualitats expressives en l'acció, en la paraula, en el silenci, en la mirada, en el gest, fins a allunyar-se dels usos comuns a certa i celebrada escola d'interpretació "a l'argentina". I si, a més, se'ns situa en els anys previs a la brutal dictadura que patí l'Argentina, entendrem que en la memorable seqüència de l'ascensor, (quan el sicari assassí coincideix amb la parella protagonista), ens arribi fins a la pròpia pell la suor freda del terror. I si això és possible en una sola presa frontal, comprensible serà que les voltes que fa l'espiral narrativa feta de ritmes pausats o trepidants, d'avanços i retrocessos en la intriga i en l'amor que sura per sobre, conformin de fet la mostra d'un cinema que va directe a l'espectador per a encisar-lo oferint-li allò de millor que té l'art de fer creïble les històries increïbles. ■





Si hi ha una pel·lícula que podria servir de base per fer un curs de cinematografia a qualsevol escola de cinema aquesta és *The Birds*. I, fins i tot, seria capaç d'afirmar que seria suficient amb els primers trenta minuts, trenta minuts exactes; perquè precisament en aquest moment és quan Melanie Daniels torna a la casa de la mestra de Bodega Bay per demanar-li que li llogui una habitació que té anunciada a la seva porta. Tot el que succeeix a partir d'aquest moment ja està suggerit en aquests primers trenta minuts màgics. Els restants no són altra cosa que el desenvolupament d'allò que s'ha mostrat a aquesta primera mitja hora. Quan es veu la pel·lícula per segona o consecutives vegades, en arribar en aquesta escena esmentada, l'espectador ja no necessita continuar veient-la, perquè ja ha rebut tota la seva essència; tota ja ha estat transmesa. Això no vol dir que els restants vuitanta-cinc minuts no hi hagi escenes memorables, però són moments que ja no van més enllà del que contenen, més enllà del que mostren. En canvi, a aquests primers trenta minuts, el que es veu és tan poc comparat amb el que es suggereix, i el que es transmet és tant en comparació amb els mitjans emprats,

que cada nova visió és una visió nova, una nova experiència que enriqueix l'anterior.

La pel·lícula comença en el barri més elegant de San Francisco, la càmera segueix una al·lota que pertany a la classe que habita aquesta barriada. En un moment donat, un al·lot la xiula pel seu atractiu, i ella mostra una satisfacció que ens diu clarament que, a més de la seva classe social, se serveix també del seu atractiu físic. Quan segueix el seu camí sent un renou que la fa mirar cap al cel veient una gran bandada d'ocells amenaçadors que revolten sobre la ciutat. Si l'al·lot l'ha delatada tal com és, els aucells l'amenacen que no podrà seguir així, que haurà de deixar la frivolitat cap a una major serietat. Ella es dirigeix a una botiga de mascotes, i mentre hi entra, en surt Alfred Hitchcock amb les seves dues mascotes personals que, per tan ben pentinades com van, suggereixen que les ha dutes allà per fer-les la clenxa. Amb aquesta signatura cinematogràfica ens diu que ja no estem a San Francisco, sinó que en el moment que traspassem la porta de la botiga entrarem inexorablement dins una pel·lícula seva, una pel·lícula titulada *The Birds*. Tot el que passarà a partir d'aquell moment



pertany al camp de la seva realitat cinematogràfica. Per tant, és millor que ens oblidem de les nostres lògiques i les del món per endinsar-nos dins l'única lògica possible, la de la seva pel·lícula.

La curta seqüència dins la botiga, uns cinc minuts, és una mostra de la millor comèdia irònica que ens ha donat el cinema. Mentre aquella al·lota tan bonica espera que l'atenguin, hi entra un jove, que la coneix pel seu currículum de frivolitats, però sabent-ho fa com si no-res i la tracta com la vertadera dependenta de la botiga. El que passa durant aquests minuts és difícil de contar perquè només pot ésser percebut en la seva totalitat veient-lo a la pantalla, però ens alerta que les aparences no són gairebé mai el que semblen ésser. Sense abandonar del tot el to irònic i humorístic, ens endinsam després dins la part d'aquesta primera mitja hora o presentació, que correspon a la intriga, una intriga creada pel personatge de Mitch, que ha trasbalsat la nostra protagonista i pretén buscar-lo per regalar-li uns periquitos. Una ironia que ve plasmada a l'inici amb el moviment dels periquitos dins el cotxe per mantenir l'equilibri per la força centrífuga a les corbes. Després, seguim a l'arribada a correus, on la protagonista vol saber el nom de la germana de Mitch, però ni l'encarregat ni el seu ajudant, que mai

no surt a la imatge, són capaços d'informar-la, per la qual cosa l'envien a la mestra del poble. Allà, la intriga mesclada amb comèdia irònica es transforma en l'anunci de la tragèdia que ens espera. La mestra ha estat amant de Mitch i la conversació curta, però intensa, és digne dels millors diàlegs cinematogràfics de la història del cinema.

La darrera part d'aquests trenta minuts memorables és l'entrega dels periquitos a Mitch, mitjançant una barca llogada per travessar tota la badia de Bodega Bay. Si tot el que hem vist abans és cinema de primer nivell, la seqüència de l'entrega dels periquitos és d'una mestria digne d'un home que en tota la seva carrera mai no va rebre cap estatueta Oscar. A la tornada cap al port l'ataca una gavina i Mitch s'afanya per anar a auxiliar-la; la du al bar i li dona els primers auxilis. Mentre tant se presenta la seva mare. Allà ja comença a forjar-se la tragèdia que ens durà al final tràgic, en què solament la fuga podrà permetre als personatges l'esperança en un món millor. Difícilment es pot fer la presentació d'una pel·lícula amb més elegància; impossible fer-ho d'una manera més acordada amb el que vendrà després; però el que és únic dins el món del cinema és que en la primera mitja hora s'hagi contactat d'una manera tan fidedigna tota la història que després veurem. ■

Els soprano: la culminació d'un gènere

Pere Antoni Pons

Alguns crítics han volgut explicar l'èxit esclatant de la sèrie de televisió *Els Soprano* dient que dona una visió cinematogràficament inèdita —molt crua i gens èpica— del món de la Màfia, en el sentit que, en les peripècies de Tony Soprano i de la seva família tan bestial i tan neuròtica, els espectadors no hi troben ni aquell glamour mistificador ni aquelles passions grandioses i tràgiques que sí que troben, per exemple, en la trilogia d'*El Padrí*. No hi estic del tot d'acord.

És cert que l'aposta creativa de David Chase, màxim responsable de la sèrie, consisteix a jugar fort a favor del realisme menys complaent i més descarnat. I és cert, també, que mentre que Francis Ford Coppola va conferir als Corleone una evident aureola shakesperiana que feia que fins i tot els seus actes més repugnants i escabrosos prenguessin una dimensió gairebé mítica, Chase ha dut a terme l'operació exactament contrària i ha volgut que els seus Sopranos fossin irremeiablement vulgars, prosaics i primaris —no només impropis de les pàgines de Shakespeare, sinó més aviat carnassa habitual o propícia per a la secció de successos de la premsa més baixa—.

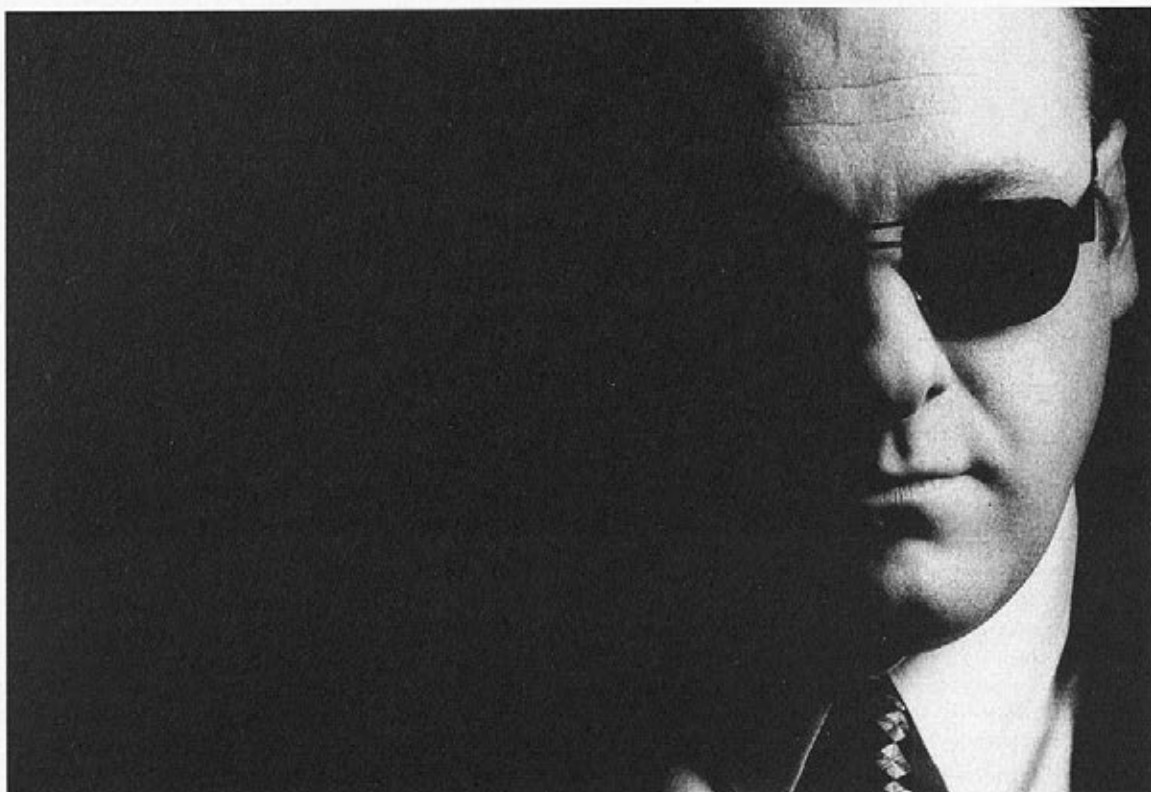
Ara bé: això no vol dir que *Els Soprano* pugui ser interpretada com una visió antihollywoodenca de la Màfia, que és el que van donar a entendre Peter Biskind i el mateix Chase des de les pàgines de *Vanity Fair* en un reportatge i una entrevista publicats fa poc més de dos anys. És evident que els perso-

natges que protagonitzen *Els Soprano* són cruels, capritxosos, ultraviolents, ganduls, malparlats, lletjos i obesos, risibles i fútilment torturats, i que es comporten com nous rics sense elegància ni estil i a més fan gala d'una incorregible propensió a la truculència i el melodrama. I és evident, també, que aquesta imatge no encaixa amb la del típic personatge de pel·lícula de Hollywood. Però és que "el típic personatge de pel·lícula de Hollywood" fa molts anys que no existeix, si és que realment ha existit mai.

De gàngsters més toscos que sublims, més simiescos que principescos, el cinema nord-americà ja fa molts anys que en va ple. Per comprovar-ho, n'hi ha prou de donar un cop d'ull a dues de les pel·lícules de gàngsters més il·lustres de les darreres dècades: *Scarface*, de Brian de Palma, i *Goodfellas*, de Martin Scorsese. El nou-riquisme kitsch, histèric i cocaïnec del Tony Montana de Brian de Palma és un precedent claríssim de l'estil de vida luxosament esperitat i banal de Tony Soprano i els seus sequaços, igual com és un precedent claríssim del seu comportament pueril i demencial la violència esbojarrada de la tropa de "bons col·legues" de Scorsese.

¿Vull dir, amb tot això, que el valor d'*Els Soprano* ha estat inflat sense mesura, i que per tant és totalment immerescut? De cap de les maneres. *Els Soprano* és una sèrie excepcional, una mina inesgotable de virtuosisme cinemàtic, una obra mestra inapel·lable. Però no perquè proposi una nova via





per retratar cinematogràficament el món de la Màfia, sinó perquè representa un compendi culminant del gènere.

El mèrit principal de David Chase és que ha sabut eixamplar tan enormement les fronteres del gènere de gàngsters que ha pogut encabir-hi ingredients de tots els altres gèneres. Més i tot: ha sabut encabir-hi la vida sencera, oferir —partint dels patrons del relat gangsteril— un retrat social i humà complet. L'espectador que s'acosti a *Els Soprano* esperant trobar-hi les aventures i desventures d'una família criminal de Nova Jersey no quedarà gens ni mica decebut. L'important, però, és que, a banda de negocis bruts de tota mena, de crims violents, de pallisses extremes, de diàlegs plens de grolleries i amenaces i insults, d'escenes amb drogues i alcohol i sexe a dojo, de trets i sang, de cadàvers i ossos romputs, hi trobarà també el reflex i l'expressió —drama, comèdia sarcàstica, thriller amb un punt d'horror— dels aspectes més foscos de la nostra societat i el nostre món.

Res no cau massa lluny de Chase i dels seus col·laboradors com perquè no pugui ser inclòs en alguns dels capítols —o una de les temporades— de la sèrie: el conflicte intergeneracional, la relació entre pares i fills, la precarietat de la institució matrimonial, els traumes psicològics de qualsevol índole, la quotidianitat embrutidora (els gàngsters van a treballar amb el mateix tedi rutinari de qui ha de fixar a l'oficina), l'amistat i la lleialtat i allò que les enforteix i allò que les dinamita, l'adulteri, les traïcions, les ambicions sanes i les insanes, el sentit del deure i la negligència de les responsabilitats, les punyetes infernals dels adolescents d'avui, els prejudicis que fonamenten el temor i l'aversion vers

els que no són com un mateix (l'ombra de l'11-S), la hipocresia o la tàctica astuta de qui viu de manera oposada a com sent i pensa, la melangia i el desfici i els trastorns de qui no està satisfet amb la vida que porta i tanmateix no s'atreveix a canviar-la...

La manera com Chase i els seus guionistes inclouen tot això en la seva història en principi purament gangsteril és alhora audaç i senzilla. Ho fan, fonamentalment, prioritzant els bucles narratius abans que les trames centrals pròpiament dites. Vull dir que, tal com ha explicat Javier Marías, el millor d'*Els Soprano* són aquells moments o situacions en què sembla que no passa res, en què l'espectador simplement veu viure els personatges, és a dir, els veu discutint sobre assumptes en teoria trivials o anecdòtics, o matant el temps parlotejant i fent broma, o contemplant una colla de *strippers* ballant. (Un apunt per desenvolupar en un proper article: si l'art del cinema és narrativament hereu de la novel·lística del segle XIX, amb trames més o menys lineals i amb personatges que executen l'arc sencer d'una qualsevol peripècia, les sèries de televisió nord-americanes actuals són més hereves de la tradició narrativa del segle XVIII, en la qual s'avança més aviat a còpia de digressions: "I progress as I digress", tal com deia Laurence Sterne.)

En definitiva: *Els Soprano* representa una fita en la història de la televisió i ofereix una exhibició espectacular de gran cinema —com una pel·lícula que duràs més de 80 hores!—, però sobretot és un fresc tortuós i groller, poètic i extravagant, bestial i sensible, passat de rosques i morós, de l'època contemporània i d'allò tan vague i tan concret que, per enllestir el negoci aviat, anomenam condició humana. ■

Diàlegs de Walden: seqüències i sons en Portabella (I)

"La música no pot existir sense so, però el so pot existir sense la música. Pareix, per tant, que el so és més important."

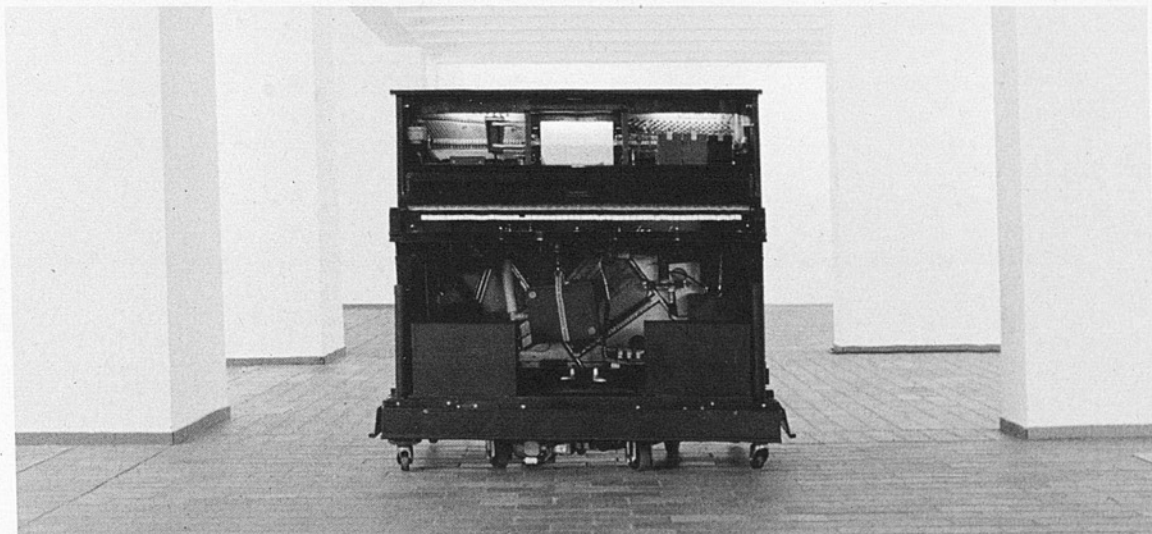
Giacinto Scelsi: Notes sobre *Elohim* (1950-1974)

Amb films com *Vampir-Vuadecuc* (1970), *Pont de Varsòvia* (1989) i sobretot *Umbracle* (1971), Pere Portabella ha compost cinema com un Schönberg de les convencions cinematogràfiques, ha esdevengut el Ligeti que escriu música amb enquadraments i seqüències. A la manera d'un Kandinsky de la sala obscura, Portabella visualitza la seqüència cinematogràfica de manera intuïtiva, concedint-li una determinada existència pròpia, il·luminant conjunts de formes i colors deslligats dels seus referents. Des de la nota discordant i l'estructura atonal, Portabella ha subvertit els cànons, fugint de la linealitat d'un relat i convertint el moviment de càmera en un traç musical que es troba amb les figures. *El silenci abans de Bach* (2007) representa la culminació i la convergència natural de les vies explorades per Portabella, alhora que apunta nous trajectes. La recepció del film en els cinemes de Barcelona, amb càlides i espontànies ovacions del públic al final de les projeccions diàries, contrasta amb la fredor habitual d'aquesta mateixa audiència davant de la monotonia de les propostes habituals, algunes de les quals, presumptament, d'art i assaig. És tot un símptoma que parla de la necessitat que existeix, dins el panorama del cinema contemporani, d'apostes amb una decidida vocació de radicalitat. A continuació, iniciem la primera part d'un diàleg amb l'autor, responsable d'una obra situada en els marges, d'una cinematografia de resistència encoratjada per un marcat sentit musical.



A.W. ¿Què és per a vós el cinema?

P.P. En primer lloc, és la meua feina, un llenguatge i una forma de creació, amb la qual m'hi sent integrat socialment com a professional. En segon lloc, el cinema no és el meu únic univers. He tingut una formació interdisciplinària. Mai no he estat entre cineastes i no som un assidu de les filmoteques. He tingut més relació amb la literatura, l'escultura o la música. La qüestió que, al final, et decideix per un mitjà o un altre és la facilitat. No tinc mà per dibuixar, ni facilitat per escriure. La meua sensibilitat és més musical que literària. I aquesta sensibilitat, bolcada al cinema, me n'ha facilitat l'aportació. Tot cineasta ha de ser conscient de les virtuts i de les carències que té. Per això, per a mi, el cinema és més aviat cal·ligràfic, perquè tinc facilitat per a l'escriptura visual. En el sentit que sento la capacitat de poder establir una relació molt plàcida amb la imatge, de certa sensualitat. Em trobo molt còmode usant la imatge i no trobo distàncies entre allò que imagino i allò que resolc. No vaig mai a la caça de resoldre una seqüència, sinó que, primer, la veig, la tinc claríssima. De fet, començo a rodar en el muntatge. Per exemple, en un film



estàndard, d'una hora i mitja, s'han de fer sis-cents o set-cents plans. *El silenci abans de Bach* en té dos-cents deu, de plans. És a dir, rodo alhora que munto, treball amb molts pocs plans. Per altra banda, concedeixo un valor central a una labor de descodificació del relat, a un impuls d'innovació superant els models. Per això, em moc dins d'una narrativa fora dels codis convencionals, a la manera del que varen fer les avantguardes artístiques a principis del segle XX i finals del segle XIX. I això és el que m'ha fet entrar als museus, que m'han cridat perquè els plantejo allò que els interessa, és a dir, la proposta d'una reflexió profunda sobre els codis artístics mateixos. Ara també em sol·liciten els cinemes de bell nou, perquè sóc un cineasta pur i dur, ja que, de fet, he entrat a través d'aquesta categoria en els fons d'art de diversos museus i m'han fet diverses retrospectives. Abans deia que tinc un peu en cada costat, en el cinema i en els museus. Ara penso que tenc dos peus dins l'art contemporani i dos peus dins el cinema. Això em produeix una gran satisfacció, perquè el que faig és cinema, sense més afegits. El que passa és que per la meua diferent forma d'estructurar, per la meua pròpia narrativa, passo a formar part de l'interès dels museus d'art contemporani, sent inclòs



en els seus fons d'art. De manera paral·lela al món del cinema he desenvolupat també una labor d'implicació i de compromís polític. He estat senador i diputat. Vaig participar en un moment meravellós, com va ser el de la redacció de la Constitució. Aquesta altra faceta sempre ha estat per a mi un imperatiu de tipus ètic i cívic.

A.W. Recuperant un pocs els inicis: a mi, d'un film com *Vampir-Cuadecuc*, el que més impacte em fa és la forma tan directa i essencial per la qual es confronten dos mons, la ficció i el rodatge, el mite i el seu procés de fabricació, aconseguint que no només no s'aniquilin mútuament, sinó que s'integrin en una dialèctica que genera una obra difrent.

P.P. Aquest film s'ha convertit de fet en un film de culte. Me la va adquirir el MOMA el 1972. Per a mi va ser com una immersió perquè la vaig fer sense res. Em vaig submergir, en comptes de dins d'una piscina, en un film que em rondava amb la idea ben clara del que volia: treballar sobre un exemple de cinema fantàstic i de terror com a gènere i punt de partida, fins a desenvolupar un exercici de metallenguatge. És un film especial per a mi, un film que m'ha marcat.

A.W. Deia Jonas Mekas, a finals dels anys cinquanta, que per rompre el bloc de gel que representava tot el cinema anterior, s'havia de dur a terme un desajustament dels sentits cinematogràfics establerts. Això entra molt en relació amb aquesta ruptura de codis que hi ha al vostre cinema.

P.P. Des del primer film, vaig plantejar una ruptura amb aquest bloc de gel de què parla Mekas. Tot el meu cinema es basa en aquest principi. Vaig trencar tots els codis, els principis bàsics de la narrativa establerta, aprofundint en el cinema i alhora servint-me'n, del cinema. Evitant fer-ne

una forma subsidiària d'altres formes artístiques. Avui passa que tot el món fa el mateix film, per la qual cosa no estaria malament aplicar el que diu Mekas. Després hi ha la qüestió de tenir una mentalitat pluridisciplinària. No sóc un cineasta d'un únic univers, sinó que estic obert a tota la resta, molt contaminat d'altres formes. Perquè allò que fa avançar en la història els llenguatges artístics és la intercomunicació entre ells, el fet d'assumir les impureses i la incorrecció. S'ha de tenir el valor de ser un perfecte insolent, incorrecte, i no tenir pot de les contaminacions.

A.W. Coincidesc del tot en el fet que és la subversió el que fa avançar...

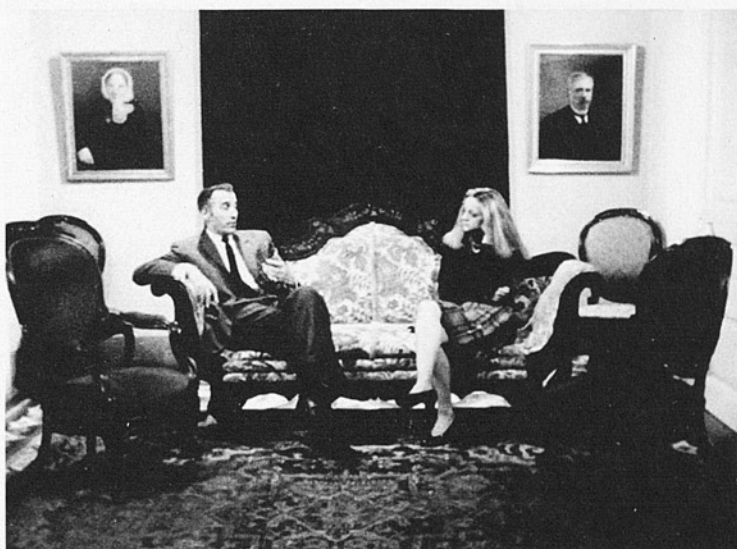
P.P. Altrament t'enganxes a la sinya, fent voltes a l'entorn dels mateixos motius...

A.W. Quan és en els marges on s'escriu el més interessant, sigui en l'època de les avantguardes, en els anys seixanta o en l'actualitat.

P.P. Exactament. En el moment en què apareixien els cineastes de la meua generació, vivíem un temps molt compulsiu que proporcionava un context molt favorable envers certs plantejaments molt radicals. I el que passa ara és que es posa en evidència una forta inèrcia dels grans poders que controlen la producció cultural en general, sigui en el cinema o en la literatura. Per posar-ne només un exemple; en l'àmbit de la literatura, els editors repeteixen el sistema de produir llibres des d'un esquema marcat per un consell d'administració. El primer que fan és mirar a qui ha d'anar dirigit el futur llibre, a partir d'un estudi de màrqueting. Després cerquen, considerant aquests consumidors potencials, quins són els gèneres que funcionen millor. I, en darrer lloc, quin és l'autor, entre els actuals, que pugui escriure aquest llibre que encara no ha estat publicat. En el cinema, un sistema paral·lel és el que hi predomina. És un fet que l'ha anquilosat enormement. El problema del cinema espanyol, per exemple, no són les subvencions. El que passa és que s'han creat la seva pròpia bimboïlla, són impermeables a l'exterior i es retroalimenten en una situació impossible, que ha generat un *cul-de-sac*. Repeteixen tots, exactament, el mateix film intentant ser millor que els altres, cosa que és encara pitjor al final. Aquesta dinàmica de produir films que són com aquests mobles que mai no arriben a ser d'antiquari, sinó que simplement són vells.

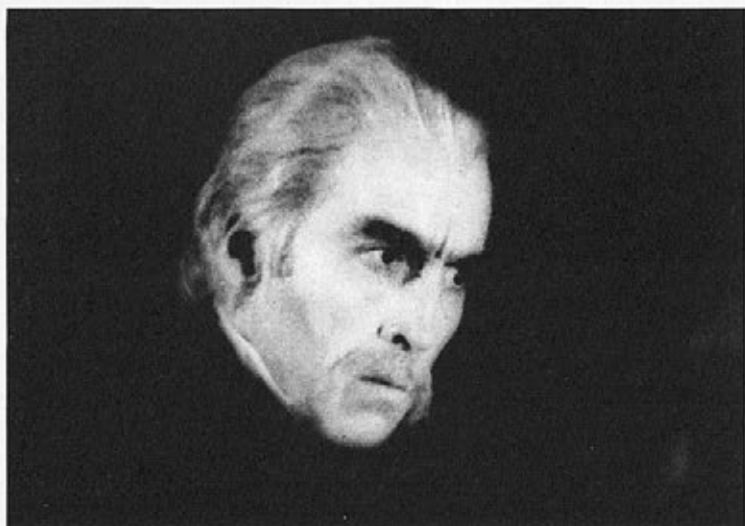
A.W. Crec que un dels aspectes fonamentals d'*El silenci abans de Bach* és la seva condició implícita d'exercici de metallenguatge, en el sentit de pensar el cinema i les relacions amb altres formes d'art.

P.P. En tots els meus films hi és molt evident, aquesta dimensió, però pens que és a *Umbracle*, *Vampir* i *El silenci abans de Bach* en què resulta més aparent, en què es presenta d'una forma més clara.



A.W. En canvi, en altres films, com per exemple a *Pont de Varsòvia* el tema és més específic, no hi ha una orientació tan autoreflexiva.

P.P. A *Pont de Varsòvia* hi ha una àcida autocrítica, molt explícita i violenta, cosa que en aquell moment em va semblar molt adequada. Es tractava d'un moment en el qual, sobretot a partir dels anys vuitanta, hi havia hagut un gir molt fort per part del sistema, sobretot a Europa i als Estats Units, a partir del qual totes les idees de residus avantguardistes varen ser expulsades i va venir el pensament únic, allò políticament correcte, allò artísticament correcte. Es va recuperar bona part de l'art procedent dels informalistes i es va tancar el pas a qualsevol element que fes olor de deconstrucció. Això va arraconar tots els qui veníem de propostes més radicals, de l'època conceptual. En aquell moment, vaig fer aquest film. Però tornant a *El silenci abans de Bach* vull ressaltar com les dues bandes, la imatge i el so, componen un binomi en què hi ocupen dos territoris paral·lels, de manera que una no és subsidiària de l'altra. De fet, tal vegada per això mateix, *Vampir* i *El silenci abans de Bach* són



dos films que assoleixen unes dosis força altes en el seu poder d'abstracció i aquest és l'espai que a mi m'agrada. Per altra banda, *Pont de Varsòvia*, igual que *Umbracle*, és un film d'estructura molt composta i travada. La diferència entre un tipus de fims i un altre és que *Vampir* i *El silenci abans de Bach* és complexa, però funcionen d'una altra manera més fluida. És com si viatjassin amb el vent de popa, fins al punt que has de tenir cura de no passar-te. En canvi, a *Umbracle* i a *Pont de Varsòvia* s'ha d'alcar un bastiment molt elaborat. Cosa que no vol dir que no hi hagi sempre un elevat nivell de construcció. A *El silenci abans de Bach* hi ha també un precisió mil·limètrica en l'elaboració. No em puc permetre una llenegada perquè cauria tot. Són films que no estan organitzats sobre un personatge, o sobre una ficció o sobre una història que crea unes expectatives del que passarà, perquè no tenen aquest tipus de continuïtat. Tanmateix, a *Vampir* i a *El silenci abans de Bach* el que hi predomina és aquesta inusual i intensa fluïdesa. *Umbracle* i *Pont de Varsòvia* varen ser, per altra banda, molt gratificants en la mesura que vaig construir un giny que va funcionar. Quan ara les torno a mirar,

sent les especials circumstàncies en què es varen originar.

A.W. Em crida l'atenció la intensa fisicitat que *Pont de Varsòvia* desprèn quant a l'aspecte visual, i penso que per això ha d'haver resultat crucial la intervenció d'un artista de la talla de Tomàs Pladevall, el director de fotografia...

P.P. Treballa amb autèntics artesans. Tomàs Pladevall té una virtut fonamental: no és el director de fotografia es considera és una estrella i que creu tenir "la seva" fotografia, com Storaro o Alcaïne. És un artesà en la mesura que coneix molt bé tot el procés químic i físic del que és la imatge. Tu li demanes el que vols, ell busca les seves referències i sempre és capaç de fer-ho tranquil·lament. Hi he treballat en dos films, *Pont de Varsòvia* i *El silenci abans de Bach*, en els quals cada seqüència té una manera subtil, una il·luminació molt precisa. Per exemple, a *El silenci abans de Bach* la seqüència del mercat ha de ser una seqüència asèptica, traient-li tota l'atmosfera d'una ficció recreada, amb filtres, boires, etc. Però havia de ser un ambient que no desactivàs el mercat, que no el reduís a una escena de plató de televisió. Dono a Pladevall les referències, els pintors amb els quals hi pot haver relació. I ell aconsegueix exactament el que un vol.

A.W. En el vostre cinema s'hi poden rastrejar referències d'altres formes d'expressió artística, relacionades amb l'art conceptual, que, en no ser cinematogràfiques, podrien resultar més evidents com a influència. Curiosament, passa el contrari: hi ha una absència de les petges que podria traçar l'inici del vostre camí creatiu.

P.P. Sempre dic que, als models, el que s'ha de fer és donar-los l'esquena. Les referències han de funcionar per empatia o simpatia, no com a indicis que et dirigeixes cap al model. Has d'allunyar-te'n des del primer moment, però amb una capacitat de comunicació mitjançant la qual acaben per tornar a intervenir les referències. Perquè aquesta és la manera mitjançant la qual podràs construir qualque cosa. Has de fer l'esforç de construir-te la teva pròpia dinàmica de funcionament de les coses, una capacitat d'aprofundiment en la utilització dels teus propis materials. Per exemple, sempre reivindico que no faig experiments. Faig una proposta i la dono per acabada. Per recórrer a un exemple de la pintura; Rothko no fa un experiment, sinó que fa una proposta concreta. En la capacitat d'èxtasi metafísic, quasi místic, que Rothko assoleix amb dos colors, és important la manera amb què tracta la matèria. Tàpies també és una qüestió de matèria i conceptualisme. Però això són propostes concretes, no experiments. Jo, des del punt de vista cinematogràfic, faig propostes concretes perquè són viables, perquè funcionen. En el pla narratiu podran tenir altres derives, però no són experimentals. Quan una obra la llances a l'exterior, ja no és experimental. ■

El màrqueting funciona. Com que aquesta vegada Alejandro Amenábar ja no podia jugar la carta de la seva sortida de l'armari (ho havia fet amb motiu de l'estrena de *Mar adentro*), no li ha quedat altre remei que recórrer a mètodes més convencionals de promoció: publicitat amb mesos i mesos d'antelació i projecció (fora de concurs) en el festival de Cannes. Arriba el 9 d'octubre, doncs, i no falla: tothom corre a veure la nova pel·lícula del geni indiscutible... fins ara.

Després d'una pel·lícula que molts (jo inclòs) vàrem considerar perfecta, Amenábar decideix ariscar-se i produir una obra radicalment diferent. L'intimisme, l'habitació claustrofòbica i la poesia de *Mar adentro* s'han substituït per les masses, l'àgora i la ciència. La concentració en un personatge i un tema (amb totes les branques que hi vulgueu) ha deixat pas a la proliferació de personatges i a la multiplicació d'assumptes: la tolerància, el fanatisme, el sectarisme, l'apologia de l'individualisme, la reivindicació de la dona, la nostra posició a l'univers, el valor de l'educació, les religions, el dubte... Massa temes per a una sola pel·lícula. Com si es tractàs d'aplicats alumnes de secundària, el

director i el seu coguionista de sempre, Mateo Gil, semblen voler-nos demostrar que han fet els deures i que han consultat molta de bibliografia abans de posar-se a redactar. Només així s'entenen els primers vint minuts del film, en què se succeeixen tota una sèrie de petites seqüències que serveixen per mostrar-nos com era la vida a l'Alexandria del segle IV. Amenábar i Gil necessiten provar que han estudiat bé la lliçó, tant si entra a l'examen com si no, i que s'ho saben tot: què i com es debatia a l'àgora, com era una funció teatral, quina metodologia s'usava a l'educació, com sonava la música, com es dissenyava l'urbanisme, quines disputes religioses hi havia a l'època... Però, tot i reconèixer el seu esforç, el treball que ens lliuren aquests dos pitagorins del cel·luloide aviat ens avorreix.

Aquesta ambiciosa acumulació de matèries es tradueix en una història fragmentada en múltiples seqüències, sovint de durada molt curta i, en conseqüència, molt poc desenvolupades. Aquest és el primer gran inconvenient de la cinta: un contingut tan reflexiu i profund com el que pretén el director no es pot vehicular a través d'unitats tan poc desenvolupades.





D'altra banda, no es pot dir que Amenábar no sigui, a la seva manera, coherent: conscient de la diversitat de temes que planteja, opta per servir-los amb una no menys diversa gamma de recursos visuals. Des del primer minut aclapara l'espectador amb panoràmiques de totes les castes imaginables, trèvelings en totes direccions, zooms virtuals, càmeres en moviment, enfocaments i desenfocaments parcials, ralentis, acceleracions, grues, picats i contrapicats... És molt difícil trobar moments de repòs de la càmera, de la mateixa forma que hi ha molt poques seqüències muntades amb pocs plans. Aquest és el segon gran inconvenient: ¿com podem concentrar-nos i reflexionar quan cada dos minuts sembla començar una nova seqüència amb la seva corresponent munió de plans i recursos? Amb el públic perdut entre tant de moviment, la pel·lícula sembla no trobar tampoc el rumb, no saber cap on dirigir l'esguard amb exactitud, ni cap a un tema concret que predomini sobre els secundaris però alhora els cohesioni, ni cap a un embolcall formal que doni sentit al conjunt. L'exhibicionisme de recursos acaba per fer-los perdre tots els sentits que podrien tenir: dramàtic, poètic, estètic...

Enmig del barroquisme formal, algunes troballes expressives, molt poques, ens criden l'atenció. El pla invertit de la destrucció de la biblioteca n'és un: una original i polisèmica (encara que una mica pueril) translació estètica del daltabaix que va representar per a la història de la cultura. Tot d'una després, però, Amenábar ho espanya amb la seva megalomania visual i hi afegeix un pla zenital i a més a més accelerat dels saquejadors que resulta involuntàriament còmic. De tota manera, el premi queda per a un zoom digital que, a meitat del metratge, ens acosta des de l'atmosfera fins al centre

mateix de la ciutat: un recurs que només té sentit si hem llegit les declaracions del director sobre la cinta, però que en cas contrari resulta força gratuït, si no incompreensible.¹ Al final de la cinta, la darrera mirada d'Hipàtia al cel que tant ha estudiat, a través de la forma el·líptica de la lluernia, ens impressiona de veres, a la vegada que sintetitza de forma brillant i emotiva el significat de la seva vida. Però ja és massa tard: duim dues hores d'avorriment perquè en el darrer minut se'ns pugui ressuscitar l'interès.

Amenábar s'ha arriscat de veres... i ha perdut. Ha estat un gran esforç, però res més. ¿Hauria d'haver fet com Woody Allen al seu darrer film (*Whatever works / Si la cosa funciona*) o com Quentin Tarantino en el seu (*Inglorious bastards / Malditos bastardos*)? És a dir, ¿hauria d'haver repetit els esquemes que li varen donar el reconeixement unànime a pel·lícules anteriors? ¿S'hauria d'haver instal·lat a la comoditat? Malgrat que, com a públic, no estem obligats a considerar les intencions i sí els resultats, no seria just acabar aquesta crítica sense reconèixer el desig, sempre saludable, d'anar no una, sinó unes quantes passes més enfora del darrer treball, de canviar de registre, d'experimentar i, *last but not least*, de tocar temes del tot infreqüents en el cinema. És per això — i, lamentablement, només per això — que podem concloure: bon intent! ■

NOTES

(1) "Invito a los espectadores a ver las cosas con perspectiva [...]. Cuando te vas alejando de la Tierra, distingues una canica en medio de un océano de estrellas. Te das cuenta de lo insignificantes que somos y lo maravilloso que es estar vivos... ¿Por qué creemos el centro del universo?" dins "Ágora: la mujer que fascinó a Amenábar". *Magazine*, (27 de setembre del 2009): pàg. 38.

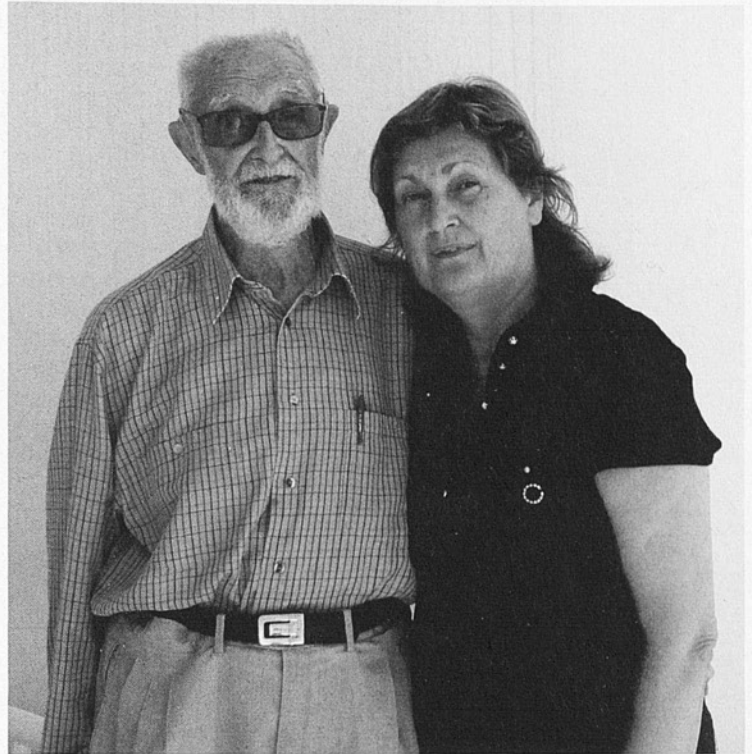
Parlant de cinema (i altres coses) amb José Luis Sampedro (i Olga Lucas)

H.G.

Jo escric perquè no en tinc cap altre remei.» Aquesta és una de les primeres coses que em diu l'escriptor José Luis Sampedro (Barcelona, 1917) quan ens coneixem en persona i que em fa somriure àmpliament. Fa anys que conec la seva obra, des que em varen regalar aquella novel·la tan especial anomenada *La vieja sirena* i que tant em va marcar, a mi i a la meua literatura... perquè jo també escric, certament i pesi a qui pesi, i precisament el que jo volia fer de veritat no era una entrevista qualsevol, no. Era parlar amb un home a qui admiro en profunditat, un home que és economista i també membre de la Reial Acadèmia de la Llengua Espanyola i que, fins i tot ha estat senador... però que, per damunt de tot, és escriptor. Jo mateix, pel meu compte, sempre havia sentit al cos que això d'escriure era una necessitat gairebé fisiològica, i aquesta és una de les primeres coses que ell em va confirmar: «Jo he escrit, malgrat tot. Jo he escrit des dels catorze o quinze anys. Jo he escrit en les condicions personals més difícils: en la guerra, a la mort dels meus pares, essent cap de família, amb dificultats econòmiques... i no ho he pogut deixar, mai. És un vici, i no ho dic com un mèrit, ho dic més bé com una tara... Bé, tampoc una tara, és una forma de parlar... però ara mateix, amb noranta-dos anys, encara continuo escrivint.»

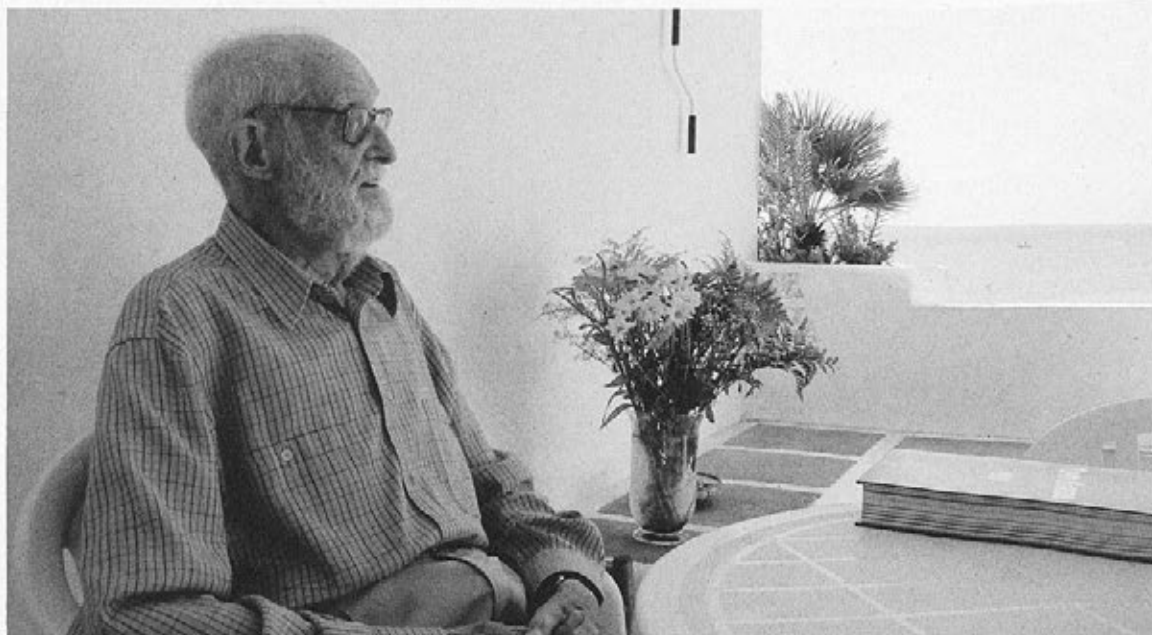
La història de la gènesi i consecució d'aquesta trobada necessitaria un text més detallat, però tampoc no és necessari: simplement han estat primer uns quants anys i després uns quants mesos, fins arribar a conèixer Màlaga i la seva costa on l'escriptor i la seva parella tenen el refugi d'hivern... i després de tot, només he hagut de canviar de vorera del Mediterrani, o sigui que tampoc no ha estat tan difícil. Després d'aconseguir arribar fins a la seva casa, fins al seu món, i de parlar una estona amb Sampedro i amb la seva dona Olga Lucas (Tolosa de Lenguadoc, 1947), engego la enregistratora al balcó davant la mar i li faig la pregunta que porto tants d'anys fent-me a mi mateix, i cada vegada més després d'haver llegit una nova obra seva: qui és vostè, senyor Sampedro? «Ah, aquesta també podria fer-la jo!», riu una estona, encara que no triga gaire a contestar amb serietat i sinceritat: «Un mateix no és del tot fins que no es mor. I jo no tinc presa (més rialles). Miri, més que res, sóc un home interessat a viure comprenent: no m'interessa tant fer coses com comprendre, acceptar, situar-me. Jo no sóc un transformador del medi que m'envolta, sóc més aviat un acceptador d'allò que m'arriba.»

Sens dubte, és una bona definició... però, per sort, recordo que jo he vingut, entre d'altres coses, a parlar de cinema i, sorprenentment, això és una cosa que li agrada molt a Sampedro i també ho agraeix perquè ho troba original. Fins i tot, em desvetlla una petita anècdota que crec que no tothom sap i que



és ben interessant: «Jo, els primers diners que vaig guanyar a la meua vida va ser amb una crítica d'una pel·lícula de Duvivier, perquè al grup del cineclub de Madrid al qual jo pertanyia donaven cinquanta pessetes de premi a la millor crítica d'una de les pel·lícules que posaven, i les vaig guanyar jo... la pel·lícula era *La Tête d'un Homme* (*La cabeza de un hombre*, Julien Duvivier, 1933, un dels primers films que té com a protagonista l'inspector Maigret).» I és que els seus primers records cinèfils són dels anys vint i el cinema mut, ni més ni menys: Douglas Fairbanks, Laurel & Hardy, Griffith... Després, als anys trenta, va formar part d'aquell cineclub madrileny i, encara que ha continuat cultivant l'afició (no tot el que desitjaria, malauradament), troba que al cinema de avui «hi ha molta més tècnica i molta més enginyeria que sensibilitat, en general».

Encara que, segons jo mateix li demano, la majoria de les seves novel·les són molt cinematogràfiques: «ah, sí, d'això estic convençut. Per exemple, aquesta que es va filmar, *El Río que nos lleva* (Antonio del Real, 1989, única pel·lícula feta a partir d'un llibre de Sampedro i que va ser reconeguda fins i tot per la UNESCO), Berlanga la volia fer, i vàrem fer junts un guió al qual jo sí que hi vaig participar, però s'ho va carregar la censura: deien que si havia un nin que se'l menjaven els porcs... però el que en realitat els molestava era l'escena a la plaça de toros, la rebel·lió de la gent contra el cacic. I ja després, quan la va fer Antonio del Real, jo ja no vaig voler intervenir en el guió perquè tenia les meves



idees sobre l'assumpte... però els vaig acompanyar sobretot per cercar localitzacions, perquè jo m'ho coneixia tot molt bé. Per cert que a Peralejos de las Truchas, un poble on es varen filmar algunes preses, vaig parlar amb el rector, un home jove que em va dir que li agradava molt el sermó que donava el rector a la novel·la i que després a la pel·lícula va fer tan bé Fernando Fernán-Gómez... i jo li vaig contestar que aquest sermó era una de les coses que havia utilitzat la censura per fer-me enrere el projecte. I ell em va dir que no ho podia entendre... perquè ell mateix ho havia llegit a la Setmana Santa als seus feligresos! [Rialles].» Però, malauradament, la censura no ho va permetre en aquells moments i la col·laboració entre Berlanga i Sampedro (que havia estat molt estreta, perquè tots dos fins i tot varen anar a cercar localitzacions amb el cotxe de l'escriptor) no es va arribar a fer mai, encara que a ell li hauria agradat molt: «em va saber molt de greu, perquè per Berlanga vaig tenir, i tinc encara, una gran admiració i un gran respecte, i penso que és una figura amb gran intel·ligència i gran sensibilitat.»

I una novel·la tan directament cinematogràfica com *La sonrisa etrusca*? «De *La sonrisa etrusca* tennim encara uns drets d'adaptació venuts que ens paguen cada any, encara que no en fan res... Són de Walter Salles, aquell director brasiler que va fer *Central do Brasil* (*Estación Central de Brasil*, 1998) i que després vaig llegir que va fer aquella del *Che* (*Diarios de motocicleta*, 2004). Jo estava ben content, perquè *Estación Central de Brasil* em va agradar molt, però, de moment, res...». Malgrat això, Sampedro em dóna una molt bona sorpresa dient-me que ara mateix n'està en marxa una adaptació al teatre! i, pel que sembla, molt seriosa (amb gent com José Carlos Plaza capficada), la qual cosa també agrada molt a l'escriptor.

«Després, *Congreso en Estocolmo* la volia fer Alberto Closas. Ell es va entusiasmar moltíssim amb el

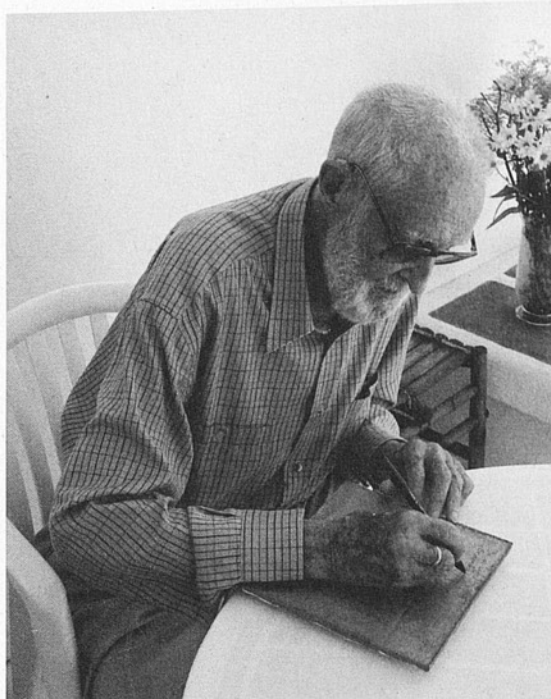
protagonista. Aleshores, ell tenia grans amistats a París, per exemple amb el director Julien Duvivier, i volia fer-la així com fos. Deia que probablement no seria molt costosa, perquè es podia agafar una actriu sueca, una mica d'exterior, i que ja n'hi havia a bastament... i no hi va haver manera! Ell mateix va portar el projecte a productors d'aquí, com Benito Perojo, ell i jo vàrem anar tots dos a parlar amb ell... i finalment, res. I això que penso que és una novel·la ben cinematogràfica... Bé, igual que aquesta darrera, *El Amante lesbiano*: Bigas Luna me n'ha parlat molt i molt, entusiasmat... i no hi ha manera! Jo crec que la novel·la està pràcticament feta per fer-la directament a la pantalla, i no entenc perquè no es pot fer... però així és el cinema.»

Però tal vegada la més cinematogràfica de totes les novel·les escrites per José Luis Sampedro sigui precisament *La vieja sirena*, una història situada entre la fantasia i la realitat històrica ambientada a l'Alexandria del final de l'imperi Romà. I més ara, que s'acaba d'estrenar la tan esperada *Ágora* (Alejandro Amenábar, 2009), que transcorre a un moment ben semblant... I el primer que em conta Sampedro és que, per la seva sorpresa, va haver-hi fa temps un projecte de fer *La vieja sirena* en ballet! Increïblement, em diu que fins i tot va arribar a veure dissenys d'escenaris i coses així, encara que no es va fer res al final. Olga Lucas afegeix que el que va passar és que eren pobres, i fer això costava molts diners... a la qual cosa replica Sampedro: «aleshores, ja sé què és el que em passa a mi: que sóc pobre!» Tots tres arribem a la conclusió que, certament, *La vieja sirena* hauria de ser una superproducció perquè, econòmicament, resultaria una mica costosa... i jo mateix pel meu compte hi afegeixo que potser una de les coses que tira enrere la gent és aquest erotisme tan present i tan explícit a la seva obra: «Es clar que hi ha erotisme... home, jo tinc cert interès per l'assumpte! [Rialles]. No, seriosament, entenc que els productors haurien de suavitzar una

mica certes coses de la novel·la, i a més, jo no m'hi oposaria. Entenc que són dos llenguatges diferents i, per això mateix, em vaig deslligar d'*El Río que nos lleva*, perquè pel·lícula i novel·la són dues coses distintes, cadascuna amb les seves particularitats.»

Precisament, un home que ha fet tantes coses amb l'escriptura, no s'ha plantejat mai fer directament un guió, és a dir, un guió original per al cinema? «Quan vaig treballar amb Berlanga en el guió d'*El Río que nos lleva*, vaig aprendre'n una mica... però de tota la terminologia, el procés, els plànols, i tot això, no hi vaig arribar. És a dir, jo podria explicar una història, però tota la part tècnica no la tinc.» I aleshores, cap dels seus amics directors li ha volgut donar una mà, i fer qualche cosa junts? «Ah, sí, després de l'estrena d'*El Río que nos lleva* alguns venien i em deien allò i allò altre... però finalment, res. De tota manera, i per exemple quant al teatre, jo no vaig escriure més obres perquè cal sortir de vespre... Sí, sí, no rigui! Va haver-hi un temps a Madrid, quan estaven fent feina persones com Víctor Ruiz Iriarte, Luca de Tena o Buero Vallejo, de qui em vaig fer tan amic i que després va dir aquelles coses tan boniques de mi a la Reial Acadèmia... això era als anys quaranta o cinquanta, i jo hi vaig estar bastant amb ells, i coneixia actors i hi parlava, observant gestos i paraules. I així t'inspiraves, aquest contacte directe amb ells era indispensable... però clar, havies de sortir de vespre i jo, a mesura que el vespre passa estic més emparadat que de costum [Rialles]. Per a algunes de les meves novel·les, he tingut èpoques que m'he aixecat a les quatre de la matinada, perquè aquest era el meu moment ideal per fer feina.»

Parlem una mica més d'una obra de teatre seva premiada i de totes les dificultats administratives que envolten la professió, i jo li faig la pregunta clau: per què? És a dir: tots som conscients de les dificultats econòmiques i administratives i aquestes coses, però en el cas de les novel·les de Sampedro, com bé insisteix Olga Lucas, és d'allò més fàcil anar imaginant escena rere escena a mesura que avancem en la lectura... i, a més d'això, es fa palès patent que molts actors i directors de cinema espanyol estimen i respecten José Luis Sampedro. Aleshores, per què? «Sap què? La cosa és que jo sóc molt mal gerent de mi mateix. Per exemple, Cela era un absolutament meravellós gerent de si mateix, i Cela va treure de Cela... ni més ni menys que Cela! [Rialles] Jo, en canvi, allò que jo mateix pugui valer, doncs miri, no ho sé explotar. Jo escric, i ja està.» Això deriva de nou en una d'aquestes coses tan pròpies d'aquest home tan senzill i tan modest, com és la d'explicar part del seu passat economista dient que ell no s'ha fet ric perquè no ha volgut, perquè això no li semblava divertit, i prou... a la vegada que gairebé sense ganes admet que sí, que la seva obra tal vegada no s'ha valorat suficientment moltes vegades. Sense dir noms, perquè això tampoc no li agrada, parla de la manera com hi ha obres que la crítica posa pels núvols i que francament no són res de l'altre món... però així són aquestes coses. I que



consti que ho diu sense cap mena de ressentiment ni res semblant: Sampedro afirma que ell viu tranquil fent allò que li agrada, i punt. Però també insisteix en altra cosa que val la pena dir: que, de crítics, estem molt malament. Parla sobre el fet que ell té anys complets de la revista satírica *Gedeón*, on un crític anomenat *Clarín* tenia una secció de crítica literària anomenada «El papel vale más» i deia amb tota la seva autoritat que no era or tot el que es feia... «I ara, la crítica et diu que aquest o aquell altre és el llibre de l'any... i ho diuen el gener» Tots dos estem d'acord que, quant a crítica artística, hem perdut molt pel camí, i no només a Espanya, sinó també a Europa i a la resta del món: d'una banda hi ha aquells crítics que emboliquen massa les coses i, de l'altra, n'hi ha que estan directament contractats per les editorials, per tant, així va tot...

En parlar d'altres coses, decideixo demanar-li per un tema capital de la seva novel·la, i que potser és una de les coses que fan cap enrere la gent a l'hora de traslladar els seus escrits al cinema: l'abundància de documentació. «Ah, és clar! Però això té una explicació ben senzilla: per mi és essencial creure'm el que estic escrivint. I sempre dic que no és que escrigui el que visqui, però sí que visc allò que escric.» Amb entusiasme, m'explica tot el procés de creació de *La vieja sirena*, i exposa que li va costar cinc anys fer-la (quan ja estava jubilat) i que va parlar amb gent molt interessant per tal de documentar-se adequadament i poder obtenir aquesta versemblança que fa que tot arribi al lector d'una manera més directa i sense interferències... i no per preciosisme literari, sinó precisament per la importància d'aquesta mateixa versemblança.

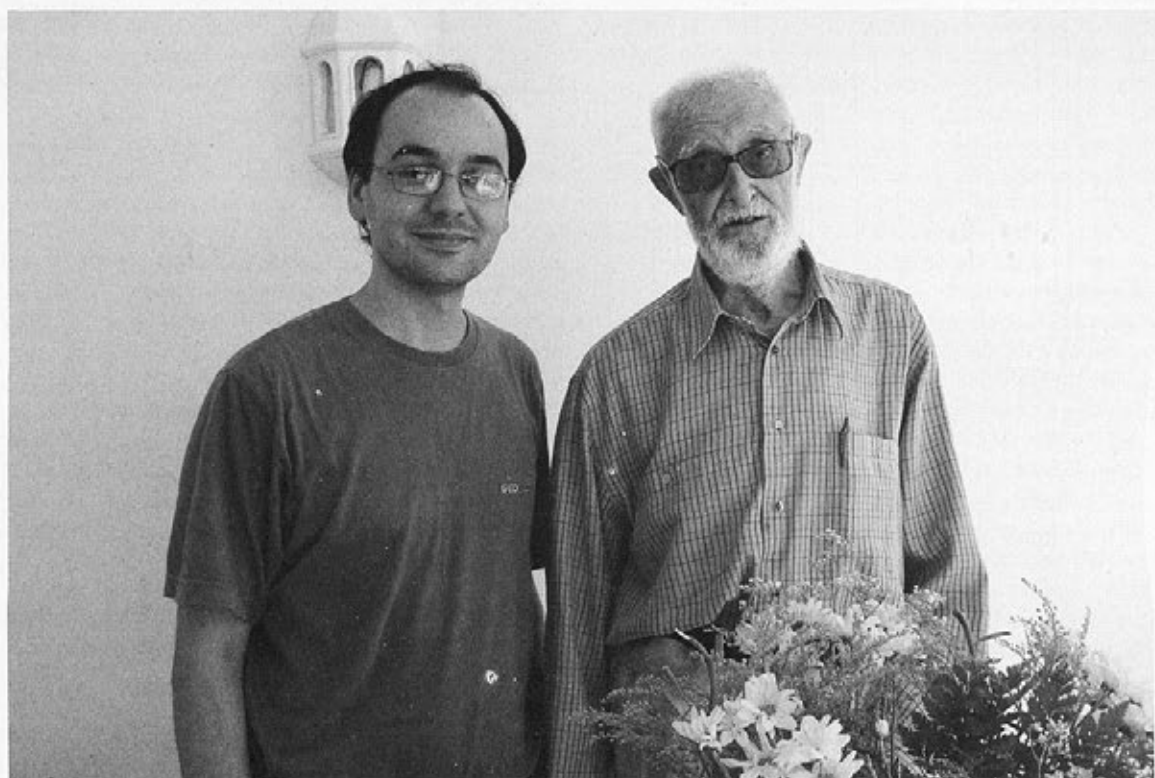
Precisament, pensant en la versemblança em ve al cap el llibre *Escribir es vivir*, una mena de manual de lliçons de vida que Sampedro va escriure amb l'ajut d'Olga Lucas (a qui ell mateix dóna bona part

del mèrit del resultat: «Escriu millor que jo!», diu entre rialles sinceres), i li plantejo la possibilitat que per ventura se'n podria fer un bon documental («Ah, jo, encantat!», em respon tot d'una). Li demano després per *El sol del membrillo* (Victor Erice, 1992), una pel·lícula certament atípica que tracta del pintor Antonio López construïda entre el documental i la ficció, i amb una estructura que segurament encaixaria molt bé per a aquesta obra seva: Sampedro no l'ha vista (i li sap greu, perquè aprecia vertaderament la pintura de López), però Olga Lucas sí, i s'hi mostra completament d'acord. L'escriptor replica que tot això no voldrà dir que jo l'estic comparant a ell amb la grandesa d'Antonio López... i no només ho faig, sinó que també li asseguro que una obra així, amb ell parlant de la seva escriptura i la seva forma d'entendre la vida, seria una feina molt útil per a molta gent: Olga afirma que hi està d'acord i finalment Sampedro es rendeix i diu que sí, que estaria bé, perquè ell, abans que res, és veritat. És a dir, és vertader, no és mentider, i de vegades a la vida fan falta coses (i persones) vertaderes: «jo crec que em fa un honor excessiu... però doncs sí, m'agradaria: ho faria amb gust, i hi bolcaria tot allò que sóc.» Una altra idea que deixem en l'aire a la nostra conversa, pendents de que algú la reculli...

L'aspecte de la banda sonora és important per jo, i per això li demano sobre ell: després d'elogiar molt la feina feta per Lluís Llach a la música composta per a *El Río que Nos Lleva* (on com l'escriptor diu, el músic català va optar per fer una música ritual amb sons estranys que li va donar moltíssima força a la pel·lícula), em confessa que sí, que li agrada molt la música, i que a alguns dels seus llibres hi ha influències musicals directes i evidents. «Sí, sí, penso en

música amb molta freqüència: jo mateix vaig intentar estudiar violí, i després em vaig passar al piano... però tots dos necessiten feina diària, es clar, i ho vaig deixar. Però sí: per exemple, a "Octubre, Octubre" hi ha moltes referències musicals... sí, soc una mica musicòfil, és cert: soc un fanàtic de la música de cambra, sobretot." Tant és així que ens dona unes pinzellades d'un nou llibre que està preparant, lligant els Quatre elements precisament amb l'ajut de l'estructura del Quartet, i que té un aspecte francament atractiu...

Per acabar, i posats a demanar, qui li faria ganes a José Luis Sampedro que aparegués a la seva porta per oferir-li un projecte seriós, tant espanyol com estranger? «Home, ara no estic al dia... Segurament llegint aquesta revista m'hi posi un poc! [assenyalla la col·lecció de *Temps Moderns* que li he portat, sempre amb el somriure als llavis]. Bé, potser el mateix Víctor Erice, de qui abans em parlàvem, però és que...». Olga Lucas li suggereix el francès Laurent Cantet, director de la reputada *Entre les Murs* (*La clase*, 2008) i a qui varen conèixer personalment a França. «Sí, és un home molt interessant, però jo penso en un altre estil... qui va fer *El muelle de las brumas?*" *El muelle de las brumas* (*Le Quai des Brumes*, Marcel Carné, 1938), li demana Olga amb rialles? «Sí, ja sé que és una mica antiga... què hi hem de fer». Jo li suggereixo Claude Chabrol, i Olga, Eric Rohmer, que li agrada més: «Sí, aquest hi estaria més a prop... m'agradaria algú que es preocupi per la poesia visual, m'explico?» Olga Lucas afegeix que darrerament no van massa al cinema, encara que tots els anys sí que acuden a la Mostra de Cinema Jove de València, on Sampedro és gairebé una institució... però allà veuen més retrospectives que

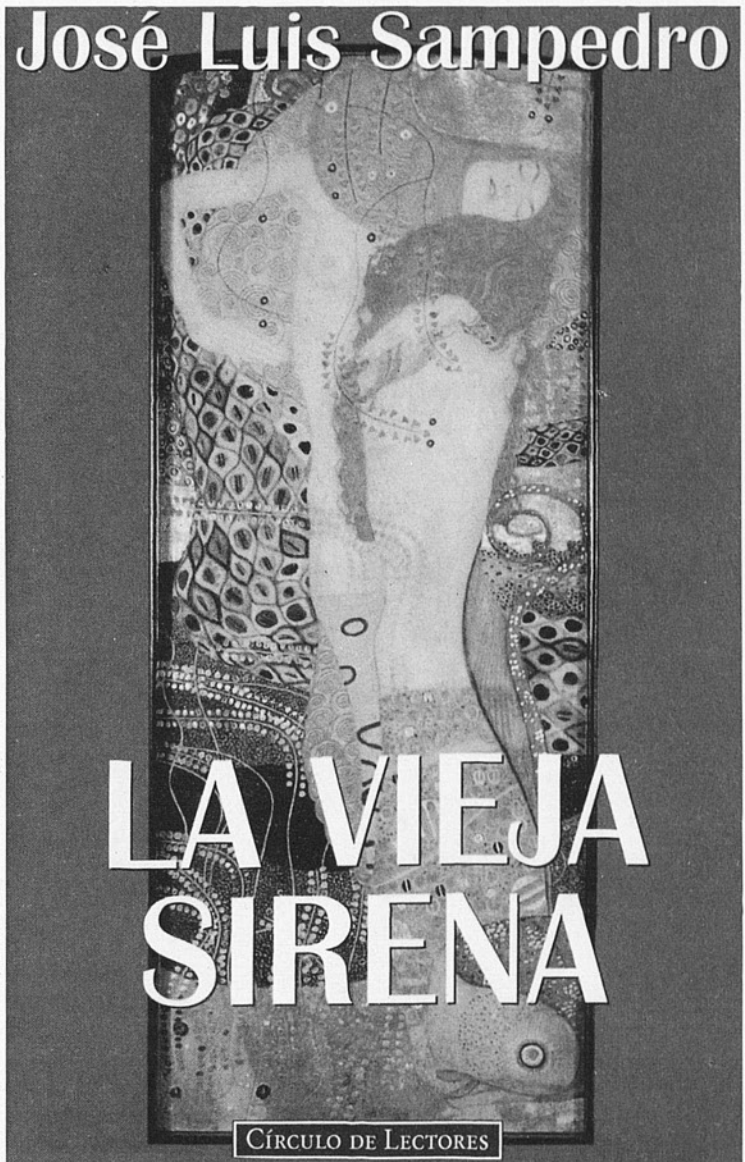


d'altres coses. «Carai, no ho sé... Saps qui m'agradava molt? Aquell polonès que feia feina a França, el de la trilogia aquella de *Trois Couleurs: Bleu* (Azul, 1993), *Trzy Kolori: Bialy* (Blanco, 1994) i *Trois Couleurs: Rouge* (Rojo, 1994), Krzysztof Kieslowski. Ja, ja sé que també és mort [Rialles], però vull dir que m'agrada aquest tipus de cinema. M'agradaria un director amb qualitat poètica.» Polanski, demano jo? «No, aquest es pren massa llibertats.» Manoel de Oliveira, afegeix Olga. «Doncs... bé, sí, però han de donar-se pressa per Oliveira i per mi, eh? [Rialles]. Bé, el que vull dir és que m'importa molt més la sensibilitat que la intel·ligència: tal vegada un jove desconegut seria la millor opció, qui sap?» Olga apunta també la idea ben important que, com que els llibres de Sampedro són tan diferents uns dels altres, el director assenyalat dependria molt del llibre en qüestió: per exemple, ella pensa que per fer *El Amante lesbiano* només li venen al cap Bigas Luna o Gonzalo Suárez... encara que *La sonrisa etrusca* no la veu feta per cap dels dos. «Home, si la pel·lícula documental que dèiem abans la poguéu dirigir Antonio López, seria perfecte!», afegeix l'escriptor després de pensar-s'ho una estona. Ens esclatem de riure pensant en aquesta possibilitat gairebé surrealista (encara que, evidentment hi ha pintors que fan cinema... i que no ho fan gens malament), però Sampedro aclareix tot d'una que ho diu precisament pel tipus de sensibilitat que té el pintor, i això, definitivament és el que més l'importa. «El meu problema és el mateix que el d'Antonio López: vull mostrar una cosa real tal com és, però que sembli una cosa... màgica. Encara que, honradament, li torno a dir que considero que no estic a l'alçada necessària per tot això. Coneix la clavecinista Wanda Landowska? Ella sí que era gran... i ja està oblidada.» Em pica la curiositat, i quan torno a casa començo a cercar alguna cosa de la senyora Landowska... i, per a la meua satisfacció, descobreixo que, encara que certament no sigui molt coneguda pel gran públic modern, sí que està ben situada als annals de la història i que, fins i tot puc gaudir-ne, gràcies a les noves tecnologies del virtuosisme a filmacions antigues que resumeixen i conserven tota la seva mestria.

I ja relaxadament, quan poleixo i escric totes aquestes reflexions d'un home i una dona com aquests, amb els quals he gaudit tant i tant que és impossible descriure-ho amb paraules, no puc evitar pensar que la vida és de vegades injusta: no són tants els directors de cinema espanyols que es queixen que no hi ha bones històries per portar al cinema? On són els productors que no s'atreveixen a ficar-se en aquestes històries tan vertaderes alhora que màgiques, tan plenes i, a la vegada, tan complexes i tan senzilles? No és trist que a un home com José Luis Sampedro no li hagin donat més opcions per tal de poder fer tot això, quan sense anar més lluny a Espanya es fan any rere any pel·lícules que no són res de l'altre món i que a més fracassen contínuament?

I una altra vegada en trobo la resposta a les paraules que em dirigeix Sampedro, abans de convi-

José Luis Sampedro



dar-me a dinar i de dir-me (com també Olga) que es troba molt a gust amb mi: «Jo... miri, i ja que vostè escriu, i em diu les coses que em diu, i obtinc la impressió que obtinc, crec que el millor és no fer cas de totes aquestes coses (en referir-se a les crítiques malament enteses, a les complicacions burocràtiques i a tot aquest món dels escriptors), posar l'orella cap a l'interior. No és cert?, dir allò que un vol dir, i no pensar si es ven o no es ven o tot això... perquè després resulta que veiem arruïnades tantes grans teories, tants corrents estupends, tants llibres meravellosos... completament oblidats... Que, com a mínim, un pugui dir: "doncs miri, almenys jo vaig dir el que volia!" O sigui que si vostè escriu novel·les, escrigui el que li faci la gana, i deixi's d'històries! Jo crec que... home, jo no diré que l'autenticitat sigui un valor estètic, però sí que és un valor humà, i és un valor molt important que els lectors perceben.» Què altra cosa podria jo afegir, mestre, que moltes gràcies per la seva existència?

«Jo puc renunciar a tot: menys a aquesta dona d'aquí al davant, a tot! [Rialles].» ■

Els ulls de Jodorowsky (10) *Musikanten* (i altres) i "Pietrolino" (i altres): el Jodorowsky actor

Leazah Zelaz



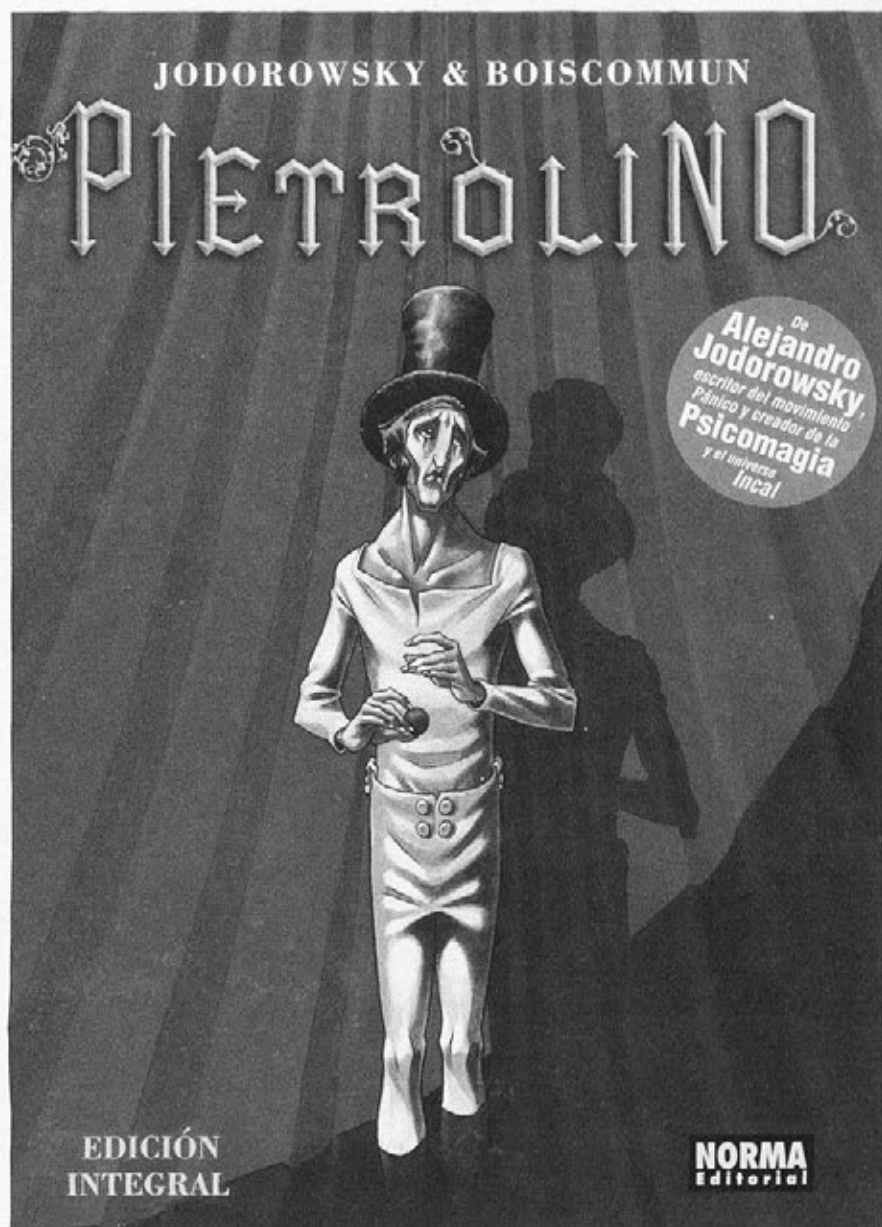
Molts podrien pensar que després d'allò dit d'*El Ladrón del Arcoiris* ja es podria posar punt i final a aquesta història jodorowskyana tancant els ulls del creador i anant a fusionar-se amb el món dels somnis, però encara no, perquè, a part que no només és viu, sinó també actiu (una petita diferència que és ben necessari aclarir, sobretot en el cas dels creadors), hi ha una altra faceta de la seva personalitat que cal remarcar així com toca, perquè també és interessant alhora que extravagant. Perquè Jodorowsky, no ho hem d'oblidar, va començar la seva carrera artística actuant, i aleshores existeix un Jodorowsky actor de qui convé parlar amb una mica de detall.

Per descomptat, ens hem de remetre al principi, retornant enrere altra vegada perquè precisament les constel·lacions no són mai coses lineals ni estancades, que es puguin prefixar dintre d'un únic esquema, i així, tal com ell mateix ens conta al llibre autobiogràfic *La Danza de la Realidad*, ens trobem amb un jove Alejandro que a Xile comença al món de l'espectacle tal vegada per l'esglaó més baix de tots: el de les titelles, fabricades per i dirigides per ell mateix en obres també escrites per ell mateix, passant després pel teatre i per la pantomima a París (com ja hem dit aquí mateix, va ser alumne de Marcel Marceau, arribant al més enfora que es podia dintre de la seva companyia i escrivint-li molts de números), i arribant precisament de la mà de Marceau fins

a Mèxic, un país on s'hi va quedar i on va poder desenvolupar-hi tot el seu imaginari teatral amb calma i explosió, com explica clarament a *La Constel·lació de Alejandro Jodorowsky*: "Vaig començar a Mèxic, un lloc salvatge, amb teatre d'avantguarda. El meu primer paper fou a *Final de Partida*, de Samuel Beckett. Li varen dir ca, a Samuel Beckett: es va sentir insultat, com jo mateix. La crítica ens considerava degenerats. ¡Quina vergonya quan Beckett va guanyar el premi Nobel! Va ser un escàndol. També vaig fer *El Rei es Mor*, de Ionesco. Aquestes obres duraven uns quants anys. Vaig fer unes cent obres: Adamov, Beckett, Ionesco, Strindberg, etcètera. També molt teatre de l'absurd, com el de Arrabal."

En aquest punt, i escampada per *La Danza de la Realidad* i també altres llibres com *El Maestro y las Magas*, ens trobem amb la informació donada per Jodorowsky mateix de com a poc a poc va anar derivant cap a un teatre més estrany i lliure de normes, fins arribar per exemple a fer una obra titulada *Zaratustra* (adaptant el conegut llibre de Nietzsche) sense decorats, ni escenari, ni vestuari, ni res més que la veritat nua. Per explicar tot això amb tranquil·litat hauríem d'endinsar-nos molt més en la seva tasca al teatre, però, com aquest tampoc no és el nostre propòsit, insistirem només en la que tal vegada sigui la més gran aportació tant de Jodorowsky com dels seus amics al món de l'escenari: la creació de l'anomenat "movi-

ment Pànic" (pel déu Pan), hereu del Surrealisme i que Jodorowsky mateix ha qualificat sempre com una mena de broma que avui s'estudia a les universitats, però que mai no va tenir tantes pretensions com li han atorgat amb el pas del temps... Sigui com sigui, és precisament a *La Danza de la Realidad* on trobem una fotografia titulada precisament "primera reunió pànica", i que mostra per aquest ordre a Daniel Emilfork, Alejandro Jodorowsky, Jacques Sternberg, l'anarquista incendiari Fedorov, Fernando Arrabal, Topor, Lis (la dona d'Arrabal) i Toyen (pintora surrealista), encara que destacaran sempre com principals actius pànics Jodorowsky amb Arrabal i Topor, i fins molt després trobarem l'adjectiu "pànic" a moltes obres d'Alejandro (sense anar més lluny, a l'obra de teatre *Ópera Pànica (Cabaret Trágico)* de l'any 2001, feta amb tota la seva família i que té un preciós cartell que és una fotografia d'Alberto García-Alix). De tot aquest pas pel món del pànic i del teatre, en recullen constància escrits absolutament impossibles de trobar (editats a Mèxic als anys seixanta i setanta, dels quals sens dubte el més famós és l'anomenat *Antología Pànica*, que personalment he arribat a tenir a les mans encara que no ho vaig adquirir per un error de càlcul, i sempre m'he penedit), i una obra molt més recent, que va veure la llum l'any 2007 a Ediciones Siruela (com és habitual): *Teatro Sin Fin (tragedias, comedias y mimodramas)*, recopilació d'obres que a més d'això porta un tresor d'aquells que s'agraeixen molt, com és un DVD (sense massa dades tècniques, la qual cosa sempre empenya un poc) en què hi apareixen les filmacions de, entre d'altres, l'obra de Jodorowsky *Melodrama Sacramental (Efímero Pànico)*, representada a París l'any 1965 i explicada amplament a l'edició Siruela del llibre *Psicomagia*. Les ja famoses imatges (acreditades únicament com filmades per Jean-Michel Humeau i muntades amb l'ajut de Luc Perrini) mostren Alejandro no actuant per la càmera, és clar, sinó immersit (literalment) en una obra que va més enllà de tot el que el públic havia pogut veure mai sobre les taules on joves dones nues ballen espasmòdicament amb la música rock d'un grup que toca sota els efectes de l'àcid mentre pollastres vius i tortugues es barregen amb plomes i líquids i òrgans vitals d'animals. Com deïem, no es pot considerar tant una pel·lícula com una filmació (igual que la resta de documents), però és certament curiós veure com Jodorowsky es



desenvolupa per l'escenari traspasant les seves fòbies, filies, neurosis i altres herbes aprenent de tot això per desenvolupar després la seva particular forma de veure tant la vida com la teràpia: ell mateix explica com després d'això va donar un canvi radical a la seva vida i va anar cap a altres llocs, com també ho explica el seu fill Cristóbal a la seva autobiografia *El Collar del Tigre*, ja que justament coincideix aquesta obra amb el naixement de la seva pròpia vida.

I finalment, i aleshores, ¿va o no va existir el "moviment Pànic"? Doncs sí, així és, indubtablement: broma o seriós, divertit o irreverent, absurd o interessant, el Pànic va marcar per sempre la vida dels seus tres protagonistes principals, tan Jodorowsky com Arrabal (qui qualifica al seu amic com "un boig constructivista" a *La Constelació de Alejandro Jodorowsky*, parlant precisament de la seva obra *Fando y Lis* que Jodorowsky va

portar al cinema i qui per cert també ha fet cinema pel seu compte, amb pel·lícules tremendament surreals i boges de les quals destaca sens dubte *Viva la Muerte*, de l'any 1971, basada en una novel·la pròpia i com també Topor (qui va tenir una carrera desigual al cinema, amb grans passes com l'adaptació d'un relat seu que Roman Polanski va convertir en *El Quimérico Inquilino* (*Le Locataire*, 1976), la col·laboració al guió amb Henri Xhonneux a la seva pel·lícula *Marquis*, 1989, o el documental signat ni més ni menys que per Sylvia Kristel *Topor et Moi*, de l'any 2004, on parla precisament de la seva amistat amb l'artista). Fins i tot, i segons va comentar una vegada Arrabal, el grup com a tal apareix (amb altre nom) al llibre *Rayuela*, de Julio Cortázar, havent arribat així a la immortalitat (paraules d'Arrabal): personalment, mai no ho he pogut comprovar, perquè vaig llegir *Rayuela* fa molt de temps i li tinc massa respecte com per tornar-la a llegir i desvirtuar el seu record.

Però si hem parlat de totes aquestes passes al món del teatre no era només per fer veure el lligam amb el cinema i la importància que varen tenir les taules a la vida de Jodorowsky en general (d'això, ja teníem prou proves fins ara mateix), sinó també per destacar que encara que la professió d'actor és una de les que ell sempre ha odiat més (com també hem vist sempre), també la respecta suficientment com per fer-la servir no ja als seus propis interessos, sinó també als dels altres, perquè és cert que no són moltes les vegades que Alejandro ha interpretat un paper allunyat de la seva cosmologia o fins i tot de si mateix, però sí que existeixen, i algunes prou interessants com per donar-los una ullada i descobrir (una vegada més) una nova faceta d'aquesta constel·lació vivent sempre plena de sorpreses.

I és en aquest punt en què, encara que no cronològicament pel que fa a la història que ens hem proposat contar, ens trobem de nassos amb el curiós film anomenat *Musikanten* (Franco Battiato, 2006), en què aquest cantant italià tan famós signa un guió juntament amb el seu amic filòsof Manlio Sgalambro i es posa rere la càmera (encara que no ho feia per primera vegada) per construir una història una mica enredada, en què tenim com un dels protagonistes principals el mestre Ludwig van Beethoven interpretat ni més ni menys que per Alejandro Jodorowsky! Pot semblar increïble, però així és: Battiato va parlar amb Jodorowsky per oferir-li aquest paper, i al respecte sempre ha declarat simplement que ho va fer perquè "cercava algú que tingués el mateix traç d'excel·lència que el personatge de Beethoven". Així de senzill. I el més bo és que Jodorowsky no només va acceptar, sinó que s'ho va passar realment bé i sempre ha dit que li agrada molt la feina de Battiato.

Musikanten és una pel·lícula que resulta, com a mínim, estranya i amb un discurs erràtic i confús, però certament tot el que envolta la figura

del compositor i la seva malaltia està ben traçat i ben resolt i el paper de Jodorowsky en tot això és simplement irreprotxable, perquè demostrant precisament que és això, un bon actor, es posa en el paper del personatge construint un Beethoven colèric i genial al mateix temps, i fins i tot una mica cansat de la vida i de tot el que envolta la fama i el reconeixement (una anècdota vertaderament curiosa: la veu del personatge no és la de Jodo-

rowsky, sinó que l'italià està doblat per l'actor Giulio Ambrosi, se suposa que perquè Alejandro no sap prou italià, però és tota una sorpresa per veure un recurs emprat que ell sempre ha emprat al seu cinema). I pel que sembla, Alejandro probablement va aportar la seva pròpia experiència per construir el personatge (tal com faria qualsevol actor amb qualsevol paper), però tot l'altre món i les seves rareses no porten la seva mà ni

el seu segell: definitivament, és com si a ell l'haguessin cridat per fer aquest paper, i ell va fer la seva feina, i prou, gaudint amb l'experiència suficient com per tornar a fer feina amb el mateix director al seu següent film, *Niente è Come Sembra* (2007), encara que pel que sembla (la pel·lícula es va estrenar directament amb format vídeo, i no és senzilla de localitzar) el seu paper és bastant més episòdic. I això també és el que passa a *Nada Fácil* (*Pas Si Grave*, Bernard Rapp, 2003), en què interpreta al pare d'una família francesa, i que tampoc no hem pogut localitzar una còpia per valorar-la (i a part d'aquestes feines, el seu nom només apareix acreditat com actor altra vegada en la pel·lícula experimental mexicana anomenada *Anticlimax*, única incursió en el cinema de l'artista Gelsen Gas l'any 1969 i de la qual tampoc no es pot trobar massa informació enlloc, ni tan sols al blog del seu creador, encara que té pinta d'interessant).

Fora d'això, trobarem també a Alejandro com a productor juntament amb Roberto Viskin de *Pubertinaje* (José Antonio Alcaraz, Pablo Leder, Luis Urías, 1971, en què actuaven Brontis i Axel) i de *Apolinar* (Julio Castillo, 1972, on no surt ningú de la família), dues pel·lícules que tampoc hi ha manera humana de trobar (almenys per a qui això escriu), i enredat amb l'assumpte poc clar amb Dennis Hopper (qui sembla que li va oferir editar la seva pel·lícula *The Last Movie*, 1971, i que quan ho va fer l'altre va rebutjar la feina sense massa explicacions), però no ens detindrem aquí, ni tampoc en tot el que envolta les carreres cinematogràfiques dels seus fills i no té res (o quasi res) a veure amb ell, com l'actuació de Adán a *2 Días En París* (*Two Days In Paris*, Julie Delpy, 2007) o també la seva direcció del curtmetratge *Echek* (de l'any 2000, i inclòs a algunes edicions en DVD de *Santa Sangre*), l'actuació de Brontis a *Gialloparma* (Alberto Bevilacqua, 1999), o la guionització (i també actuació) de Cristóbal al curtmetratge *Ciro Norte* (Erich Breuer, 1998). I tampoc, és clar, ens aturarem a les vegades que Alejandro Jodorowsky actor s'ha interpretat a si mateix (i no ho diem amb cap ànim de crítica) a uns i altres llocs televisius.

Encara que sí que hem de parlar d'una d'aquestes vegades en què Jodorowsky s'interpreta a ell mateix, dintre d'un experiment certament curiós: el curtmetratge *Psicotaxi* (Juan Carlos Fresnadillo, 2002), en què el director espanyol puja a un taxi de París a Alejandro i ho filma mentre va explicant coses referents a la psicomàgia, amb divertides referències a *El Último Tango en París* (*Ultimo Tango a Parigi*, Bernardo Bertolucci, 1972). Fàcil de trobar a la web, Fresnadillo mateix es va encarregar d'editar-ho com extra del DVD de la seva pel·lícula *Intacto* (2001), i és una d'aquestes petites joies que sap captar d'una manera diferent altre aspecte de la personalitat del nostre complex home.





ESO YA LO VEREMOS...
 ES UNA BROMA, NATU-
 RALMENTE. OS DESEO
 LO MEJOR DE TODO
 CORAZÓN, Y APROVECHO
 PARA DAR UN CONSE-
 JO A MI COLEGA
 SNAPORAZ, SI ME LO
 PERMITE: LOS ÚNICOS
 MENSAJES QUE HAY
 QUE ESCUCHAR
 SON LOS
 NUNCA
 RECIBIDOS.

I envoltant una altra vegada la cua d'aquesta visió tan estranya d'aquesta part dels ulls de Jodorowsky, tornarem a parlar de teatre per parlar de còmic i d'actors, perquè ha arribat l'hora de parlar de *Pietrolino*. ¿Una obra de teatre? Sí, tal i com queda recollida a *Teatro Sin Fin* (tragedias, comedias y mimodramas) i en què el seu autor explica que la va escriure per Marcel Marceau (i que segons diu, és la seva resposta a la pel·lícula *El Que Recibe las Bofetadas*, Boris H. Hardy, 1947, en què un home es converteix en pallaso de circ representant precisament això), però també un còmic dibuixat per Olivier G. Boiscommun (que Norma Editorial ha publicat a Espanya fa ben poc a un únic i preciós tom recopilant tota la història) i que conta la mateixa història aclarint el perquè amb una minúscula introducció punyent i molt trista: "Marcel Marceau, qui amb el seu amor per la mimica ens va inspirar aquesta història, coneixia el nostre projecte i gaudia anticipadament davant de l'idea de veure's representat a un còmic. Per desgràcia, va morir massa prest." Sens dubte, és un bon homenatge pel mestre del mim, a qui els qui ho vàrem poder veure en vida no oblidarem mai, i que ens va deixar l'any 2007.

Però Marceau no va ser l'únic que es va veure a si mateix convertit en personatge de còmic, perquè això, encara que sembli mentida, també li ha passat a Jodorowsky: ja fa bastants d'anys que a Espanya vàrem començar a gaudir de les oníriques pàgines d'una obra basada en una altra obra plena de girs i no girs, anomenada *Viaje a Tulum*. Una història de Federico Fellini, portada al còmic per Milo Manara (amb Fellini i Marcello Mastroianni de protagonistes, publicada per Editorial New Còmic primer i per Norma Editorial després), i una aparició especial de... sí, Jodorowsky mateix, fent d'ell mateix i parlant de la pel·lícula inexistent del mateix títol. Com aquest era un tema prou intrigant, també li vaig demanar al respecte l'any 2001, i el que em va contestar encara avui em sorprèn: "Ai, què hi farem, el cine és un gran negoci..., la filmació de *Viaje a Tulum* està paralitzada perquè no hi ha diners, però pots estar ben segur que tinc moltíssimes ganes de realitzar-la. Fellini em va donar els drets i va dir que si algú podia rodar-la, aquest era jo. Imagina't, Fellini em va dir això

a mi! Ell, que era un dels meus majors ídols quan era jove." Crec que manquen els comentaris.

I encara més, perquè Jodorowsky encara té temps de complir vells (i bells) somnis d'infantesa de la mà d'un jove d'aspecte estrany i inquietuds encara més estranyes, anomenat Valerio Veneras i que també respon al nom de senyor Trance. Precisament, aquest home polifacètic i gairebé dispers es planteja l'execució d'un llibre anomenat *Historias del Sr. Trance* (publicat per Editorial Casariego) en què no només s'atreveix a incloure a Alejandro Jodorowsky com convidat especial als seus còmics, sinó que a més aconsegueix que li faci un pròleg en què declara als quatre vents que és una veritable felicitat per ell el fet de, a la fi, haver-se convertit en un personatge de paper i tinta, ja que gràcies a això, ja no existeix, i faci el que faci serà per sempre d'immortal paper.

De paper o cel·luloide, de cinema o de teatre, d'actor o de director, de guionista o de personatge, Jodorowsky sempre serà Jodorowsky, per sort per tots els universos i tot això encara no ha acabat, que ningú s'ho pensi ni per un moment. La constel·lació encara continua en moviment, i els ulls vessen de vida nova i fresca...

"La belleza no basta: tiene que ser honesta." ■

Bandes de so Elliot Goldenthal: l'elegant

Hózael González

Moltes són les veus que clamen al cel dient allò que el cinema, aquell setè art que portaren a les altures a l'època daurada de Hollywood, és mort des de fa molt de temps, i que ja no val la pena perdre les forces en anar a cercar alguna cosa que valgui la pena a la sala fosca, però per sort, sempre hi ha gent disposada a deixar en ridícul totes aquestes teories i demostrar, amb fets, que encara es fa bon cine i que probablement es farà sempre. I aquest ha estat el cas d'un d'aquests plaers visuals que certament no es veuen tots els dies, però que quan apareixen, deixen ben clar que al cinema encara es pot passar molt de gust (i que duri): em refereixo, es clar, a *Enemigos Públicos* (*Public Enemies*, Michael Mann, 2009), aquesta petita gran meravella que conta la vida de l'atracador de bancs americà John Dillinger (interpretat magistralment per Johnny Depp) i que a més d'una narració extraordinària i de detalls tan ben acurats com l'ambientació, té una força més que destacada gràcies a l'ús de la música, de la qual s'encarrega el sempre elegant Elliot Goldenthal. I potser l'adjectiu "elegant" estrany a qui no el conegui, però realment és el que millor defineix la personalitat d'aquest músic fidel als seus propis principis que sempre se'n surt dels encàrrecs amb una nota més que alta i és que, de totes maneres, mai podem oblidar que estem parlant d'un home que va ser alumne de dos mestres com Aaron Copland i John Corigliano.

El nom de Goldenthal component una banda sonora comença a sonar amb força al primer dels seus treballs importants (encara que és cert que abans ja havia fet petites incursions a la pantalla), una pel·lícula tan poc ortodoxa com *Drugstore Cowboy* (Gus Van Sant, 1989) i que va causar més d'una revolta al seu dia pel tractament dur i afilat que fa del món de les drogues. I tan ràpid puja la seva popularitat que gairebé immediatament després el trobem posant els compassos ni més ni menys que a *Alien 3* (David Fincher, 1992), en què deixa bocabadats tots els espectadors amb l'ús dels sons i els crits estranys sense perdre ni una mica d'aquesta elegància seva, i a partir d'això, sembla que sempre ha estat l'amo de si mateix i ha fet exactament el que ha volgut, testant la ciència-ficció a *Demolition Man* (Marco Brambilla, 1993) o el terror a *Entrevista Con el Vampiro* (*Interview With the Vampire: The Vampire Chronicles*, Neil Jordan, 1994, amb uns resultats musicalment espectaculars i que li varen suposar la seva primera proposició a l'Oscar), permetent-se el luxe de tornar a inventar musicalment un personatge a qui Danny Elfman ja havia posat una sintonia com és *Batman Forever* (Joel Schumacher, 1995, de la qual una de les poques coses salvables és la seva música, encara que de *Batman & Robin* (Joel Schumacher, 1997 és millor no parlar-ne, i també té música d'ell), aportant tones de bon



fer que complementen espectacularment l'obra del seu amic amb qui ara mateix ha tornat a fer feina a aquell prodigi del cinema policíac anomenat *Heat* (Michael Mann, 1995), passejant-se per films històrics (*Michael Collins* (Neil Jordan, 1996 segona proposició a l'Oscar), futuristes *Esfera* (*Sphere*, Barry Levinson, 1998) o fins i tot shakespearianes (*Titus*, Julie Taymor, 1999), posar notes de sons a una de les pintores més inclassificables de tots els temps com era *Frida* (Julie Taymor, 2002, deliciosos melodies que li varen donar, finalment, un Oscar a la Millor Partitura Original, a més d'altra proposició a Millor Cançó, i també un Globus d'Or), i fins i tot re-inventar a The Beatles a la bogeria anomenada *Across the Universe* (Julie Taymor, 2007).

I tot això, sempre, amb elegància, sense perdre el to en cap moment, fent com a màxim una banda sonora a l'any però donant el millor d'ell mateix a cadascuna, fins i tot a les aparentment més intrascendents, com ha tornat a fet ara, i com esperem que continui fent durant molt més temps, amb aquesta mateixa i personal elegància. ■

*Enemigos
públicos*

Taxi Driver: la història sobre la soledat, l'alienació i el trastorn mental de Travis Bickle

Magda Rubí

El film *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1976) gira de forma absoluta a l'entorn de l'existència i la psicologia de Travis Bickle, un jove que decideix convertir-se en conductor de taxi per tal de passar les nits d'insomni.

Travis és un bon reflex de certa condició humana del seu temps i del seu lloc: ens trobam a la gran ciutat de Nova York dels anys setanta. Són moments de crisi col·lectiva als EUA (s'acaba de produir la derrota a Vietnam, l'escàndol del Watergate, entre d'altres esdeveniments traumàtics), i Travis representa una manera de ser que es dona dins aquest context de desencís nord-americà, ja que com alguns joves de l'època és un personatge inadaptat, solitari, un psicòpata exclòs de la societat i amant de les armes.

El cert és que la personalitat de Travis sembla ser fruit de diversos factors socials del moment, no hem d'oblidar que, tal vegada, part de la seva actitud es deu a la seva experiència a Vietnam; però sobretot, deu molts dels seus trets a la pròpia idiosincràsia de l'autor del guió, Paul Schrader, ja que aquest va escriure el text sota una forta crisi personal motivada per la doble ruptura amb la seva esposa i la seva amant, caient en un estat de psicosis maniacodepressiva, i molts dels hàbits que va adquirir en aquella etapa de la seva vida es troben reflectits en Travis: "A l'època en la qual escrivia el guió estava enamorat de les armes. Vaig ser un suïcida i un gran bevedor, estava obsesionat amb la pornografia en la mesura en què ho està una persona solitària i tots aquests elements es troben al text".¹ Durant aquesta època Schrader anava d'un costat a l'altre sense saber què fer de la seva vida, no parlava amb ningú; només escrivia sobre el personatge de Travis, l'anomenava el voyeur, l'exclòs que deambula observant però sense poder entrar; i finalment se li va acudir la idea del taxista com a metàfora de la solitud per influència de la cançó "Taxi" de Harry Chapin.²

A més, abans d'escriure el guió definitiu, Schrader tornà a llegir *L'estranger* de Camus i *La nàusea* de Sartre per tal d'entendre millor la personalitat d'aquest tipus de persones estranyes, i d'aquesta manera poder concretar les característiques de l'heroi existencial que volia imposar al personatge del taxista.³ Perquè Travis és un antiheroi, no troba sentit a la vida, però prest s'encomanarà a una missió: salvar al món, i Iris, una prostituta adolescent serà la metàfora d'aquest món al qual ha de salvar i protegir de tota l'escòria que veuen els ulls de Travis durant els seus viatges amb taxi pel Times Square.

Des d'un principi, Schrader, tenia la idea de forjar una història que giraria a l'entorn a la soledat, però en realitat es tracta d'alguna cosa més profunda, en aquest sentit el guionista comenta:

"És una soledat autoimposada, la síndrome d'un comportament que es reforça a si mateix, i allò que duu Travis a aquest comportament són tota una sèrie d'impulsos contradictoris".⁴ I el mateix Travis és conscient de la seva condició de ser solitari: "La soledat m'ha perseguit tota la meua vida —escriu al seu diari— als bars i als cotxes, a les voravies, a totes parts. No hi ha sortida. Som el solitari de Déu".

Per tant la soledat s'assumeix com a culpa i a la vegada càstig irrevocable; el jove taxista reforça la seva soledat amb la seva pròpia conducta, i aquesta patologia creix fins a convertir-se en maligna i violenta.

Travis és un símbol absolut de la soledat urbana, és un home que es mou per una gran ciutat, és un personatge envoltat de gent però que en realitat està tot sol en mig de tot.



La seva vida transcorre bàsicament entre dos espais tancats: el taxi, on de vegades hi entra gent que li solen deixar una impressió negativa, i la seva habitació, on no hi entra ningú més que ell. El més semblant que té a uns amics són els taxistes amb els quals es reuneix de tant en tant, i les úniques persones per les quals es preocupa són, Betsy, la dona virginal de la qual s'enamora, i Iris, l'al·lota corrompuda a la qual decideix salvar.

Veiem com el taxista es troba completament alienat socialment, la seva manera d'actuar, de pensar i de relacionar-se amb els altres no s'adapta a la norma, i el seu comportament antisocial s'accentua de cada vegada més a mesura que va avançant el film, fins arribar a un punt patològic molt greu que tradueix en les seves actuacions agressives.

Travis arriba a un punt de psicosis molt pronunciat, fruit d'haver vist les coses de manera deformada i exagerada, s'ha anat fent una idea equivocada de les coses, fet que, juntament amb al seu gust fabulador, l'ha conduït a veure's com un heroi que netejarà el món.

Travis i la seva paranoia són els encarregats de construir el film. Quasi tot ho veiem des de el seu punt de vista, des de la mirada d'un malalt mental, i és per això que de vegades ens és impossible esbrinar què hi ha de real en allò que observa i quant del que veu és un reflex del seu estat mental. Ja des del primer moment de la pel·lícula es remarca aquesta idea de subjectivisme: als títols de crèdit es van alternant escenes nocturnes de la ciutat amb primers plans dels ulls del taxista; els ulls i el que ells veuen són molt importants per a l'estructura del film, ja que és a través d'ells que Travis observa les escenes violentes de la ciutat, les quals es van acumulant dins la seva ment de psicòpata.

Tot el film conflueix per dur el seu protagonista al seu destí: intentar salvar al món (personificat en Iris). Així ens trobam certs episodis i personatges que ho marcaran significativament, perquè Travis és una esponja, ho absorbeix tot, el problema és que ho codifica de manera errònia i ho enregistra dins la seva ment malalta. Veiem com el final de la història s'ha anat gestant al llarg de tota la pel·lícula, perquè el sanguinari final és un reflex de tota la violència que ha vist.

La música, composta pel mític Bernard Herrmann, també ajuda a configurar l'estructura del film, ja que tenim dos temes que es van repetint: un intern i pausat i l'altre amenaçador i nerviós, i cada un d'ells semblen descriure l'estat mental de Travis en les seves dues vessants, el Travis asossegat i tranquil del principi que deambula per la ciutat observant, i per una altra banda el Travis del final, completament trastornat, i que ha decidit actuar per combatre tota l'escòria que ha vist.⁵

Pot semblar que la matança final ha redimit Travis de la seva paranoia, ha complert la seva missió: salvar a Iris. Però tot d'una ens adonam que Travis no s'ha curat psicològicament; als títols de crèdit finals el taxista s'endinsa de nou dins la ciutat, la seva mirada torna a ser la d'un psicòpata; veiem la ciutat a través de la tècnica chemtone (manipulació de la imatge que intensifica les llums i dona molt de contrast), Scorsese utilitza aquest recurs al principi del film per a les imatges nocturnes de la ciutat, i ara torna a utilitzar-ho per a les mateixes escenes, per tal de donar-nos a entendre que tot el que ha passat tornarà a succeir; tot el film és un bucle, de tal manera que Travis tornarà a actuar igual, perquè no s'ha curat, no ha evolucionat; el que ens ha contat la pel·lícula és només una etapa de la vida del seu protagonista. Tot tornarà a repetir-se. ■

NOTES

- (1) MONTERDE, J. E., *Martin Scorsese*, Càtedra, Madrid, 2000. Pàg. 165.
- (2) Columbia Pictures; "Documental: El solitario de Dios" a *Taxi Driver* [DVD], Edición del coleccionista, Sony Pictures Home Entertainment, 2007.
- (3) *Ibidem*.
- (4) Columbia Pictures; "Documental: El rodaje de Taxi Driver" a *Taxi Driver* [DVD], Edición del coleccionista, Sony Pictures Home Entertainment, 2007.
- (5) *Ibidem*.

La pel·lícula de la història Es crema (un cinema de) París?

Francesc M. Rotger

Hollywood
contra Franco



No dic la veritat si no reconec que vaig tenir dubtes abans d'anar a veure *Malditos bastardos*. Hmmm, no sé... Tarantino ficat a la Segona Guerra Mundial... A la fi, vaig seguir els consells dels meus companys (i, així i tot, amics) Javier Matanzas i Rafa Gallego, i vaig anar al Rívoli, que cada dia més és el meu cinema favorit, almanco a Palma. Justament, un dels aspectes que més m'agraden d'aquesta pel·lícula es la sala de projecció parisenca que serveix d'escenari protagonista i on es desenvolupa l'apoteosi final (amb sang i fetge, és clar; amb Tarantino, no podia ser d'una altra manera). Aquest espai és un d'aquelles palaus del cel·luloide, assimilables als vells teatres pel que fa a l'art dramàtic, i que avui per desgràcia ja han desaparegut de les nostres ciutats. Els pocs que encara hi sobreviuen s'han reconvertit en multisales (fins i tot el Rívoli mateix), encara que (sens dubte) és molt pitjor que tanquin les portes per sempre, substituïts per complexos de minilocals integrats en centres comercials espantosos i remots. La propietària i gerent d'aquest cinema de París, o més ben dit l'actriu que la interpreta (la francesa Mélanie Laurent), suposa un altre argument a favor de *Malditos bastardos* (em sap greu; però sempre que veig Brad Pitt tenc la sensació que fa de Brad Pitt).

El documental d'Oriol Porta *Hollywood contra Franco* segurament ha costat una porció infinitesimal del pressupost de *Malditos bastardos*. Però, sincerament, jo el vaig gaudir més que la pel·lícula

de Tarantino (que no em sembla dolenta en absolut). També és cert que el cineasta català disposa de la col·laboració de tota una estrella (Susan Sarandon) com un dels seus testimonis, i d'un bon grapat d'altres que hi surten en fragments de les seves pel·lícules: Gregory Peck com a maqui, Anthony Quinn com a guàrdia civil del franquisme, Gary Cooper i Humphrey Bogart com a voluntaris del bàndol republicà... A més hi intervé una de les persones que més bé parlen de cinema (i més en saben): Romà Gubern, que ens narra aquella aventura viscuda amb Jaime Camino (realitzador d'*Un hivern a Mallorca*) i Alvah Bessie (brigadista internacional i guionista perseguit pel maccartisme) a l'Espanya que viu encara sota la sinistra dictadura. L'evolució política per la qual, als Estats Units, els excombatents del batalló Lincoln varen passar d'herois (lluitadors per la democràcia) a delinqüents (sospitosos de comunisme, resulta esgarriosa i ens fa reflexionar, encara ara, entorn del fràgil equilibri entre llibertat i seguretat).

Els vincles entre les diverses etapes del nostre passat i el cinema són presents en altres estrenes recents de les nostres cartelleres. L'excel·lent *El secreto de tus ojos*, de Juan José Campanella, se situa, parcialment, a la ferotge dictadura argentina. *Vicky el vikingo* (edat mitjana) és l'enèsim intent d'adaptar a la pantalla gran una sèrie d'èxit de fa anys. Àgora, el nou Amenábar, també s'inspira, òbviament, en el passat. ■

Donostia 2009: Una com les d'abans arribada d'Argentina, l'absurditat de totes les guerres en versió xinesa i després, a un altre nivell, tota la resta...

Iñaki Revesado

Com no podia ser d'una altra manera, la crisi present en tot els àmbits de la vida s'havia de fer notar també en l'edició del festival més costós de tots els que es fan a Espanya, que es finança majoritàriament amb doblers públics. Així, a l'igual que ja havia passat en alguna altra ocasió, el festival ha durat només nou dies, en lloc dels deu habituals. Tret d'aquest petit detall, després d'aquest dies a Donostia cal demanar-se: Crisi?, però quina crisi? Ja el primer dia en què es varen posar entrades a la venda les xifres respecte de l'edició passada s'incrementaren considerablement, fins al punt que passats només uns quants minuts ja hi havia moltes pel·lícules les entrades per a les quals s'havien exhaurit.

Aquest festival té dues complicitats imprevedibles: una ciutat entregada a l'esdeveniment, que omple les sales a qualsevol hora, i un bon grapat de noms (de realitzadors majoritàriament) que continuen fidels a l'equip dirigit per Mikel Olaciregi i que vénen a Donostia a presentar les seves últimes obres. Així, ben bé podem dir que el que passa a la ciutat basca a final de setembre, més que un festival, és una festa: la festa del cinema.

La cursa per la Concha

Inauguració fallida

Un parell gros de noms formaven part de la secció competitiva. A priori és un bon senyal, però tots sabem que això tampoc no és garantia de res. Atom Egoyan resultava una aposta seductora per començar la competició. Cineasta inquietant com pocs, compta per èxits la seva filmografia, fins que ha fet *Chloe*, un treball que el miris com el miris sembla més propi d'un telefilm de sobretaula. On ha quedat l'atmosfera inquietant a què ens té habituats el cineasta canadenc? On són els personatges turmentats, les imatges poderoses, les històries críptiques... Per què de cop Egoyan canvia tot això per una història patètica de gelosia barata, adornada amb una psicòpata infantilment previsible i introduint per a l'escàndol (escàndol?, quin escàndol?) unes escenes de lesbianisme més pròpies d'un videoclip? Com gosa fer tot això, en un material que prometia, a una actriu sempre poderosa com és Julianne Moore? Una ginecòloga sospita que el seu home, un professor prestigiós, té aventures amb les seves alumnes. Incapaç de seduir el seu home, contracta els serveis d'una jove prostituta. La dolça i tendra professional mostrarà tot d'una caires imprevisibles... Malament. Francament, molt malament.



Vive la France!

Le refuge

O això sembla que ens volia fer creure l'organització del festival. De fet, a més de dedicar tota una secció (La Contraola) al nous realitzadors francesos, eren tres les pel·lícules netament franceses que es projectaven en la competició (a més de participar en la producció d'altres títols). Però, *damage!* Per més que l'organització cridàs «Vive la France!», el públic difícilment podia acompanyar els crits victoriosos. Gran decepció amb *Hadewijch*, de Bruno Dumont. Una veritable llàstima, quan era un dels realitzadors de qui més es podia esperar (el 1999 va realitzar *L'Humanité*). N'és la protagonista una jove de 20 anys de bona família, Céline, que ha trobat en l'amor a Déu el sentit per viure. És tan gran la seva disposició que fins i tot la mare superiora del convent on mira de fer els vots per lliurar la seva vida a Déu li recomana sortir al món i reflexionar des de fora dels murs del convent sobre el seu futur. Tot el que té lloc des de llavors, en la seva vida civil, resulta tan difícil de creure que la pel·lícula arriba a crisar: és possible que hi hagi qualcú que visqui en una mansió a la vorera del Sena en un decorat similar al del palau de Versalles? Qualcú es pot arribar a creure l'escena en què coneix Yassine? No hi ha altres arguments més profunds que posin en relació les dos grans religions monoteistes, la cristiana i la musulmana? Realment calia desplaçar-se a Palestina per rodar unes escenes tan absurdes? Per si això no fos suficient, i sense revelar res del desenllaç, calia que Céline tornàs al convent després de l'explosió al metro de París? L'aposta podria haver estat valent. Hauria estat una magnífica oportunitat per fer un retrat d'una part (petita, però una part al cap i a la fi) de la joventut que ha trobat en la religió les respostes, que té en la fe la seva força més inqüestionable. Però en lloc d'això estam davant d'un film quasi d'aventures, això sí, tintat de reflexions teològiques. Però di-

rem tota la veritat i serem justs. Una bona part de la premsa internacional ha considerat que aquesta era la millor pel·lícula projectada en el festival. Molta mala sort ha tingut *Making Plans for Léna* (*Non, ma fille, tu n'iras pas danser*), de Christohe Honoré, que ha rebut xiulets i escridassades en les projeccions tant per a la premsa com per al públic. El film és el retrat d'una família mitjana en la França actual, centrat en el personatge de Léna, la filla gran, divorciada i amb dos fills, que està totalment perduda i no és capaç d'agafar el timó que doni rumb a la seva vida. La resta de la família (inclòs el seu exespòs) són només una excusa per mostrar la manca de maduresa del personatge de Léna. En el film es plantegen assumptes molt presents en la societat actual: la manca de maduresa de les persones ja adultes, la dificultat de conciliar la vida familiar i laboral, la càrrega moral que suposa per a una dona atorgar la custòdia dels fills a l'home, la solitud en què creixen els al·lots amb uns pares que encara recorren camí per madurar. Tot plegat acaba en el mateix punt en què comença, i Léna continua sense creure en ella mateixa sense que sapiguem ben bé per què, però al llarg del metratge assistim a alguns episodis de la seva vida que ens en donen almanco algunes pistes. Léna està interpretada per Chiara Mastroianni, que en la roda de premsa va comentar que efectivament se sent sempre posada a prova tenint els pares que té (és filla de Marcello Mastroianni i Catherine Deneuve), però en qualsevol cas, amb aquest treball, la prova queda superada, ja que la seva és una brillant interpretació. En un nivell igualment tebi podem situar la tercera proposta gala del festival, *Le refuge*, del prolífic François Ozon. Estam novament davant del retrat d'una dona jove, Mousse, que perd el seu al·lot per una sobredosi que també hauria d'haver acabat amb la vida d'ella. Miraculosament, ella se salva, i quan desperta rep la notícia que està embarassada. S'allunya de París i es refugia en una casa de la costa basca francesa. Allà rep la visita del germà del seu al·lot. Allò que en principi serà una visita incòmoda, acaba essent el refugi afectiu que l'ajudarà a continuar amb l'embaràs i a il·lusionar-se novament per la vida lluny de la droga. Si bé no ens trobam amb el millor Ozon, la pel·lícula es veu amb comoditat, empena per uns diàlegs molt ben construïts i molt ben interpretats per la parella protagonista.

Sempre hi ha pel·lícules que bé valen un festival

El dia en què aquesta premissa es rompi, mal assumpte. Perquè encara que el ritme de visió de pel·lícules arriba a cansar i a desorientar, sempre despunten algunes meravelles que són com petits contrapunts que marquen les referències. A hores d'ara ja tots deveu haver tingut l'oportunitat de ser espectadors agraïts d'*El secreto de sus ojos*, de Juan José Campanella, en què assistim a un reci-

tal interpretatiu de Ricardo Darín. Quina pel·lícula més ben feta! El descobriment d'uns fets que es desenvoluparen més de 20 anys abans i que havien quedat quasi oblidats entre el munt d'expedients d'un jutjat de Buenos Aires serà l'ajuda perquè un oficial del jutjat acabat de jubilar tingui tema per a la nova faceta que vol començar com a novel·lista. Jugant entre passat i present, Campanella combina perfectament els dos temps narratius, i aconsegueix que l'espectador no perdi ni el fil ni la tensió en cap de les dues narracions que, per força, formen part de només una història que entronca perfectament. Estam davant una pel·lícula clàssica, amb les millors accepcions del terme, que arriba a commoure pel bon treball de tot l'equip (a més del guió, del muntatge i dels actors, és remarcable el treball d'il·luminació, de fotografia, d'ambientació...). I ja que parlem de commoure, no ho fa manco *City of Life and Death*, del xinès Lu Chuan.

Rodada en un impecable i apropiat blanc i negre, el film conta la destrucció el 1937 de l'antiga capital de Xina, Nanjing, per les tropes japoneses. És cert que ja s'han fet moltes pel·lícules bèl·liques; és cert que cada país té els seus traumes per contar; és cert que commoure l'espectador amb imatges d'afusellaments, de violacions, de cossos mutilats no és tasca difícil. Però, que bé que està feta aquesta pel·lícula. La primera part, amb la caiguda de la ciutat i la lluita cruenta, està rodada amb una proximitat exemplar (recorda i molt una altra gran pel·lícula bèl·lica, *Saving Private Ryan* (*Salvar al soldado Ryan*, 1998), de Steven Spielberg); la mostra dels horrors no s'estalvia, però tampoc no és una violència gratuïta, de manera que acabam essent espectadors d'un petit tros de la història que malauradament es repeteix massa sovint. La caiguda de Nanjing no suposarà un alè per als seus habitants. El setge de la ciutat també és una suc-

cessió d'excessos per part de les tropes invasores. Si en la primera part assistim al dolor momentani i a l'horror a cop de tret i de granada, en la segona part observam el pànic en els ulls dels supervivents, exposats a qualsevol dels capricis dels guanyadors, que només treuen rèdit de la situació humiliant els vençuts. Enmig d'aquest horror hi ha un grup que lluita per mantenir l'ordre, per intentar que es respectin els drets dels presoners, per mirar de salvar les vides dels condemnats. També en aquesta part hem de citar el nom de Spielberg, ja que també trobam alguns paral·lelismes amb un altre film seu, *Schindler's List* (*La llista de Schindler*, 1993).

Amb una llum menor, però dignes també de figurar en aquest apartat de l'article, es troben *Blessed* i *Yo, también*. La primera és de la realitzadora australiana Ana Kokkinos i ens hi mostra un retrat parcial dels problemes que genera la manca de comunicació entre pares (millor hauríem de dir mares)



City of Life and Death

i fills. Narrada amb una estructura tan singular com poderosa, el film en la primera part conta uns fets episòdics en la vida d'una sèrie de fills d'edats diverses. Els mateixos episodis són contats després, en la segona part, des de la perspectiva de les mares. Si bé en algun dels episodis tenim la sensació d'estar davant històries un poc exagerades, la resolució de totes acaba per deixar una sensació de veritat poc habitual. Film molt recomanable per a qualsevol que tingui el títol de pare o mare. En aquestes altures ja deveu haver pogut veure *Yo, también*, dels andalusos Álvaro Pastor i Antonio Naharro. Si bé no estam davant un film extraordinari, és impossible no connectar amb simpatia amb aquesta història tan petita com entranyable, impecablement interpretada, valenta, curiosa, arriscada i sobretot divertida. Segurament tindrà la sort de convertir-se en la sorpresa cinematogràfica nacional de la temporada i de ben segur que s'acabarà fent un lloc en les nominacions als Goya. Amb uns diàlegs enginyosos i magistralment interpretats, els realitzadors han sabut guanyar-se l'estimació del públic per una història que hauria pogut ser totalment minoritària.

Diversitat oriental

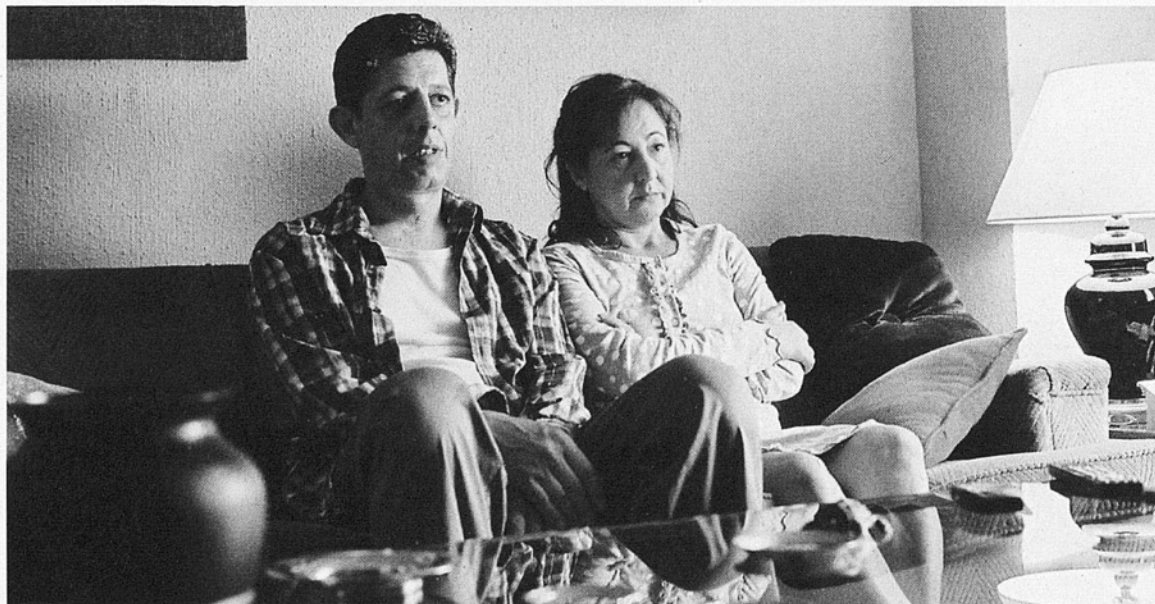
A més de la cinta xinesa ja esmentada, de Corea s'ha presentat *Yeong-do Da-ri*, un film de Jeon Soo-il per oblidar al més aviat possible, i d'Iran, *Keshzar haye sepid*, de Mohammad Rasoulof, típica llegenda, conte popular o anècdota simpàtica basada en el viatge de Rahmat amb l'encàrrec de recollir les llàgrimes de les persones que ploren. El film no dona més que el que hem dit en la breu descripció argumental. Segurament podria haver estat un fantàstic curt, però finalment ens trobam davant un llarg i repetitiu film de 90 minuts escassos. Molt més interessant però igualment excessiva en la durada és *11'e 10 kala*, de la turca Pelin Esmer. N'és el protagonista un senyor gran que

col·lecciona de tot, encara que té especial predilecció pels diaris. Ca seva és un magatzem pel qual resulta difícil moure's, si bé tot guarda un ordre mil·limètric. Aquesta podria ser també la història d'un net i polític malalt amb síndrome de Diògenes. La seva personalitat té el contrapunt del senyor que fa de porter a la seva finca, gens amable amb el passat i amb els records i que cerca la manera d'assolir una vida més còmoda per a ell i la seva família. El que en principi és una simpàtica amistat, aviat esdevé una relació en què el porter s'aprofita de la bonhomia i la confiança del vell per vendre algunes de les coses que tants d'anys ha guardat i que amb el pas dels anys han aconseguit cert valor. Una espècie de confrontació entre el món modern i les tradicions que acusa una durada excessiva.

Algunes altres coses

No vaig combregar gens amb l'anterior treball de Javier Rebollo (*Lo que sé de Lola*) i igual de poc m'ha convençut *La mujer sin piano*. Reconec la particularitat de l'univers del realitzador i també la necessitat que es facin pel·lícules de tot tipus, però allargar 95 minuts allò que es podria haver contat només en 10 acaba per semblar una presa de pèl. Respecte d'aquest realitzador, he de dir que som tan defensor dels seus curts com detractor de les seves pel·lícules de llarga durada. La participació espanyola s'ha completat amb el primer film de ficció d'Isaki Lacuesta, *Los condenados*. Interessant retrobada d'uns revolucionaris a la finca on anys enrere es va produir una tragèdia. El film parla de la dificultat de perdonar, del manteniment de la dignitat en moments límits, de la necessitat de deixar estar el passat i viure el present, de com els valors que per al pares eren irrenunciables no són més que absurdes quimeres per als fills. No ajuda gaire el film l'opció feta pel realitzador de no situar aquella acció passada en cap estat concret de Sud-amèrica ni en cap moment precís. Però la pel·lícula

La mujer sin piano



de Lacuesta ens regala una de les millors interpretacions vistes en tot el Festival. És una escena breu en què l'actriu espanyola Bárbara Lenie aguanta un pla fix d'uns deu minuts que bé valen tota una pel·lícula. No perdeu la pista al film i admireu el que ha estat capaç de fer una actriu, per cert, bastant poc aprofitada. Amb permís de *Yo, también*, l'altre treball més simpàtic ha estat *Get Low*, del realitzador dels Estats Units Aaron Schneider. Amb una interpretació magistral de Robert Duvall acompanyada de la sempre perfecta Sissy Spacek, el film promet molt més del que dona, però no per això deixa de ser realment agradable, tret d'una escena quasi final de discurs a l'americana que tant sembla agradar-los, però que resulta realment mala de digerir i sobretot impossible de creure. Per acabar les candidates a la Concha d'Or, ens falta parlar de *This is Love*, de l'alemany Matthias Glasner. Dos homes alemanys es dediquen a cercar nins i nines asiàtics que són víctimes de l'explotació sexual per dur-los a Europa a canvi d'una bona quantitat de doblers i col·locar-los en bones famílies cansades de l'espera dels tràmits interminables de l'adopció il·legal. Hi entren en conflicte molt de temes. En principi, és difícil censurar el treball que fan, ja que d'alguna manera miren d'arreglar la vida dels infants, però, és clar, a canvi de doblers... La cosa es complica quan un dels dos negociants es nega a lliurar una de les nines perquè d'alguna manera sent una predilecció especial per ella. La nina, assedegada d'amor i tendresa, fa tot el possible per no separar-se del seu benefactor, però la convivència entre ells dos es fa complicada i els aboca a un terrible desenllaç. Per moments és un film notable, però també hi ha alguna cosa que no acaba de convèncer.

En favor de Trueba

Dins la secció oficial, però fora de concurs, ha participat Fernando Trueba. Caldria demanar-se què ha fet el realitzador a la majoria de la premsa nacional perquè aquesta es carregui sense miraments *El balie de la Victoria*. Segurament no estem davant del millor dels seus films, però basta deixar-se dur per aquesta història quasi naïf per gaudir de la bonhomia i la humilitat d'uns personatges que volen per damunt de tot donar-se una segona oportunitat. De totes maneres, segurament el mal gust de boca que degué quedar al realitzador després de crítiques tan ferotges se li deu haver passat quan els seus companys acadèmics l'han triat per representar Espanya en la propera edició dels Oscars.

Les complicitats de què parlàvem...

Al marge de la secció oficial, no podem deixar de parlar d'una altra secció que any rere any ha guanyat envergadura fins a convertir-se gairebé en un festival paral·lel de cinema llatí. Parlem de la secció Horizontes Latinos, en la qual hem pogut comprovar com no deixa d'augmentar la nòmina



Yo, también

de realitzadors interessants en la zona sud d'Amèrica. Entre totes les obres vistes sobresurt un film tan gegant com el seu propi nom, *Gigante*, del realitzador argentí Adrián Biniez, el qual la cartellera palmesana ha regalat tot just una setmana.

Zabaltegi com sempre ha estat la secció on han tingut cabuda totes les complicitats de què parlàvem i amb les quals la direcció del Festival aconsegueix any rere any omplir d'interès cada edició: Quentin Tarantino (amb Brad Pitt), Terry Gilliam, Bahman Ghobadi, Jim Jarmusch, Ang Lee o Woody Allen són alguns dels noms que han vingut amb els seus treballs. En cap d'aquests casos hem trobat cap joia, tal vegada, el més destacable és el treball de l'iranià i la seva visió d'un Iran actual en *Nadie sabe de gatos persas*. Fora dels noms coneguts, a la secció Zabaltegi s'han exhibit tres treballs la pista dels quals cal no perdre: *London River*, de Rachid Bouchareb; *Precious*, de Lee Daniels, i *Le jour où Dieu est parti en voyage*, de Philippe Van Leeuw.

Palmarès oficial

Finalment, cal dir que el jurat ha fet una tria que ha comptat amb el suport quasi general, com també ha estat general el fet de considerar imperdonable que no s'hagi fet un forat al film de Campanella *El secreto de sus ojos*.

Concha d'Or a la millor pel·lícula: *City of Life and Death*, de Lu Chan (Xina).

Premi especial del jurat: *Le refuge*, de François Ozon (França).

Concha de Plata al millor director: Javier Rebollo, per *La mujer sin piano* (Espanya- França).

Concha de Plata a la millor actriu: Lola Dueñas, per *Yo, también* (Espanya).

Concha de Plata al millor actor: Pablo Pineda, per *Yo, también* (Espanya).

Premi del jurat a la millor fotografia: Cao Yu, per *City of Life and Death*. ■

Gàngsters, Raoul Walsh i la Warner Bros. 70 anys de *The roaring twenties* (1939)

Xavier Jiménez

Al final de la dècada dels trenta, Raoul Walsh es trobava en un punt culminant pel que fa al recorregut de la seva carrera professional. Després de passar per la Paramount Pictures, començava el 1939 la seva trajectòria a l'estudi més emblemàtic del Hollywood daurat, la Warner Bros, l'empori fundat l'any 1923 pels germans Harry, Albert, Jack i Sam, on estaria de manera ininterrompuda fins al 1951,¹ i al qual aportaria un gran nombre d'obres mestres, entre les quals destaca per sobre de tot el conjunt *The roaring twenties* (Els turbulents anys vint, 1939).

La Warner, dins el corrent d'apropament a determinats gèneres sorgit al Hollywood dels anys

trenta,² es va especialitzar en un cinema que girava entorn de les aventures i els musicals, però d'una manera secundària es va instaurar una línia paral·lela que s'atraca al cinema de gàngsters, un corrent iniciat per Josef V. Sterberg amb *Underworld* (La ley del hampa, 1927), i que a partir de 1930 va guanyar el seu espai i prestigi i es va convertir finalment en una gènere de gran calat, amb la dècada dels trenta com el moment cronològic per excel·lència d'aquest enlairament. Exemples com *Little Caesar* (Hampa dorada, Mervin LeRoy; 1930); *The public enemy* (El enemic públic, William A. Wellman; 1931) o *Scarface* (Howard Hawks, 1932), representen els tres títols icones d'aquest inici cine-

matogràfic i que es caracteritzen per la utilització de la *crook story* —història contada des del punt de vista del criminal.

Aquests exemples representen els primers clàssics del cinema de gàngsters, en què s'atorguen al protagonista les característiques bàsiques d'aquest gènere: un personatge amoral, solitari i incontrolable. Aquest perfil de gàngster relacionat amb crims i negocis il·legals va perdre força a mesura que acabava la dècada dels trenta i començaven els quaranta, i va ser substituït per altres rols que desembocarien en trames protagonitzades per detectius o en un *film noir* més evident. D'aquesta manera, *The roaring twenties* (1939) va significar un epíleg perfecte per tancar aquesta tendència, encara que ja era un llargmetratge que aportava canvis notables a aquest plantejament inicial.

Aquesta aproximació al cinema de gàngsters no era la primera per a Walsh. El 1928 va rodar *Me,*

gangster, un títol prou aclaridor del corrent aparegut a final dels vint, i que va significar en aquest sentit la primera mostra de la seva filmografia,³ a la qual no es va tornar a apropar fins a *The roaring twenties*, i que va reprendre amb forces renovades gràcies a l'èxit aconseguit. Posteriorment, varen arribar *They drive by night* (La passió cega, 1940), *High sierra* (L'últim refugi, 1941), *White heat* (Al roig viu, 1949) i la posterior *The enforcer* (Sin consciència), ja del 1951, en què mescla totes de gèneres entre el policíac, el negre i el de gàngsters.

La història que Raoul Walsh ens contava a *The roaring twenties* (Els turbulents anys vint, 1939) era la següent: estructurada temporalment en petits capítols anunciats per anys a tall d'el·lipsis —i una veu en *off* introductòria—, mostrava el retorn als EUA de tres veterans de la Primera Guerra Mundial. Cada un d'ells haurà d'assumir els canvis provocats per aquest fet històric. Es troben amb una crisi econòmica (atur, pobresa, baix nivell de vida...), en consonància amb una etapa tan complicada. Eddie Bartlett (James Cagney), George Hally (Humphrey Bogart) i Lloyd Hart (Jeffrey Lynn) descriuen tres camins diferents per afrontar aquesta situació, i mentre que els dos primers es dedicaran al contraban d'alcohol —amb diferents matisos i ideals—, el tercer continuarà la seva carrera d'advocat, enmig d'un ambient de prohibicions i restriccions una vegada declarada la llei Volstead, la llei seca promulgada als EUA el 16 de gener de 1920, que suposarà per als personatges interpretats per James Cagney i Humphrey Bogart la seva taula de salvació.

Però tornant al film en qüestió, podem considerar *The roaring twenties* com el darrer film clàssic de gàngsters; és un llargmetratge que simbolitza una crònica a manera de cloenda d'un període cinematogràfic que quedava resumit de la millor manera possible. A més, des d'un punt de vista de recreació històrica, exemplifica a la perfecció el context social i polític d'on varen sorgir aquestes pel·lícules, que presentaven al gran públic la realitat del moment: una etapa plena de canvis i transformacions socials als EUA que va acabar amb el *crack* de la borsa i un declivi econòmic que es va estendre fins al començament dels anys quaranta. Per comparació a altres films anteriors, com *Little Caesar* (1930) o *The public enemy* (1931), o contemporanis a la seva estrena, com *The petrified forest* (El bosque petrificado, Archie Mayo; 1936) o *Angels with dirty faces* (Àngeles con caras sucias, Michael Curtiz; 1938), el film de Walsh deixava una sensació de nostàlgia, com si es tractés de la recapitulació d'un període fascinant que mai més no tornaria.

Aquesta perspectiva temporal va possibilitar que Walsh parlés d'un tema prou recent, conegut per tots els integrants del film (actors, guionistes...), i que a la vegada es podia retratar amb el suficient vessant crític i amb un marcat to progressista —no podem oblidar la participació en el guió de Robert Rossen—, com assenyala Iván Pintor Irazo en el monogràfic sobre aquest director, quan exposa el



tractament de «pedagogia sobre el funcionament de l'especulació, l'amiguisme i la demagogia», amb un sistema que premia i castiga el personatge d'Eddie depenent del seu interès.⁴

Si ens centram estrictament en la pel·lícula, hi ha diverses dades que criden l'atenció, i una d'aquestes són els intèrprets. *The roaring twenties* funciona inconscientment com un dels relleus fonamentals en el cinema dels anys quaranta, ja que James Cagney era una de les estrelles, no de la Warner, sinó del cinema en general, i amb aquesta pel·lícula Humphrey Bogart va pujar els esglaons definitius per convertir-se en un mite a partir de 1940, un relleu generacional no per edat, sinó per presència a la pantalla, ja que tots dos actors havien nascut el mateix any, el 1899.

L'arrel de la història de *The roaring twenties* (1939) és un dels elements més destacables del film. La idea original prové d'un periodista —corresponsal de successos— de Nova York, Mark Hellinger,⁵ que va conèixer de ben a prop la dècada dels vint als EUA i que es va relacionar amb gent de l'espectacle i amb amics amb influències. Va aterrar a Hollywood i va participar en un únic film, *Thanks your lucky stars* (David Butler, 1943), en què interpretava un productor del mateix nom, encara que com a *productor real* la seva figura va resultar molt més interessant.⁶

El caràcter quasi biogràfic del film és assenyalat clarament al prefaci del metratge, quan als rètols introductoris l'espectador rep la informació que assistirà a la projecció d'una realitat camuflada; és un film de records, com indica Hellinger mateix en el paràgraf final d'aquesta introducció. Llavors, el film s'obre amb uns crèdits explícits, els quals alerten que veurem un espectacle continu: els noms dels actors protagonistes són representats amb bombetes que simulen els espectacles de Broadway i les grans *premières* de cinema.

De seguida se'ns presenta una introducció històrica del moment coetani del rodatge del film: l'esclat de la Segona Guerra Mundial, en què s'especifica el destí fatal d'Europa a causa de les nombroses dictadures i dels poders autocràtics que hi ha en aquell moment. Cada vegada més, l'acció es retarda en el temps fins a arribar a l'any 1918.

Durant aquest recorregut —entre 1940 i 1918—, la veu en *off* ha explicat la importància dels anys vint als EUA, tractats com si haguessin estat una etapa irreal en què tot era possible i que les properes generacions no podran creure que hi ha hagut. Aquest període de la història nord-americana serà identificat per Walsh —com ja hem mencionat anteriorment— amb tres personatges masculins, models de tres comportaments i pares diferents en relació amb la vida i els principis: Bogart, el dolent; Lynn, l'innocent de bon cor, i Cagney, un compendi d'ambdós, un home corrent que per diverses circumstàncies es veu abocat a intervenir en negocis i relacionar-se amb persones de les quals es troba allunyat moralment, però que



necessita per sobreviure. Els rols femenins també tenen importància, però no deixen de representar figures d'atrezzo que acompanyen els protagonistes masculins, com els personatges de Panama Smith o Jean Sherman.

Aquesta diferència de personalitat ja és mostrada per Walsh a la trinxera, quan són presentats a la primera escena del film; assistim d'aquesta manera a una presa de contacte molt clara del que ens trobarem durant la resta de la pel·lícula, exemplificada cruament amb l'assassinat d'un soldat alemany adolescent per part de George (Bogart) al qual Lloyd no vol disparar.

L'acció avança fins al 1919. Es presenta el retorn dels soldats als EUA, intercalat a manera de noticiari amb diverses informacions, com l'aplicació de la llei seca, la pujada del nivell de vida i el pràcticament oblit dels soldats que retornen a casa després de tant de temps. En aquest moment podem comprovar l'expulsió social del personatge de Cagney, i la dificultat que pateix en intentar reprendre la seva vida anterior. Aquí el destí provoca a Eddie el començament dels seus assumptes foscos, quan per una qüestió d'atzar entra en contacte amb la

delinqüència organitzant una xarxa de contraban d'alcohol.

La cobdícia i les aspiracions d'Eddie puguen a mesura que la seva riquesa i l'estatus social creix; llavors intenta entrar en un nivell de contraban de més qualitat i poder, i és quan el personatge de Bogart torna a l'escena, gairebé una hora després d'haver-lo presentat a les trinxeres franceses. Ell treballa per a un mafiós d'alt nivell (Nick Brown), però a causa de la seva relació anterior i de l'amistat sorgida entre tots dos, decideixen traï-lo i muntar una xarxa conjunta d'importació i venda de begudes, una etapa que Walsh situa ja el 1925, quan la llei seca no és un petit negoci: s'ha convertit en una forma de vida que mou un volum econòmic descomunal, i els assassinats, la violència i la defensa de tota aquesta xarxa són els impulsos que mouen una part de la societat nord-americana.

Des d'aquí fins al final, l'estructura és més convencional, i representa l'arquetipus de caiguda del gàngster, revenja i mort, un Eddie Bartlett que Raoul Walsh havia configurat pràcticament com un gàngster innocent, que a poc a poc guanya poder,

influència i riquesa, però la caiguda de la borsa i del sistema de contraban —eliminació de la prohibició de beure alcohol, conjuntament amb les mesures polítiques dutes a terme per Roosevelt— afectaran el seu negoci i haurà de començar de zero.

Com indica el crític Quim Casas en el seu estudi sobre el director, *The roaring twenties* és un film social, més enllà dels marges crítics practicats per aquest tipus de cinema. A mesura que avança la història, els elements més clàssics que configuren aquests pel·lícules queden a un costat enfront de la plasmació de la profunda crisi que amenaça els EUA.⁷

Pel que fa als aspectes més tècnics, la fotografia d'Ernest Haller, la profunditat de camp, els *travellings* (com l'apropament i l'allunyament de les escales de l'església en l'escena final), nombrosos primers plans, gran fluïdesa, gairebé sense transicions..., fan que el film mantingui un ritme vertiginós durant els 100 minuts de metratge, cosa que en facilita l'impacte visual.

En definitiva, és un film que funciona com un documental de ficció d'una etapa bàsica per comprendre el desenvolupament del segle xx, com és el període d'entreguerres. Raoul Walsh ens ofereix en un mateix llargmetratge dues possibilitats completament divergents de lectura, l'una des d'un punt de vista del recorregut històric i l'altra des de l'àmbit més purament cinematogràfic. D'aquesta manera podem veure la història des dels ulls d'uns protagonistes que varen servir al director per configurar una de les pel·lícules clau a l'hora de retratar un període essencial de la història contemporània dels EUA, i també com un dels cims del cinema de gàngsters, un producte obra d'una esplèndida maquinària col·lectiva,⁸ en què participaren, a més de Walsh i Rossen, Byron Haskin (efectes especials) i Don Siegel (muntatge), talents que varen provocar el naixement d'un film brillant que va significar el millor final d'aquest gènere mític. ■

NOTES

- (1) Raoul Walsh ho explica en primera persona a la seva autobiografia *La vida de un hombre. La edad de oro de Hollywood*. Raoul Walsh, Barcelona, Grijalbo, 1982, pàg. 329-331.
- (2) Era norma general que durant els anys trenta i quaranta les productores del Hollywood clàssic als EUA estiguessin diferenciats per tipus de produccions i gèneres, com per exemple la Paramount (terror i històriques), la Fox (comèdia) o la Columbia (westerns), entre d'altres.
- (3) Pel·lícula desconeguda de la filmografia de Raoul Walsh, a més de retallada per la censura nord-americana, com Walsh mateix comentava en una de les entrevistes publicades per *Positif* (desembre de 1998, núm. 454, pàg. 87), extracte en realitat d'un encontre amb el cineasta el 1975, obra de Maryse Beaulieu (*The velvet light trap*, núm. 15, 1975).
- (4) A Robert Rossen, *su obra y su tiempo*. Autors diversos, Col·lecció Nosferatu, Sant Sebastià, 2009, pàg. 152.
- (5) Per a més informació: *The Mark Hellinger store*. Jim Bishop. Appleton Century Crofts Inc, New York, 1952.
- (6) A Raoul Walsh... *a lo largo del sendero*. Antón Merikaetxebarría, Sant Sebastià, Ttartalo, 1996, pàg. 32 i 33.
- (7) A Raoul Walsh, Joaquim Casas. Madrid, Ediciones JC, 1982, pàg. 74.
- (8) A Raoul Walsh. DD.AA, Col·lecció Nosferatu. San Sebastià, 2008, pàg. 166.

Richard Brooks: el professional

Elsa González Zorn



Looking for Mr. Goodbar

Record un temps en què els films eren "dels" actors: "En fan una de Paul Newman?; ¿has vist la de Burt Lancaster?; ¿aquest és d'Elisabeth Taylor, no?" Després, no sé si varen ser els anys, els nostres, o els de l'època, els autors es varen elevar per damunt de les obres i varen assolir dimensions divines. Com diu Jean Renoir amb mordaç ironia: "L'autor d'un film és el més fort". Aleshores començam a parlar dels directors: "aquest és de Kazan, a mi m'agrada Wenders, o, no en faltaria d'altra, imprescindible citar Godard. Era un senyal de distinció i ens vàrem tornar un poc esnobs. El cinema va adquirir una aurèola mítica i es va convertir en El Gran Relat que alimenta l'obsessió melancòlica d'una determinada generació.

Els directors mitificats comparteixen la fama en diferents constel·lacions; existeix el cel dels intel·lectuals, dels freakies, dels xarons, dels amants del cinema espanyol i dels seus detractors, dels violents, dels ionquis; que cadascú s'indentifiqui amb el seu, com clubs de futbol legitimats per la intel·lectualitat i la indústria. Però ni tan sols el firmament és etern, i les modes enlairen o obliden

uns i altres, segons l'esperit de l'època o segons els interessos comercials.

Per tot això, és necessari situar directors com Richard Brooks en el context terrenal, començant per ressaltar-ne el nom i refrescar-ne la memòria a través de les obres, que tan bé vàrem conèixer des del sofà de la nostra adolescència. El Festival de Cinema de Sant Sebastià l'ha tornat a encertar dedicant-li un homenatge enguany, potser per recordar-nos que el cinema és fet per persones i per a persones.

Els títols que ha escollit el festival, dirigits per Brooks, són els següents. Segur que la majoria us sona, encara que mai no n'haguéssiu sentit parlar, del director:

<i>La reina cobra</i>	<i>Cobra woman</i>	1944
<i>Brute force</i>	<i>Brute force</i>	1947
<i>Encrucijada de odio</i>	<i>Crossfire</i>	1947
<i>To the victor</i>	<i>To the victor</i>	1948
<i>Cayo largo</i>	<i>Key Largo</i>	1948
<i>Crisis</i>	<i>Crisis</i>	1950
<i>El milagro del cuadro</i>	<i>The light touch</i>	1951

<i>Deadline-Usa</i>	<i>Deadline-Usa</i>	1952
<i>Battle circus</i>	<i>Battle circula</i>	1953
<i>Take the high ground!</i>	<i>Take the high ground!</i>	1953
<i>Flame and the flesh</i>	<i>Fame and the flesh</i>	1954
<i>La última vez que vi París</i>	<i>The last time I saw Paris</i>	1954
<i>Semilla de maldad</i>	<i>Blackboard jungle</i>	1955
<i>The last hunt</i>	<i>The last hunt</i>	1956
<i>The catered affair</i>	<i>The catered affair</i>	1956
<i>Something of value</i>	<i>Something of value</i>	1957
<i>Los hermanos Karamazov</i>	<i>The brothers Karamazov</i>	1958
<i>La gata sobre el tejado de zinc</i>	<i>Cat on a hot tin roof</i>	1958
<i>El fuego y la palabra</i>	<i>Elmer Gantry</i>	1960
<i>Dulce pájaro de juventud</i>	<i>Sweet bird of youth</i>	1962
<i>Lord Jim</i>	<i>Lord Jim</i>	1965
<i>Los profesionales</i>	<i>The professionals</i>	1966
<i>A sangre fría</i>	<i>In cold blood</i>	1967
<i>Con los ojos cerrados</i>	<i>The happy ending</i>	1969
<i>Dólares</i>	<i>Dolars</i>	1971
<i>Muerde la bala</i>	<i>Bite the bullet</i>	1975
<i>Buscando al señor Goodbar</i>	<i>Looking for Mr. Goodbar</i>	1982
<i>Objetivo mortal</i>	<i>Wrong is right</i>	1982
<i>Fever pitch</i>	<i>Fever pitch</i>	1985

Resumir l'obra de Richard Brooks o intentar ni tan sols explicar-ne els films en unes poques pàgines és del tot impossible. Conegut sobretot per les adaptacions al cinema d'obres de la literatura de Tennessee Williams, Scott Fitzgerald, Joseph Conrad, cal preguntar-se, ¿on es troba dins el trencaclosques dels autors?, ¿dins quin imagi-

nari col·lectiu va desaparèixer, en quina escletxa del mapa?, ¿què ha significat realment el projecte d'aquest cineasta honest i discret? Potser unes notes sobre la seva persona i el seu temps donin una altra llum sobre els films que recordam de Richard Brooks.

Breu biografia

Richard Brooks (Ruben Sax) va néixer a Filadèlfia el 1912 de pares immigrants de Rússia. Eren jueus, però no particularment religiosos, i tenien una formació intel·lectual que va impregnar l'educació del fill; varen aprendre anglès amb rapidesa, escoltaven la ràdio i visitaven exposicions. Es varen adaptar a la societat americana sense massa nostàlgia, i varen viure en barris amb altres immigrants d'Irlanda, Grècia i Alemanya, evitant aïllar-se en cercles religiosos. Varen donar al fill una educació sobretot nord-americana, però aquest va heretar també una vaga simpatia envers els ideals comunistes, cosa que li causaria més d'un problema durant la "caça de bruixes". La lectura de literatura russa durant la infantesa va cristal·litzar molts anys després al film *Los hermanos Karamazov* (1958).

Es va convertir en una persona oberta i solidària, plena de curiositat, trets que l'empenyarien després a dedicar-se al periodisme i que varen fomentar-li actituds liberals envers els problemes amb què es va enfrontar la societat nord-americana des



Looking for Mr. Goodbar



dels anys trenta endavant. Participava en debats i tenia relacions amb escriptors i futurs novel·listes durant els anys d'estudi. Sempre va mostrar interès pels temes en voga en cada moment d'una nació sotmesa a grans canvis, enfrontant-s'hi amb un esperit menys crític que el d'alguns companys de generació, més aviat amb tendència transigent i constructiva.

Potser va ser aleshores quan es va distanciar de la família i va adquirir una enorme independència emocional, que li va fer oblidar-se de Filadèlfia i de tenir topades amb son pare, pareix que angoyat per una creixent avarícia senil. Els films de Brooks tracten sovint el tema de la relació entre pares i fills, tant en famílies felices com infelices, en què es reflecteix que el distanciament entre els dos és inevitable, sovint a causa del diner, com passa a *Cat on a hot tin roof* ('La gata sobre el tejado de zinc', 1958).

Gràcies a l'educació rebuda, va créixer en llibertat, compromès només amb la societat nord-americana. En la ràdio i en els periòdics va decidir trencar qualsevol ombra de sentimentalisme familiar o localista per convertir-se en el prototip de nord-americà liberal que evita els extrems, però que es compromet amb les qüestions candents.

En abandonar la ciutat natal, va deambular per l'Amèrica dels anys trenta sense establir relacions duradores, vivint poc temps en cada ciutat, escrivint articles puntuals a Kansas i Pittsburg, o realitzant qualsevol treball eventual, a benzineres, bars, hotels. En aquest vagabundeig va conèixer Samu-

el Fuller, una relació d'amistat que va durar molts anys i que li va ajudar a reconduir la seva vida. El va dur, en primer lloc, a Nova York, on va treballar com a guionista a la ràdio i al teatre, i després va seguir-ne els passos al·listant-se per patriotisme a l'exèrcit per lluitar a la Segona Guerra Mundial. En tornar, Brooks va treballar com a guionista en els Universal Studios de Los Angeles, però tardaria encara alguns anys a convertir-se en cineasta.

Mentre, escriptors coneguts i companys queien dins la xarxa de sospites del Comitè d'Activitats Antiamericanes; Brooks se'n va escapolir, a pesar del seu esperit crític, potser perquè no era taxatiu en els seus plantejaments, sinó que es deixava dur pel seu propi criteri de justícia; va continuar la carrera envers la direcció de films, que en definitiva era la tasca per a la qual s'havia estat preparant tots aquests anys. El 1950 va començar la carrera de director amb *Crisis*.

A mitjan camí

Des des inicis, Brooks va ser primer escriptor i després cineasta. Va prioritzar la història que contava enfront de les formes narratives, menyspreant les possibilitats d'estil com a element de suport del relat. Per això no va arribar a desenvolupar un estil compacte per narrar les coses, una expressivitat plàstica pròpia, factors que conformen el teixit del llenguatge cinematogràfic, com la sensualitat, l'enginy, la gràcia, sense els quals cinema pot perdre la seva identitat.

Els primers films estan plens de paraules, diàlegs (*Crisis*, 1950; *The Catered Affair*, 1956; *Semilla de maldad*, 1955), d'idees que es corresponen amb una personalitat inquieta intel·lectualment i políticament. Defensa la llibertat de premsa (*Deadline-USA*, 1952), la llibertat del poble enfront dels tirans, la veritat, l'educació, la llibertat d'estimar, critica l'intervencionisme americà, la injustícia, l'abús del poder. Defineix punts de vista i actituds amb un idealisme pragmàtic molt nord-americà, oblidant el significat de les formes, amb correcció però amb distanciament, sovint amb un discurs una mica moralitzant. Precisament aquest distanciament ha estat objecte de les més dures crítiques que se li han fet: "Richard Brooks se sent atret per temes violents, però la manera d'escenificar-los no té la força suficient per donar-los forma. Els seus colps es veuen, però no se senten, i, per tant, els seus films al final no tenen impacte durador. La seva superficialitat s'aplica igual a Dostoievski que a Paddy Chayevsky, Tennessee Williams, Robert Ruark, Sinclair Lewis o Eva Hunter. La fàcil visió de Proust que projecta a *Dulce pájaro de juventud* o la peregrina visió de *In Cold Blood* són proves d'una imaginació més adormida que desperta."

Aquestes paraules d'un dels crítics nord-americans més reconeguts, Andrew Sarris, no haurien de ser determinants, sinó una prova de l'injust ostracisme que ha patit Brooks durant bastants anys, i que el Festival de Cinema de Sant Sebastià ha intentat pal·liar tant com ha estat possible amb una magnífica retrospectiva, així com amb l'excel·lent publicació que any rere any ens obri noves finestres a la història meys coneguda, potser per menys glamurosa, del cinema.

Una generació de la violència

Aquella generació de directors nascuts entre 1906 i 1912 que s'ha anomenat "generació de la violència" va generar algunes figures sobresortints, com Nicholas Ray, sens dubte el més prestigiós (*Rebelde sin causa*, 1955; *55 días en Pekín*, 1963), Robert Aldrich (*¿Qué fue de Baby Jane?*, 1962; *Doce del patíbulo*, 1967), Don Siegel (*La jungla humana*, 1969; *Harry el Sucio*, 1971), Richard Fleisher (*Viaje alucinante*, 1966; *El estrangulador de Boston*, 1968), Anthony Mann (*Cimarrón*, 1960; i esment *Serenade* per referències que no vénen al cas, 1956), Samuel Fuller, i després hi ha Richard Brooks. Es podria ampliar l'espectre a "la generació perduda", entre els quals trobaríem Robert Rossen o Elia Kazan, aquella que va ser víctima del maccarthisme aplicat a Hollywood en els anys cinquanta. En cap de les dues no existeix la voluntat d'una ruptura formal amb el cinema que es va desenvolupar des del cinema mut, i tots empen les regles clàssiques del llenguatge cinematogràfic per expressar una ideologia, això sí, molt patent.

La història de Brooks en aquest ventall de cineastes és la de l'etern secundari que salvaguarda



una determinada essència del cinema heretat; mai no ha estat consagrat per la cinefília, com Ray o Fuller, ni va adquirir el prestigi i el respecte d'altres, com Mann, ni ha estat renovador de conceptes, ni pare de la modernitat, ni tan sols exiliat o perseguit pel Comitè d'Activitats Antiamericanes. Brooks no s'ha presentat com el cineasta liberal obsessionat amb la ideologia del seus films, sinó com un artista molt conscient del seu paper en la història del cinema americà, un creador responsable molt present en un tram important d'aquesta història i ha volgut treballar per un projecte: dur el cinema americà a la modernitat, d'una forma harmònica, sense violència, aprofitant els recursos existents. Tan difícil tasca va ser la que es va proposar Richard Brooks amb la seva obra, el paper que s'atribueix a si mateix en el panorama americà, fugint dels clixés d'artista bohemí, de director rebel dins del sistema, o d'artesà, cosa que en el context de l'època, explicaria la severa crítica que va fer-li Sarris.

Per un costat, condemnat pel context a ser un cineasta discret i, per un altre, entossudit ell mateix a la missió de construir una obra coherent, impecable, des d'*Elmer Gantry* ('El fuego y la palabra', 1960) fins a *Looking for Mr. Goodbar* (1977), passant per *In cold blood* ('A sangre fría', 1967), el seu nom no brilla com un mite en l'inconscient col·lectiu de la cinefília. ¿Com rompre amb l'estil

The professionals

clàssic sense pretendre ser una icona, sense ser un fetitxe de la modernitat? Richard Brooks va ser un professional.

Amèrica, odi i amor

Elmer Gantry ('El Fuego y la Palabra') el film que li va valer l'Oscar al millor guió el 1960, es basa en un novel·la de Sinclair Lewis del 1927. Elmer Gantry és un xerraire que recorre l'Amèrica de la Gran Depressió fins que coneix la germana Sharon, responsable d'un espectacle religiós en què s'enrola, perquè veu en la seva obra evangelitzadora una possibilitat d'ascensió social. La sedueix sense massa dificultats, i els dos munten envelats pel mitjà oest americà, convertint-se en un espectacle capaç de convertir el més escèptic, gràcies sobretot a la parauleria del protagonista, un carismàtic i arrauat Burt Lancaster, el qual, amb unes dosis justes de vulnerabilitat i de tendresa, va obtenir també l'Oscar per aquest personatge. Els excessos de la predicació estan contemplats en el film com si es tractàs d'un espectacle de circ: Elmer Gantry és un acròbata del verb, un presentador circense amb una Bíblia. Però hi ha un altre circ a l'envelat: el circ polític. El *show* es prepara com una candidatura, els nous feligresos són els índexs de vots en unes eleccions. Circ, política i hipocresia: aquest és el retrat lúcid que fa Brooks de l'estimada Amèrica, atrapada en les seves pròpies contradiccions.

Però Elmer Gantry no és només una virulenta crítica del fonamentalisme religiós. Poc a poc,

Brooks va atorgant més protagonisme a Sharon, interpretada per Jean Simmons, que després en seria l'esposa. El film passa de ser un relat sobre un engalipador a transformar-se en alguna cosa menys definida, més borrosa, un espai en què el retrat femení fagocita lentament i inexorablement l'evolució del primer protagonista. La narració es converteix en una metàfora més lírica, en què els personatges adquireixen una estranya santedat, com a pecadors sublimats amb una ambigua ingenuïtat.

Sharon mor en un incendi que destrueix alhora tot el seu món, com una Joana d'Arc americana, o com un estel fugaç. Entre la beatitud i la seducció, Jean Simmons brilla en un relat que s'inclina cap al seu costat femení i és aquí on s'estén un pont cap a un cinema diferent. El cineasta ha trobat l'objecte del seu amor, fet que és patent en la quantitat de primers plans de l'actriu, que miren Gantry i Brooks. Trobarem pecadores sublimes després a *Vivre Sa Vie*, 1962, de Godard, a *Un verano con Mónica*, de Bergman, a les protagonistes de Hitchcock. L'experiència cinematogràfica comporta una relació personal, íntima amb l'objecte estimat o desitjat, que pot ser filmat, i l'espectador sent l'eròtica d'un cert sentiment religiós que és també el cinema.

Els professionals de Brooks

El 1963 Godard considera *Swett Bird of Youth*, 1962 ('Dulce pájaro de juventud') un dels deu millors films de l'any, just en el moment en què la

Elmer Gantry



bretxa oberta entre el cinema clàssic i el modern és més evident; Ray i Mann exiliats, Fleisher a Europa, Fuller amb un *Naked Kiss* delirant i mític amb forta influència europea. Brooks realitza també un viatge entre el passat i la modernitat, però no ho fa com els companys de generació: inicia un viatge a través del desert amb un western clàssic, però de dubtosa diegesi: *Los profesionales* (1966).

Situada entre *The Searchers* ('Centaus del desierto', John Ford, 1956) i *The Wild Bunch* ('Grupo salvaje', Sam Peckinpah, 1969), *Los profesionales* es conta en primera persona a partir de la novel·la de Frank O'Rourke *A mule fot the Marquesa*, 1946. Una colla de bergants especialistes en cavalls, explosius i tècniques de guerrilla són contractats per al rescat de la dona d'un ric terratinent suposadament segrestada per revolucionaris mexicans, però, quan són a punt de dur a terme la seva impecable tasca paramilitar per salvar l'esposa ultratjada pels raptors, apareix una història d'amor en la persona de ni més ni menys que de Claudia Cardinale; el rapte, en realitat, no és tal, sinó una fugida voluntària de la dona per aplegar-se amb el seu verdader amor, Raza, intepretat per Jack Palance. Els professionals, igual que Richard Brooks, seran ara els encarregats de guiar-nos per un laberint físic de roques desèrtiques i estrets congosts a un altre laberint d'emocions entre Mèxic i Nord-amèrica, en un viatge d'anada i tornada, que ens mostra "l'altre costat de la realitat". Els professionals, que ara es converteixen en defensors de l'ètica i la veritat, donaran finalment la llibertat

a la parella d'amants mexicans, un homenatge a la justícia, i una metàfora contra l'intervencionisme nord-americà a Sud-amèrica.

El tema de la parella fugitiva se situa en segon terme fins a la meitat del metratge, en què s'apodera del fil narratiu, de bell nou amb un retrat de dona. És ella el pont que construeix Brooks cap a la nova forma d'entendre el cinema, i, altre cop, ell es declara transmissor entre una època i una altra.

Violència a sang freda

¿Com comença el nou cinema a Hollywood, amb *Bonnie and Clyde*, d'Arthur Penn, o amb *In Cold Blood* ('A sangre fría'), les dues del 1967?

Hi ha en els dos films una celebració de la violència; els trets i la sang es despleguen sense filtres davant d'un públic que comença a sentir la rebel·lió com una necessitat. En el primer cas és com una pantomima esteticista, marcada pel pop i el glamur tremendament contemporanis; en el segon la violència neix del cor mateix de la societat nord-

americana, que es reflecteix disfressada de terror en films com *Night of the Living Dead* ('La noche de los muertos vivientes', 1968) o *Psicosis*, Alfred Hitchcock, 1960.

Ningú no està segur, ningú no està lliure de culpa i ningú no pot confiar en ningú. *In Cold Blood* evidencia el fracàs del sistema i representa la revolució que ho qüestiona tot. Gràcies a Capote, Richard Brooks està legitimat a la fi per dur a la pantalla un film nu que retrata la cara més sagnant de l'estimada nació. Sense aquest film, potser tampoc no haguessin aparegut films com *Badlands* (Terence Malick, 1973) o *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1976).

Basada en un història real, Capote va descriure en la novel·la, amb un innovador estil periodístic, l'escriuidora història de dos lladres, antics companys de cel·la. A la presó els varen informar que la família Clutter guardava 10.000 dòlars en la seva granja i decideixen robar aquest diner.



Richard Brooks

Donostia Zinemaldia
Festival de San Sebastián

Filmoteca Española

Castellano / Inglés
Spanish / English

Quim Casas
Ana Cristina Iriarte
(Coordinadores / Coordinators)

Richard Brooks

Després d'aterrar els membres de la família, els assassinen cruelment, per descobrir després que en realitat el diner no existeix. La policia els deté finalment, i són condemnats a pena de mort.

Capote va confiar l'obra a Brooks perquè sabia que en defensaria la integritat enfront dels estudis de Hollywood, cosa que en efecte va fer. Va rodar amb un contrastat blanc i negre en contra de l'opinió de La Columbia per il·lustrar els claroscurs dels protagonistes, i donar al film de ficció el realisme documental necessari: la no ficció, igual que a la novel·la de Capote. Igualment va escollir actors del tot desconeguts, encara que li varen proposar treballar amb Paul Newman i Steve McQueen, contradient els qui pensen que una obra d'aquestes característiques necessita estrelles per arribar al públic.

El muntatge en paral·lel, present ja a la novel·la, adquireix en el film el caràcter de determinisme, de forma que en realitat Brooks ja ha assassinat la família Clutter abans no ho facin els botxins. Aquest és un dels aspectes més interessants de l'adaptació: la bondat dels innocents, la família tradicional apareix com un miratge a què es dirigeixen els criminals, un somni americà que en realitat no existeix.

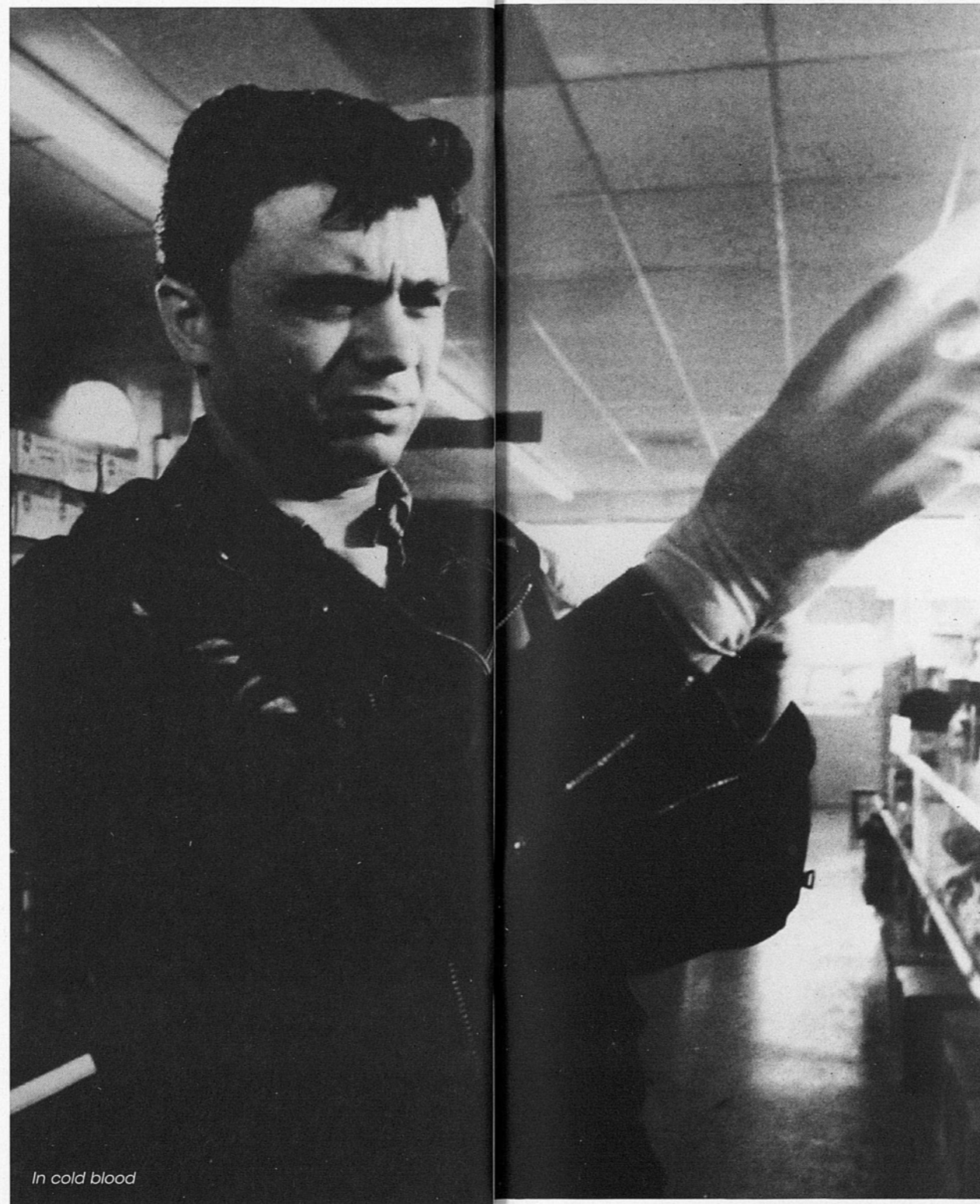
Al llarg del film, el punt de vista que Capote havia guardat curosament en l'objectivitat, es va desplaçant fins a la compenetració amb l'assassí, Perry Smith. Veim detalls de la seva vida, i, a través de la relació que tenia amb son pare, descobrim que el somni americà es transmet de pares a fills (el pare va fundar un absurd hotel turístic al qual ningú no hi va anar mai), en veim els somnis (com a músic a Las Vegas), el veim plorar, i el personatge adquireix dimensions cada cop més humanes, més pròximes a nosaltres, amb les seves debilitats, ambicions, amb la seva visió deformada d'un somni sense èxit.

De bell nou, ens ensenya l'«altre costat» a partir de la història íntima de l'individu; l'altre costat d'una Amèrica que ell estima, però que condemna al mateix temps, que dissectiona amb decepció i ràbia, que tan viat inspira tendresa com fa por per la seva hipocresia, una nació que es rebel·la contra l'herència dels seus pares, la il·lusió de somnis d'abundància.

En l'estil de Brooks hi trobam sempre un avanç-retrocés, una tendència melancòlica per assolir l'impossible equilibri entre el llenguatge clàssic i el modern, intentant atrapar l'esperit del temps que s'apropa, sense deixar de banda una certa edat d'or. En aquesta tensió s'inscriu el seu estil, una barreja de solidesa massa gràvida i repetits intents d'aixecar el vol, com una terra de ningú entre dues èpoques que es troben, una bretxa entre dos trossos de temps. Intenta redimir el buit de la "generació perduda" restablint els llaços cap enrere, sense la violència que la seva pròpia generació va infligir al model clàssic amb tota la fúria d'una rebel·lió, probablement perquè creia que la rebel·lió és un impossible.

Looking for Mr. Goodbar, rebel·lió impossible

És el retrat d'una dona que intenta ubicar-se en el món que l'envolta, la societat americana dels anys setanta; el començament del film mostra a través d'un col·latge una sèrie de fotografies sobre el món de la discoteca, igual que la música d'aquests anys, de forma fragmentada, sense cap



In cold blood

alegria ni possibilitat de gaudi. Brooks va estar atent a les modes dels nous temps per incorporar-les al fim amb evident sentit crític, i planteja la fantasia dels setanta de la discoteca com a espai d'interacció humana. Theresa cercarà aquí l'alliberament que li ha estat negat en una educació catòlica tradicional, però és incapaç d'integrar-se en aquest món que se li ofereix, i els seus intents es converteixen al final en un recorregut sinistre

per bars i la nit. El film es basa en un fet real: la mestra de sord-muts Roseann Quinn, assassinada a mans d'un homosexual a Nova York, una història que va impressionar Brooks i en la qual va saber distingir el rerefons tràgic d'un època.

Brooks es va sentir atret pel personatge dislocat, i el seu retrat és més àcid i virulent que mai, desplegant la seva fúria contra la hipocresia que subjau en diversos nivells. Per un costat, la cultura patriarcal i catòlica, que ha construït un ideal de societat benpensant i concep com a pecaminosa qualsevol conducta alternativa, fins a la falsedat del progressisme intel·lectual, que, dintre seu, segueix tan conservador com sempre (el professor universitari amb el qual Theresa manté una relació), són els veraders culpables del final tràgic de Theresa. La pretesa llibertat i el paradís il·lusori mai no són la solució, els moments feliços no són tals, són premonicions d'un final fatal.

El relat es trenca en flaixos amb imatges il·lusòries, al·lucinacions iròniques, desitjos no realitzats. L'entrega de Theresa a aquest món nocturn es veu condicionada per la seva herència, obligant-se a ella mateixa a prostituir-se per demostrar la seva ruptura amb el món catòlic. Un passat no superat i un futur desitjat que mai no es compleix condueixen Theresa per direccions equivocades; amants ocasionals, el pinxo Tony de tendències psicòpates que no és més que una paròdia de Tony Manero (un joveníssim Richard Gere) i finalment envers el seu botxí, interpretat per Tom Berenguer. En certa manera és un film de terror dels setanta amb un esquizofrènica ruptura entre la nit i el dia. Aquest precari equilibri es trenca quan les dues vides es mesclen, deixant en evidència la tràgica desubicació de Theresa. Brooks envesteix contra els mecanismes repressors que impedeixen la realització de l'individu, la mort de Theresa no és una sanció moralitzant a la seva actitud, sinó més aviat una constatació que, en la seva recerca de la felicitat, acaba per convertir-se en un dels personatges més tràgics de la seva filmografia. És un retrat de Diane Keaton molt diferent als que es veien de la carismàtica actriu, el revers d'Annie Hall, el fracàs de qualsevol intent de ruptura, la impossibilitat de reconciliació amb la modernitat.

Brooks manifesta en cadascun dels films la seva pròpia actitud ètica, sense classificacions ni tendències, prevalen fora de tota mitificació els valors i els drets de les persones. Aquest cineasta filantrop va conduir el cinema americà a les portes de la modernitat perquè altres n'agafassin el relleu: Scorsese, Coppola, Cimino. Guardià del Gran Relat Americà, el seu paper en la història culmina en *Looking for Mr. Goodbar*. Brooks ha recorregut el camí del clàssic al modern esmicolant la història en els reflexos d'un mirall trencat, en una metàfora hiperbòlica del cinema dels setanta, que és un carreró sense sortida, el final del trajecte. ¿No serà la promesa modernitat també només un miratge? ■

Les pel·lícules del mes

Cicle Henry King, Cicle Any Darwin

A les 18.00 hores
Cicle Henry King

4 NOVEMBRE

El pistolero
(1950-VOSE)

11 NOVEMBRE

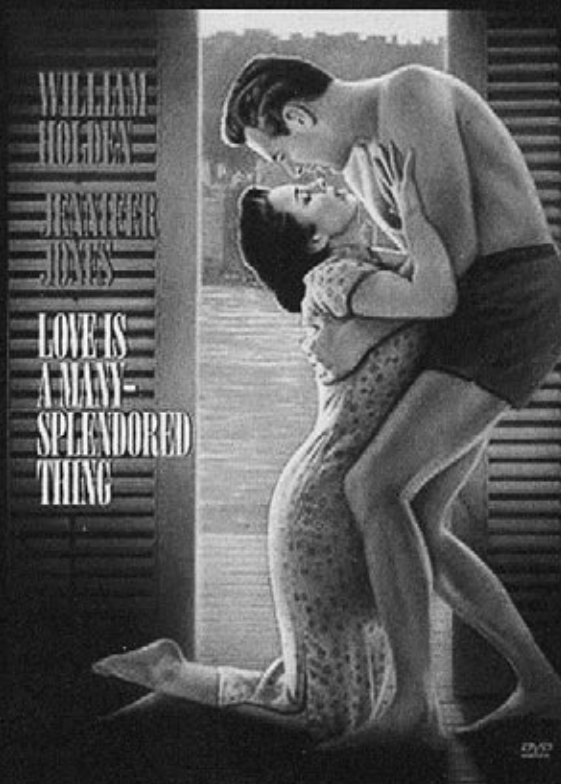
La colina del adió
(1955-VOSE)

18 NOVEMBRE

Carousel
(1956-VOSE)

25 NOVEMBRE

Días sin vida
(1959-VOSE)



FITXES TÈCNIQUES

El pistolero

Nacionalitat i any de producció: EUA, 1950

Títol original: *The Gunfighter*

Director: Henry King

Guió: William Bowers i William Sellers

Fotografia: Arthur Miller

Música: Alfred Newman

Intèrprets: Gregory Peck, Helen Westcott, Jean Parker, Karl Malden

La colina del adió

Nacionalitat i any de producció: EUA, 1955

Títol original: *Love is a Many Splendored Thing*

Director: Henry King

Guió: John Patrick

Fotografia: Leon Shamoroy

Música: Alfred Newman

Intèrprets: Jennifer Jones, William Holden, Isabel Elsom

Carousel

Nacionalitat i any de producció: EUA, 1956

Títol original: *Carousel*

Director: Henry King

Guió: Phoebe i Henry Ephron

Fotografia: Charles G. Clarke

Intèrprets: Gordon McRae, Shirley Jones, Cameron Mitchell

Días sin vida

Nacionalitat i any de producció: EUA, 1959

Títol original: *Beloved Infidel*

Director: Henry King

Guió: Sy Bartlett

Fotografia: Leon Shamoroy

Música: Franz Waxman

Intèrprets: Gregory Peck, Deborah Kerr, Eddie Albert

de novembre

A les 20.00 hores

Cicle Any Darwin

4 NOVEMBRE

El mundo perdido (1925)

Harry Hoyt

11 NOVEMBRE

King Kong (1933-VE)

Ernest B. Schoedsack i Meriam C. Cooper

18 NOVEMBRE

La isla de las almas perdidas (1932-VOSE)

Erle C. Kenton

25 NOVEMBRE

2001, una odisea del espacio (1968-VOSE)

Stanley Kubrick

FITXES TÈCNIQUES

El mundo perdido

Nacionalitat i any de producció: EUA, 1925

Títol original: *The Lost World*

Director: Harry Hoyt

Guió: Marion Fairfax

Fotografia: Arthur Edeson i Homer Scott

Intèrprets: Bessie Love, Wallace Beery, Lewis Stone

King Kong

Nacionalitat i any de producció: EUA, 1933

Títol original: *King Kong*

Director: Ernest B. Schoedsack i Meriam C. Cooper

Guió: James Ashmore Creelman i Ruth Rose

Fotografia: Eddie Linden i Vernon L. Walker

Música: Max Steiner

Intèrprets: Fay Wray, Bruce Cabot, Robert armstrong

La isla de las almas perdidas

Nacionalitat i any de producció: EUA, 1932

Títol original: *Island of Lost Souls*

Director: Erle C. Kenton

Guió: Waldemar Young i Philip Wylie

Fotografia: Karl Struss

Intèrprets: Charles Laughton, Richard Arlen, Kathleen Burke

2001, una odisea del espacio

Nacionalitat i any de producció: EUA, 1968

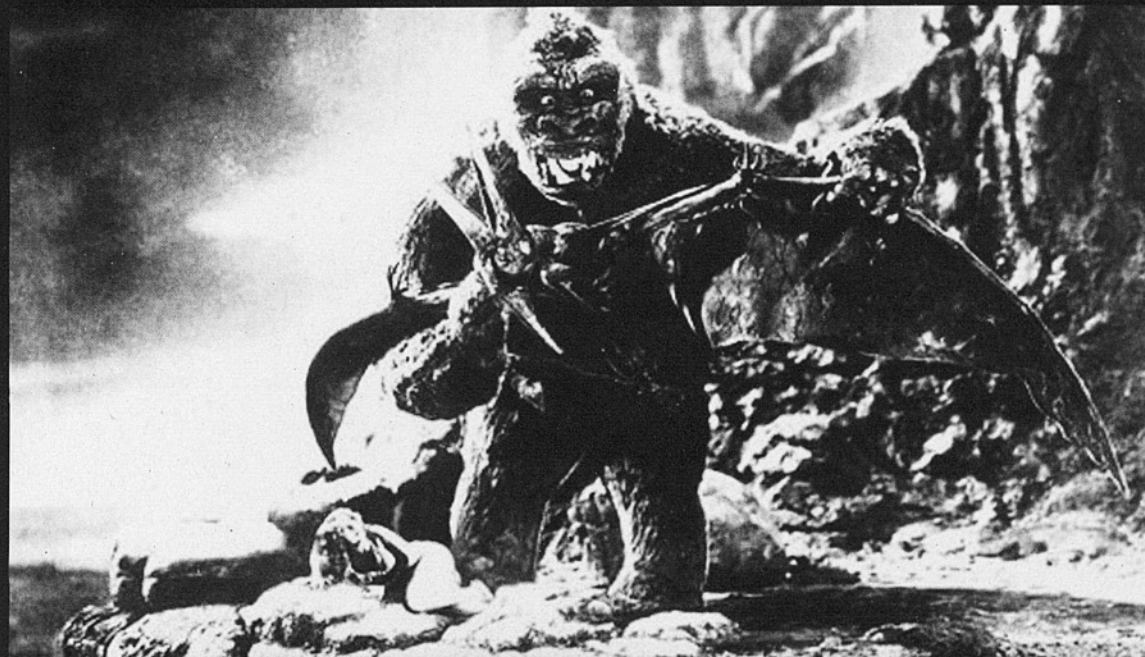
Títol original: *2001: A Space Odyssey*

Director: Stanley Kubrick

Guió: Stanley Kubrick i Arthur C. Clarke

Fotografia: Geoffey Unsworth

Intèrprets: Keir Dullea, Gary Lockwood, William Sylvester



Les pel·lícules del mes

Cuina i Cinema, Cinema & Jazz Voyeur

A les 20.00 hores
Cuina i Cinema

12 NOVEMBRE

Estrena del curtmetratge

Dificultades (2009)

dirigit per Joan Cobos i Laura Martín

Producció: Palma Pictures

Sopar mallorquí
Restaurant Mel d'Abella
Telèfon: 971 725 259

A les 19.00 hores
Cinema & Jazz Voyeur (Spike
Lee & Terence Blanchard)

20 NOVEMBRE
Clockers (1995)

28 NOVEMBRE
Do the Right Thing (1989)



de novembre

FITXES TÈCNIQUES

Dificultades

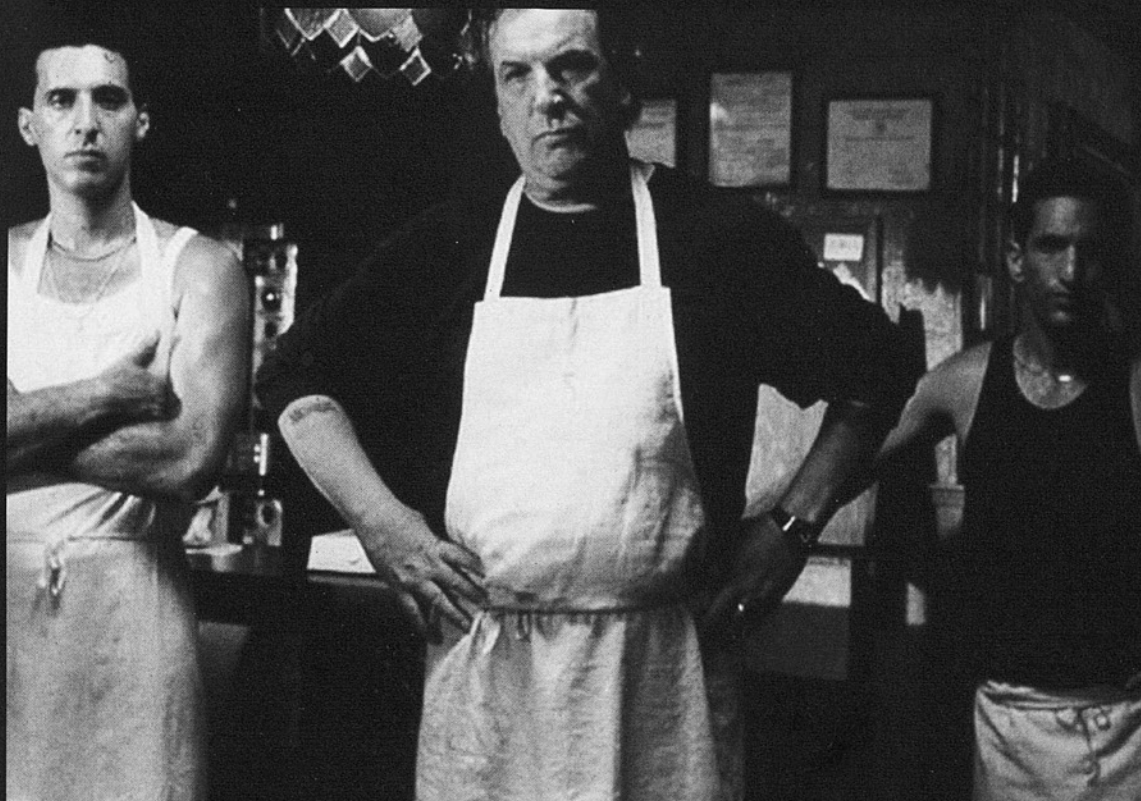
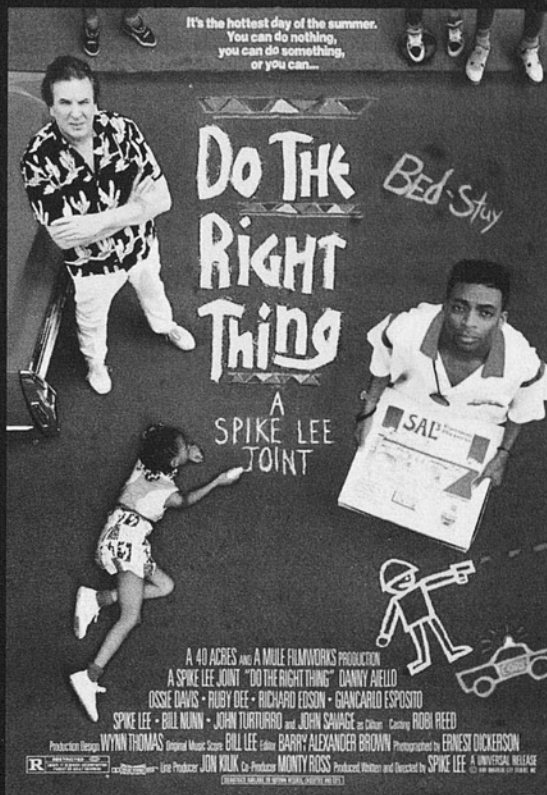
Director: Joan Cobos i Laura Martín
Producció: Palma Pictures

Clockers

Nacionalitat i any de producció: EUA, 1995
Títol original: *Clockers*
Director: Spike Lee
Guió: Richard Price
Música: Terence Blanchard
Intèrprets: Harvey Keitel, John Turturro, Delroy Lindo

Do the Right Thing

Nacionalitat i any de producció: EUA, 1989
Títol original: *Do the Right Thing*
Director: Spike Lee
Guió: Spike Lee
Música: Terence Blanchard
Muntatge: Spike Lee
Intèrprets: Danny Aiello, Spike Lee, Ossie Davis



Dissabtes al Centre de Cultura "SA NOSTRA"

És imprescindible reservar al 902 160 061
Carrer de la Concepció, 12. Palma

Activitats infantils i familiars



Més informació: www.sanostra.es
i el fullletó "Activitats infantils i familiars"

 **Obra Social**
SA NOSTRA Caixa de Balears